Guerre sauvage & empire de la liberté

Hervé Mayer

▶ **To cite this version:**

Hervé Mayer. Guerre sauvage & empire de la liberté. Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand. , pp.324, 2021, Graphème, 978-2-84516-962-3. hal-03129233

HAL Id: hal-03129233

https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-03129233

Submitted on 23 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Guerre sauvage et empire de la liberté : prolongements du mythe de la Frontière dans le cinéma américain post-western

Hervé Mayer

Intro

Abandon western / ubiquité des références => pas seulement hommage ou métaphore mais inscription dans structures narratives et idéologiques historiques = mythe de la Frontière et idéologie impériale

- Mythe de la Frontière (deux versions / mm structures idéologiques)
- Idéologie impériale
- Cinéma, autonomie expressive (méthode, théorie sociohistorique)
- Western et critique mythe de la Frontière (The Searchers)
- "crise" 60s (ancienne/nouvelle Frontière) => contre-mythe

Partie I :
Continuité du mythe de la Frontière

Au moment même où la gauche américaine dénonçait la guerre du Vietnam et stigmatisait le western comme un genre célébrant l'impérialisme américain, les conservateurs, faucons et partisans de l'ordre social organisaient déjà la réaction. Si le western perd de

« crise » culturelle traversée par les États-Unis dans le contexte de la violence américaine au Vietnam a accentué une scission de l'univers cinématographique du mythe de la Frontière, qui se développe dans deux directions différentes au tournant des années 1970. Une première direction est celle de la réaffirmation du récit original de l'Amérique blanche pionnière et triomphante contre les critiques politiques exprimées dans les années 1960. Là où la guerre du Vietnam incriminait directement les Etats-Unis en tant que nation impérialiste, cette tendance narrative contribue à reconstruire la légitimité de la violence impériale – qui désigne ici la violence exercée par les dominants sur les dominés, la majorité sur la minorité ou, dans les termes du mythe, la civilisation sur le sauvage. Le mythe de la Frontière est ici reconstruit dans sa version la plus problématique, celle du racialisme et du particularisme attachés au mythe de la Frontière rooseveltien. La seconde direction est celle d'une popularisation du contre-récit formulé par la gauche contreculturelle de la fin des années 1960. Ce contre-récit repose sur le constat de l'échec moral d'une Amerique impériale et renverse les polarités du mythe pour fonder la mission civilisatrice sur la figure de l'indigène. Nourri du culte de l'Indien qui se développe dans le cinéma et la culture étatsuniens des années 1960, ce contre-récit hérite de la version libérale et universaliste du mythe de la Frontière formulée par Frederick Jackson Turner. Ces deux directions narratives, qui forment les prolongements du mythe de la Frontière dans le cinéma américain post-western, ne sont pas exclusives et se retrouvent à des degrés divers d'un film à l'autre et au sein d'un même film. Elles connaissent cependant chacune un développement et des logiques narratives propres qui serons éclairés par un traitement séparé dans les deux parties de cette étude. La construction et le succès du contre-mythe dans le cinéma américain seront l'objet de la seconde partie. Cette première partie est donc consacrée à la description des étapes de la réaffirmation du mythe de la Frontière rooseveltien depuis une phase de redéfinition dans les années 1970 jusqu'à sa consolidation dans les années 1980.

La stigmatisation par la gauche libérale des années 1960 de l'histoire de colonisation et du mythe de l'Ouest, désignés comme les terrains de formation d'une violence américaine fondée sur le racisme et la volonté d'expansion, a contribué à réduire les interprétations du mythe de la Frontière à sa version la plus problématique : celle de l'impérialisme rooseveltien,

avec sa mythologie de la régénération dans le massacre de l'altérité indigène. Pour de nombreux artistes et intellectuels américain de cette époque, la Frontière apparaissait désormais comme le lieu de naissance et de perpétuation d'une violence impériale, où des Américains civilisés avaient démontré leur capacité à se comporter en sauvages inhumains. Le cinéma américain s'est d'abord confronté à cette lecture et en a exploré les implications dans des films interrogeant la causalité entre histoire de conquête, mythe de la Frontière et violence contemporaine ou examinant les effets de la violence sur le héros américain. Mais il a également trouvé dans de nouvelles figures de sauvages nés au sein de la civilisation une altérité légitimant l'action d'un héros violent. C'est en reconnaissant la part inhumaine de la civilisation – la capacité du Blanc à agir en sauvage – que le cinéma américain va finalement consolider le mythe de la Frontière sur son socle rooseveltien.

Construit autour de *Deliverance* de John Boorman (1972) et *The Deer Hunter* de Michael Cimino (1978), le chapitre quatre se concentre sur la phase d'interrogation critique du mythe rooseveltien, en particulier son ressort essentiel qu'est la violence impériale, et observe l'émergence d'une conscience historique coupable dans le cinéma américain post-western. Cette tendance introspective critique explore les dangers politiques d'une mythologie fondée sur la violence contre l'altérité. Par certains aspects, ce mouvement critique facilite également le retour d'un héros tueur d'Indiens qui est l'objet du chapitre cinq. Élaborant une discussion à partir de *Dirty Harry* (Don Siegel, 1971) et de ce que nous appellerons le film de justicier, le chapitre cinq montre comment la violence impériale a retrouvé une légitimité dans le combat contre des formes endogènes de sauvagerie en purifiant le mythe de ses excès illustrés au Vietnam. Cette trajectoire rédemptrice de la mythologie nationale s'achève avec le chapitre six, qui aborde la question du retour de la Frontière raciale et des guerres sauvages dans l'imaginaire américain à partir de *Platoon* (Oliver Stone, 1986) et du film de guerre du Vietnam.

Chapitre 1 : Deliverance : *Dégénération par la violence*

« Well, you see, Willard, in this war, things get confused out there. Power, ideals, the old morality, and practical military necessity. But out there with these natives, it must be a temptation to be God. Because there's a conflict in every human heart, between the rational and irrational, between good and evil. And good does not always triumph. Sometimes, the dark side overcomes what Lincoln called the better angels of our nature. »

Général CORMAN (G. D. Spradlin), *Apocalyspe Now*[1]

[1] Francis Ford COPPOLA, *Apocalypse Now*, 1979. Général Corman (G. D. Spradlin) au capitaine Willard (Martin Sheen), à propos de Kurtz (Marlon Brando).

Les structures narratives du mythe de la Frontière ont été bousculées par la conduite américaine de la guerre du Vietnam et l'expérience de la défaite. L'idée d'une supériorité morale et d'une mission civilisatrice de l'Amérique, forgées dans la Destinée manifeste du XIXe siècle et remobilisées dans la Nouvelle Frontière de John F. Kennedy, étaient largement remises en perspective par la révélation du traitement barbare réservé aux civils vietnamiens. L'Amérique était capable des pires actes de sauvagerie, réalisés par les héros guerriers sur la Frontière vietnamienne, qui plus est réalisés au nom du progrès et de la civilisation. Le cinéma américain du tournant des années 1970 enregistre ce discrédit de l'idéalisme libéral des Etats-Unis : la finalité humaniste qui justifie la colonisation dans le mythe de la Frontière turnerien est vidée de sa substance, et les films exposent dans toute leur violence les moyens inhumains de l'impérialisme rooseveltien. Au moment où la gauche américaine stigmatise l'histoire et la culture de l'Ouest comme origine de la violence impériale des Etats-Unis, le cinéma post-western présente la Frontière, à la fois dans sa dimension historique et culturelle, comme le lieu de naissance d'une sauvagerie endogène à la civilisation. À l'instar d'une part importante de la culture américaine de cette époque, il se tourne vers les récits de la Frontière pour y situer la clé explicative d'une dérive de l'Amérique vers la barbarie.

Le lien entre Frontière et danger de corruption de la civilisation était une thématique présente dans les récits de la Frontière depuis leur origine, que le cinéma va s'approprier et explorer en particulier à travers deux motifs. Reprenant la vision d'une *wilderness* diabolique présente dans les récits de captivité puritains, il va représenter la Frontière comme un espace de perdition et d'ensauvagement. Et développant une version aristocratique de la figure du pionnier apparue dans la période révolutionnaire, il va représenter le sauvage sous les traits d'un homme blanc décivilisé. À ces héritages culturels des récits de la Frontière, le cinéma post-western superpose une conscience coupable de l'histoire de colonisation, son coût humain et environnemental, et ses traces traumatiques dans le présent. Ce chapitre examine ce retour du mythe de la Frontière sur un terrain puritain dans le cinéma post-western à partir de l'exemple de *Deliverance* (John Boorman, 1972) et ses ramifications dans le cinéma d'horreur et le film d'exploitation des années 1970. Il montre que, dans de nombreux films, la victoire de la civilisation sur le continent sauvage est menacée par la persistance d'une Frontière interne à l'Amérique contemporaine, à la fois stigmate d'une violence historique et principe de dégénération du présent. Il soutient encore que, au-delà d'une stigmatisation de la Frontière comme lieu de naissance de la violence américaine, ce cinéma de Blancs ensauvagés explore également la responsabilité du mythe de la Frontière dans la perpétuation d'une violence impériale aux Etats-Unis.

Traumatisme historique et mythe coupable : le cas de *Deliverance*

Réalisé par l'anglais John Boorman à partir d'un roman du poète américain James Dickey, *Deliverance* interroge les rapports entre mythe et histoire dans la culture américaine de la Frontière. Informé à la fois par l'idéologie impériale qui a légitimé la guerre du Vietnam et par les discours anti-impérialistes de ses opposants, *Deliverance* est un film hybride autant sur le fond que dans sa forme – un mélange de western et de film d'horreur, considéré comme l'un des premiers films *survival*[2]. Cette complexité des points de vue ne correspond pas à ce que Robin Wood a appelé l'incohérence textuelle des films des années 1970, que le chercheur explique par une absence d'alternative politique cohérente dans la société américaine[3]. Au contraire, *Deliverance* se place consciemment sur le terrain de l'indécidabilité afin d'impliquer le spectateur dans un processus critique vis-à-vis des récits dominants. L'objet ici est de proposer une lecture du film qui rende compte du traitement critique de l'histoire de la colonisation et du mythe de la Frontière, en particulier dans leur rapport à la violence contre l'altérité. Cette lecture repose sur trois points : la redéfinition de l'univers narratif de la Frontière, les modalités idéologiques de l'usage de la violence et la question de la responsabilité du mythe dans l'histoire impériale des Etats-Unis.

Nature sacrée ou nature diabolique ?

Deliverance débute sur le terrain narratif du contre-mythe de la Frontière, déployant une nostalgie pour ce qu'un personnage appelle la « nature sauvage en voie d'extinction ». De même que le western s'est construit à la fin du XIX[e] siècle comme une échappatoire à la modernité industrielle et qu'avant lui, la tradition littéraire romantique d'un James Fenimore Cooper a développé le thème d'une « destruction de la nature par la technologie[4] », *Deliverance* propose au public comme aux personnages l'expérience d'une libération régénératrice dans une nature sanctuaire que le progrès technique menace de destruction. En cela, le film s'inscrit dans la tradition transcendantaliste de sacralisation de la nature vierge et répond à « la croyance à la mode en une retraite vers le primitivisme[5] » identifiée par le critique Richard Schickel au moment de sa sortie.

---

[2] Le film *survival* est un sous-genre du film d'action dont l'enjeu narratif central est la survie de ses personnages principaux face à la sauvagerie de l'homme ou de la nature.
[3] Robin WOOD, « The Incoherent Text: Narrative in the '70s », *Movie* 27-28, Hiver-Printemps 1980-81. Republié dans Robin WOOD, *Hollywood From Vietnam to Reagan*, 1986.
[4] Stanley KAUFFMAN, « Fair to Meddling », *New Republic*, 5 et 12 août 1972. Cité dans Derek NYSTROM, *Hard Hats, Rednecks, and Macho Men: Class in 1970s American Cinema*, 2009, p. 66.
[5] Richard SCHICKEL, « White Water, Black Doings », *Life*, 8 août 1972. Cité dans Nystrom 2009, 67.

Quatre hommes de classe moyenne habitant les nouvelles banlieues résidentielles d'Atlanta se rendent dans les Appalaches pour descendre en canoë la rivière Cahulawassee, dernière rivière sauvage du Sud condamnée par la construction imminente d'un barrage électrique. Pour le héros Lewis Medlock (Burt Reynolds), le barrage ne représente rien moins qu'un « viol » de la nature, féminisée – la rivière sera désignée par le pronom personnel « she » –, par le progrès. Ce terme renvoie à un trope classique des discours écologiques sur le viol de mère nature[6] mais également à la tradition de féminisation de la nature dans les récits de la Frontière, notamment la littérature populaire autour du personnage de Daniel Boone qui sexualise l'union du chasseur à l'environnement sauvage[7]. Les compagnons de Lewis ne partagent pas son opinion, qu'ils qualifient d'« extrémiste ». Mais les premières images du film qui accompagnent la conversation en voix off accréditent son point de vue : alors que la voix d'un personnage défend le barrage comme une source d'énergie propre, le spectateur voit un bulldozer en plan rapproché poussant un tas de gravats vers la caméra ; lorsque Lewis

1 *Deliverance* (1972): nature sacrée ou Frontière puritaine ?

mentionne le viol du paysage, une sirène d'alarme couvre la conversation et débouche sur une explosion sur le chantier de construction. L'explosion, filmée au ralenti pour accentuer l'effet de déchirure et de dislocation de la matière, est suivie de deux plans de montagnes brumeuses sur lesquels se répercute la détonation. L'activité humaine perturbe la tranquillité silencieuse des Appalaches inhabitées et les premiers plans de *Deliverance* présentent ainsi le progrès comme destructeur de la nature vierge.

---

[6] Tzeporah BERMAN, « The Rape of Mother Nature? Women in the Language of Environmental Discourse », in Alwin FILL et Peter MÜHLHÄUSLER (dirs.), *The Ecolinguistics Reader: Language, Ecology and Environment*, 2001, p. 266.

[7] SLOTKIN REGENERATION

La promesse d'union du pionnier avec la *wilderness* virginale est cependant mise en péril d'emblée par une bande son inquiétante et des plans du barrage qui suggèrent qu'une telle nature n'existe déjà plus. Les rares moments où l'épiphanie pourrait advenir sont marqués du sceau de l'artifice ou de l'ambigüité. Lorsque Lewis dévoile la rivière sauvage à Ed Gentry (Jon Voight), dans un geste dont le scénario soulignait la théâtralité[8], le moment est brusquement interrompu par l'arrivée des autres personnages[9]. Le seul plan suggérant le mariage de l'homme à la nature sauvage est un panoramique ascendant des canoës dans un écrin de verdure (figure 1), mais il s'agit d'un plan subjectif reprenant la perspective d'un habitant local apparu sur un pont suspendu, une apparition « qui pourrait constituer une sorte de mise en garde[10] » annonçant la dimension tragique que prendra le récit. Cet échec vient d'abord des personnages eux-mêmes. Loin d'être des héros de la Frontière embrassant la nature ou des poètes transcendantalistes dévoilant l'immanence du sacré, les vacanciers de *Deliverance* sont des consommateurs de sensations fortes équipés des dernières technologies de sports extrêmes (jusqu'à l'arc de compétition et la combinaison en néoprène de Lewis), plus désireux de rejouer la conquête du monde sauvage que de se laisser altérer par son esprit indigène. Le programme publicitaire du film promettait une telle confrontation de l'homme à la nature :

> « Into the Georgia wilderness, where the Chattooga River churns itself into a frenzy of rapids, and dangerous going becomes a natural thing, venture four civilized men for a weekend of canoeing, camping and exploring before the earth succumbs to the death grip of civilization[11]. »

Et le fantasme des personnages est bien de se replacer dans la position des premiers conquérants originels qui ont découvert une terre vierge (Lewis : « You know what I was just thinking ? The first explorers saw this country…saw it just like us. In a canoe »). C'est bien une réitération récréative de l'impérialisme continental plutôt qu'un voyage sur les traces du bon sauvage que recherchent les personnages et qui est promise au public[12].

---

[8] « écarte théâtralement les branches de saule », John BOORMAN et James DICKEY, *Deliverance*, seconde version du scénario, 11 janvier 1971, p. 23.

[9] Absente du roman et du scénario, l'interruption a été ajoutée par Boorman au moment de la réalisation, première d'une série de modifications faites par le réalisateur dans le but de mettre à distance les mythes de la nature américaine.

[10] Michel CIMENT, *John Boorman / by Michel Ciment ; translated by Gilbert Adair*, 1986, p. 132.

[11] *Deliverance Pictorial*. Programme du film. Consulté à la bibliothèque Margaret Herrick, Deliverance Production File, Core Collection.

[12] Le film est à l'origine d'un engouement touristique pour la descente en canoë dans les rivières du Sud. C'est le sujet de plusieurs articles de presse, dont celui de Wayne King, « Wild 'Deliverance River' Lures Adventurers South », publié dans le *New York Times* du 8 juin 1975, qui analyse le phénomène et fait état de 19 décès liés à l'augmentation de la pratique du canoë depuis la sortie du film.

L'échec d'une union à la nature provient également de la nature elle-même, qui se révèle être une force physique hostile bien plus qu'une source de régénération spirituelle :

> « Nature turns out to be threatening and destructive rather than regenerative. The placidity of the water is misleading; murder and violation, rather than mystical conversion, are at the end of the journey[13]. »

Les quatre citadins sont bientôt agressés, l'un d'entre eux sodomisé, par des habitants de la vallée rurale et sont poussés à tuer pour survivre et retrouver la civilisation. De chasseurs explorateurs du continent sauvage, ils deviennent victimes de captivité, leur intégrité physique et psychique menacée par des indigènes hostiles dans une *wilderness* diabolique.

À l'instar des récits de captivité puritains, la nature de *Deliverance* se transforme en « enfer » traumatique[14], l'exacte antithèse de la nature sacrée du contre-mythe de la Frontière :

> « For those who bemoan the disappearance of our streams and forests, and the vanishing of a more primitive, more natural mode of life, Warner Brothers' 'Deliverance' offers a few sobering afterthoughts[15]. »

La nature est construite « comme une force maléfique[16] » grâce à un travail esthétique particulier sur les couleurs et le cadrage. La pellicule du film est largement désaturée, ce qui pour le réalisateur « non seulement prêt[e] au paysage une plus grande réalité, mais […] donn[e] la qualité onirique, cauchemardesque [qu'il] voul[ait] » (Ciment 1986, 130). L'intention qui a motivé ce choix esthétique était de « rendre [le paysage] plus inquiétant[17] ». Le cadrage et la mise en scène accentuent cette dimension en construisant la forêt à la fois comme une prison et une force antagoniste. Les premiers plans des voitures des vacanciers suggèrent un enfermement progressif dans « une forêt très profonde » (Lewis) : le positionnement distant de la caméra, qui filme les véhicules en arrière plan à travers un premier plan de végétation, donne d'emblée à la forêt un regard et une présence dans le récit (fig. 2) ; les recadrages des citadins par des branches ou par les tasseaux des maisons en

---

[13] Stephen FARBER, « Deliverance' – How it Delivers », *New York Times*, 20 août 1972.
[14] « Just a few miles from 'civilisation' they found themselves staring into hell and they'll never be able to look back again. » Peter BUCKLEY, « Deliverance », *Films + Filming*, octobre 1972.
[15] Arthur KNIGHT, « Deliverance' is First-Rate Drama », *Hollywood Reporter*, 12 juillet 1972.
[16] Jay COCKS, « Rites of Passage », *Time*, 7 juillet 1972.
[17] John BOORMAN, *Adventures of a Suburban Boy*, 2004, p. 188.

ruines du village d'Oree renforcent une impression de confinement (fig. 3), tout en créant une continuité esthétique entre la forêt et ses habitants.

2 *Deliverance* (1972): emprisonnement progressif dans une nature hostile

3 *Deliverance* (1972): Frontière puritaine, le piège se referme

La séquence centrale du viol anal reprend ces éléments esthétiques et consolide l'association entre la nature primitive et les habitants ruraux, suggérant que « c'est la nature dans toute sa puissance indomptable qui viole finalement l'homme » (Cocks 1972) :

> « [The location of the rape scene was] a place of tangled black laurel where only a bilious green light penetrated. There was a deep floor covering of coarse leaves on an undulating surface. Beyond the laurel were dense trees. I contrived to have the mountain men emerge from them. I strove for the illusion that they had actually come out of the trees themselves, like malevolent spirits of nature seeking retribution; for it was to generate power for men in Atlanta like their victims that this wild river was to be sacrificed. » (Boorman 2004, 195)

Le réalisateur concevait bien le viol des citadins comme la vengeance d'une nature malveillante, elle-même violée, selon le mot de Lewis, par le progrès technique que les

hommes de la ville représentent. Du point de vue des citadins, ce viol constitue cependant un traumatisme originel à la manière des captives puritaines, qui va entièrement redéfinir leur rapport au territoire et à l'altérité. Loin de baigner dans la mode contemporaine d'un retour spirituel à la nature, *Deliverance* situe dans la nature un pouvoir d'agir diabolique et destructeur contre lequel l'homme doit résister. Dès lors, l'univers narratif de la Frontière n'est plus le lieu de régénération spirituelle et physique du héros américain, mais devient un lieu de violence traumatique et d'ensauvagement.

Réalité de la violence et régression des héros

La nature sacrée du contre-mythe promettait une forme de régénération par l'union mystique avec l'esprit primitif. Sa déconstruction au profit d'une nature maléfique héritée des puritains ouvre la voie à une autre forme de régénération célébrée par Theodore Roosevelt : la régénération de l'homme blanc civilisé par la violence contre le sauvage. Cette question de la régénération par la violence est au cœur du roman comme du film mais avec des points de vue différents : là où le roman reprenait à son compte la théorie rooseveltienne, le film choisit l'indécidabilité.

L'idéologie impériale rooseveltienne structure le film. Les citadins sont ramollis par le confort d'un excès de civilisation, inadaptés physiquement ou psychologiquement à la sauvagerie qui subsiste au cœur même du territoire civilisé. Le « dodu » Bobby Trippe (Ned Beatty) est féminisé : unique victime du viol, il est qualifié de « truie » par son agresseur. Ed Gentry est frappé de « buck fever », incapable de tuer le daim lors d'une chasse matinale, donc de suivre Daniel Boone sur le chemin de l'héroïsme américain. La réitération de la conquête pionnière sert donc en premier lieu une réaffirmation de masculinité. Celle-ci passe initialement par la féminisation de la nature et la métaphore sexuelle associée à sa domination (« Just wait until you feel that white water under you » ; « that's the second best sensation I ever felt »). Mais c'est l'agression sexuelle des personnages et l'urgence de la survie qui transforment le jeu en nécessité et offrent véritablement les conditions de régénération d'une masculinité primitive promise par le mythe :

> « 'Deliverance' can be embraced as a stark, uncompromising showdown between the basic survival instincts and the emasculated pretensions of a mannered and material society[18]. »

[18] Murf (A. D. MURPHY), « Deliverance », *Variety*, 12 juillet 1972.

Comme dans le mythe, l'expérience de la violence sauvage par les personnages fait d'abord l'effet d'un choc qui pousse l'homme civilisé à la régression vers un état sauvage[19]. Prostré à quatre pattes et comparé à une truie, Bobby est animalisé pendant la scène de viol et en sort dénué de toute empathie. Lewis transgresse l'état de droit en exécutant d'une flèche le violeur de Bobby. Drew, l'intellectuel sensible et sensé, perd la raison lorsque le groupe décide d'enterrer secrètement le cadavre. Et Ed, qui prend en main le récit après que Lewis se blesse à la cuisse, « doit devenir un animal » (Cocks 1972) pour survivre et tuer un second antagoniste[20]. L'exposition à la violence sauvage produit une percée « de la fine couche de glace qu'est la civilisation vers les dangereuses eaux sombres des profondeurs » (Kauffman 1972) et le film exhibe ainsi l'animalité dormante de l'homme civilisé.

Contrairement au mythe de régénération par la violence, cette délivrance des instincts primitifs ne s'accompagne d'aucune délivrance spirituelle ou physique pour les héros. Bobby y perd sa dignité, Lewis sa jambe, Drew sa vie et Ed son innocence. L'échec de la régénération rooseveltienne est soutenu en particulier par deux éléments filmiques : l'esthétique réaliste de la violence et l'ambiguïté du contexte narratif. La mort du violeur de Bobby, frappé d'une flèche par Lewis, a frôlé la censure pour sa longueur délibérée (deux minutes quarante entre l'instant d'impact et le dernier souffle). Le réalisateur s'est justifié en assurant qu'« il était important que les quatre hommes soient témoins de l'atroce réalité que constitue le meurtre d'un homme[21] ». Si certains ont pu interpréter ce parti pris comme du voyeurisme complaisant[22], le réalisateur a surtout désiré se démarquer d'un traitement conventionnel de la violence au cinéma qu'il jugeait « hypocrite » :

> « What I wanted was not to show violence in itself – you don't see too much blood in the film – but to confront both characters and spectators with the reality of violence. It's very important for me, for example, that the victim takes a long time to die: it was intended as an antidote to the kind of death one normally sees on the screen, happening so quickly, so banal as to be hypocritical. In the same way, I admired in the novel the ambiguity which surrounded the identity of the hillbilly who is killed. In effect, the public participates in the manhunt, it acquires the taste for blood; then

[19] Le scenario multiplie les expressions en ce sens : « They dig like dogs, throwing dirt this way and that » ; « they jerk their heads from side to side ; wild, hunted animal looks » ; « [Ed] has the face of a primitive man […]. He looks savage. » (Boorman et Dickey 1971, 57; 58; 73).

[20] Boorman défend la même interprétation du personnage : « What interested me in Ed's evolution was that he becomes a wild animal, acquiring an extraordinary instinct for self-preservation and a paranoid manner towards Bobby. » (Ciment 1986, 129)

[21] « The American Ratings Board threatened an X certificate if I did not shorten the scene of Bill dying. My case was that it was important that the four men witnessed the horrific reality of killing a man. » (Boorman 2004, 197)

[22] « [I]n the depiction of sudden, violent death, there is the rhapsodic wallowing in the deadly beauty of it all. » (Murf 1972)

it discovers that it's perhaps an innocent who's been killed. The action is suddenly separated from its motive and we see it in a different light. » (Ciment 1986, 129-30)

Soumis à la violence de la longue scène de viol homosexuel, elle-même filmée en plans séquences dans un réalisme cru, le public comme les personnages sont désireux d'effacer le traumatisme de l'agression par un récit d'autodéfense de type westernien[23]. Ce désir les mène cependant vers l'exercice d'une violence problématique, lorsqu'il apparaît que le second antagoniste tué par Ed était peut-être innocent. L'objectif du réalisateur est ici d'impliquer le spectateur dans le désir de violence (« a taste for blood ») afin de lui en faire partager la culpabilité.

L'ambiguïté du contexte narratif rend l'exercice d'une violence rétributive fondamentalement problématique. La réalisation et le montage installent une indécidabilité radicale dans les points nodaux du scénario (le questionnement éthique entourant l'enterrement du corps du violeur, le flou circonstanciel de la mort de Drew[24], l'incertitude quant à la responsabilité du second antagoniste dans le viol de Bobby), qui désarmoce toute possibilité de justifier l'exercice de la violence. Quand Bobby exprime un doute à Ed quant à l'identification de sa victime comme étant le second violeur (« he wasn't just some guy up there huntin' or somethin' ? »), Ed, filmé de dos, lui brandit le visage du cadavre mais tourne son regard vers la caméra, s'adressant directement au spectateur lorsqu'il répond : « You tell me[25] ! » (figure 4). Le spectateur est ainsi amené à se confronter aux conséquences destructrices de son propre désir de violence. Cette « qualité ouverte, irrésolue [du film] laisse le spectateur hanté et irrésolu dans son esprit » (Knight 1972) et « dépouille la conclusion de tout sentiment de triomphe » (Farber 1972). La réalisation du geste héroïque de la Frontière – vaincre l'environnement sauvage – ne produit pas le héros américain, mais « aboutit à Ed souffrant d'un cauchemar dans lequel ses péchés sont manifestes ; l'accession d'Ed à une 'vraie' masculinité provoque l'angoisse et la psychose, pas la rédemption[26] ». Il n'y a pas de régénération de la masculinité citadine sur la Frontière, mais une perte irréversible

[23] « In 'Deliverance' for once, man is rape victim as well as rapist; this assault brings into the open sexual fantasies and fears that the characters cannot tolerate. They will go to any lengths to avenge the sodomy, and audiences equally anxious to exorcise the image of male humiliation want to accept their vengeance as a necessary tribal ritual. » (Farber 1972)

[24] Le scénario prévoit ce flou explicitement : « Something happens to DREW ; it is impossible to tell what » (Boorman et Dickey 1971, 59).

[25] Ici, Boorman s'est délibérément démarqué du scénario de Dickey, qui décrivait un Ed « not absolutely sure, but pretty sure » répliquant : « He was in the right place at the right time. No; it's got to be him. » (Boorman et Dickey 1971, 76)

[26] Davis W. HOUCK et Caroline J. S. PICART, « Opening the Text: Reading Gender, Christianity, and American Intervention in *Deliverance* ». In David BLAKESLEY (dir.), *The Terministic Screen: Rhetorical Perspectives on Film*, 2003, p. 174.

d'innocence du pionnier. L'ensauvagement d'Ed mène à un meurtre coupable qui, bien qu'englouti par le lac artificiel du barrage, menace à tout moment de revenir à la surface (figure 5).

4 *Deliverance* (1972): « you tell me! », regard caméra et implication du spectateur

5 *Deliverance* (1972): le meurtre coupable refait surface dans le cauchemar du héros

Ce refus d'une régénération par la violence est une différence fondamentale entre le roman de Dickey et le film de Boorman :

> « Dickey's view is that the tamed, suburban Ed is fulfilled and strengthened when he is obliged to kill and survive. I wanted to say that the myth of regeneration through violence is an illusion. Far from finding his identity, I wanted Ed to be haunted, coarsened and diminished by the experience. […] I wanted to end the film with his nightmare of the hand of the man they had buried rising from the water, like Excalibur in the hand of the Lady of the Lake, reaching up from the unconscious, an accusation. » (Boorman 2004, 184)

Le premier choix de Dickey pour adapter son film à l'écran était Sam Peckinpah[27], réalisateur de *Straw Dogs* sorti en décembre 1971 et qui a été beaucoup opposé à *Deliverance* dans son traitement de la violence comme facteur de régénération[28]. John Boorman apporte une conclusion différente : la forêt puritaine n'apporte que l'horreur traumatique. En d'autres termes, le mythe de la Frontière, qui promet la régénération par la violence, est un mensonge meurtrier.

Le mythe coupable

6 *Deliverance* (1972): le héros de la Frontière comme image creuse

Le personnage central dans l'incarnation et la formulation d'une idéologie de la Frontière dans *Deliverance* est Lewis Medlock (figure 6). C'est lui qui porte à la fois la philosophie du contre-mythe de la nature sacrée pour ses compagnons (Lewis : « Sometimes you have to lose yourself before you can find anything » ; « You don't beat this river ») et qui représente le mythe de régénération par la violence par sa fascination « presque fasciste [pour] les notions de survie, de courage et de culturisme » (Ciment 1986, 121 ; Lewis : « Machines are gonna fail. And the system is gonna fail. […] Then survival. Who has the ability to survive. That's the game: survive »). Athlétique, charismatique et armé d'un arc, Lewis est

[27] « To direct, Dickey liked Sam Peckinpah, who made his mark on Hollywood with the relentless violence, horribly literal and beautifully stylized, of *The Wild Bunch.* »
James DICKEY, *Summer of deliverance: a memoir of father and son*, 1998, p. 163.

[28] *Straw Dogs* traite d'un sujet similaire à *Deliverance* : un mathématicien en congé sabbatique dans la campagne galloise se retrouve forcé à user de violence envers les locaux qui ont violé sa femme. Stephen Farber écrit par exemple à propos des deux films : « Like Sam Peckinpah's 'Straw Dogs', 'Deliverance' focuses on a ritualized battle for survival, a primal masculine adventure. The heroes of both movies are decent, rather fastidious men forced to confront the violence in nature and in themselves. Peckinpah and Boorman come to opposite conclusions. In 'Straw Dogs' Peckinpah is troubled by doubts, but he finally clings to the code of the Old West, implying that in a savage world a baptism of blood is the first step to becoming a man; violence has a purgative effect on the intellectual hero. 'Deliverance' is a more thoughtful and mature film. » (Farber 1972)

l'image même du mythe, « l'idéal de l'homme américain[29] ». Mais c'est une image creuse, « un héros caricatural » (Farber 1972) qui incarne « des mythologies de la masculinité de la Frontière américaine poussées jusqu'à l'absurde[30] ». Lorsqu'il ne se contredit pas lui-même (Lewis : « Sometimes you have to lose yourself… » vs. « I have never been lost in my life »), le film le fait pour lui[31] en sapant son discours naïf fait de clichés par une sombre réalité de la violence. Il a beau se prendre pour Tarzan, comme le remarque Bobby, il n'est pas ce mariage mythique du civilisé et du sauvage, mais un homme revêtant frauduleusement le manteau du héros américain. Comme le décrit le réalisateur, la fraude est révélée lorsqu'il se casse la jambe au moment précis où ses amis auraient le plus besoin d'un authentique Daniel Boone tueur d'Indiens :

> « It always seemed to me that, when [Lewis] breaks his leg, it was a flaw in the narrative, an author's 'device' to allow Ed to take charge of the group. But when I met the friend of Dickey who inspired the character, I realized that his desire to become one with nature, his mistrust of civilization, betrayed a neurotic, insecure personality. In fact, he didn't have a genuine relationship with nature, it was by force of will that he tried to establish such a relationship; and that explains his accident. No one in harmony with nature is injured in that fashion. I was therefore able to understand why he had broken his leg[32]. » (Ciment 1986, 129)

Lewis est l'image du héros de la Frontière sans en avoir la substance et le mythe qu'il veut incarner ne trouve aucun fondement dans la réalité.

Bien qu'elle soit creuse, l'image qu'incarne Lewis a un pouvoir d'attraction assez fort pour « mener ses amis au fin fond de l'obscurité primordiale[33]». Bobby, le plus citadin du groupe, se laisse finalement séduire par la philosophie de Lewis (Bobby : « It's true, Lewis, what you said. There's somethin' in the woods and the water that we have lost in the city »).

---

[29] John CALENDO, « Deliverance », *Interview*, novembre 1972.
[30] David HANSEN-MILLER, *Civilized Violence: Subjectivity, Gender and Popular Cinema*, 2011, p. 146.
[31] « The film undercuts everything Lewis says. » (Farber 1972)
[32] Notons qu'ici Boorman ne rejette pas l'idée mythique qu'un lien privilégié à la nature existe pour certains hommes exceptionnels. S'il rejette la régénération par la violence, il ne rejette pas la régénération par une union à la nature, alors en vogue chez les partisans du contre-mythe, et qui fait autant partie du mythe de la Frontière que l'idéologie rooseveltienne. Son attachement au contre-mythe se remarque encore dans ce passage de son autobiographie : « I needed to learn the river and I swam through the white water in a wetsuit, allowing the flow to guide me between the rocks, staying loose and supple and resisting the temptation to tense up and fight it. I wanted to abandon myself to the river, to become the river. My childhood on the Thames had bequeathed me an ease in water. I loved the Chatooga, its wild torrents, its precipitous falls, its peaceful passages. I was at home, and the actors sensed it, and it gave them comfort. I felt that the river embraced me too. It put me in a state of grace. The film fell into place in my mind. I experienced one of those magical episodes where I could do no wrong. » (Boorman 2004, 193)
[33] Deliverance Pictorial. Programme de promotion du film consulté à la Margaret Herrick Library (Core Collection Files, Deliverance).

Ed, point focal de la narration, succombe au magnétisme érotique de son compagnon, entraînant le spectateur dans l'admiration de l'image mythique :

> « The homosexual flavor is used structurally to suggest that Voight is in love with Reynold's image, and on another leve [sic], that Everyman is in love with the *macho* myth. » (Calendo 1972)

Lewis réussit ainsi à convaincre ses camarades autant que le public de croire en ce qu'il représente et de le suivre dans l'action. Il est bien à l'origine de l'escapade dans la nature régénératrice, il est responsable du meurtre du violeur – un tir « en plein cœur » qui le laisse fasciné par sa propre puissance de tuer – et il convainc les autres d'enterrer le corps en arguant de l'absence de justice dans cette vallée rurale (Lewis : « Where is the law ? »), comme si le Sud de 1972 était l'Ouest des westerns[34]. Même une fois blessé, il provoque indirectement le second meurtre en affirmant que Drew a été tué alors que les cirsconstances sont obscures. C'est donc le mythe de la Frontière et sa promesse de régénération de la masculinité blanche dans la confrontation avec l'élément sauvage qui, par l'intermédiaire du corps artificiel de Lewis, entraîne les personnages dans la sauvagerie et la culpabilité. On retrouve ici la stigmatisation d'une culture de la Frontière par la gauche libérale entamée dans les années 1960. De la même manière que John Wayne a pu être tenu responsable de la guerre du Vietnam, *Deliverance* construit le mythe comme un ensemble de clichés qui alimente un cycle de violence corrupteur pour l'homme civilisé.

Seul Drew reste insensible au mythe incarné par Lewis. Intellectuel sensible ouvert à l'altérité – il est le seul à établir un lien d'égalité avec la population rural locale lors du duo banjo-guitare qui donne au film sa bande son – et soucieux de la loi et de la morale – il est le seul à argumenter pour un recours à la police après le viol – il incarne l'antithèse de l'idéologie de la Frontière, un homme émasculé – le « weakling » de la mythologie rooseveltienne – qui perd ses moyens après le meurtre du violeur et finit probablement par se suicider[35]. Mais Drew est aussi celui qui exhibe les limites de Lewis (Drew : « [Lewis doesn't really know the woods.] He learned 'em, he doesn't feel 'em. That's his problem. He wants to be one with nature and he can't hack it ») et du mythe (Drew sur la pratique de la chasse : « I

---

[34] En conclusion du film, cette argument est réfuté par la présence d'un shérif, incarné par James Dickey, qui respecte la loi et ses procédures malgré ses soupçons concernant la culpabilité des citadins (shérif : « We got nothin' to hold 'em for. We don't have a thing. »).

[35] « The first two of Drew's crucial functions in the plot are presented as fully congruent, as if an identification with otherness and a faith in social structures of legality were two sides of the same psychic coin. Thus, his third function—to die—becomes, if not the causal effect, both the logical end and the determining condition of those prior functions, revealing these attributes as inadequate responses to the physical, mental, and social realities on which the film proposes to meditate. »
James MORRISON, *Passport to Hollywood: Hollywood Films, European directors*, 1998, p. 234.

don’t understand how anyone could shoot an animal »). Cette résistance aux formules mythiques fait de lui « la conscience du groupe, [un personnage] simplement trop adulte pour se laisser prendre à l’histrionisme machiste » de Lewis (Calendo 1972). En regard de l’économie idéologique du film, il est donc bien « le meilleur d’entre nous », comme le dit Ed lors de ses funérailles improvisées, car il est le seul à avoir résisté au mirage du mythe.

Histoire de colonisation

Cette exploration des limites de la culture de la Frontière dans *Deliverance* est indissociable d’un sous-texte renvoyant à une histoire de colonisation. L’avancée de la civilisation – le progrès amené par le barrage – détruit l’environnement et dépossède les indigènes de leurs terres – la population est relocalisée, le cimetière d'Aintry déterré et l'église déplacée en fin de film. Les citadins, pris par les ruraux pour des employés de la compagnie d’électricité construisant le barrage, agissent en colonisateurs arrogants face à une population inférioriséе. Structurellement, le film déploie donc une histoire de l’impérialisme continental américain, comme le suggère le réalisateur :

> « I read the novel with mounting excitement. I knew how to do it. Its themes coincided with my own: man’s relationship to nature, the attempt to recover a lost harmony, the Earth’s anger at the despoiling human race. At its center was the rape of the city men by the mountain men. It was a metaphor for the rape of America. Lévi-Strauss in *Tristes tropiques* asks why Europeans who nurtured their land for centuries became rapacious when they came to America. In the story, four successful middle-class men from Atlanta want to canoe down a wild river before it is tamed and subsumed by a huge dam which will produce electricity for their air-conditioners. » (Boorman 2004, 181)

Les vacanciers sont bien les violeurs d'un continent sauvage, à la fois représentants d'un progrès destructeur et agents de sa pénétration jusque dans les marges territoriales de la civilisation. Le film ne manque ainsi pas d’ironie sur la « quête pseudo-épique » (Morrison 1998, 230) des quatre citadins, maintenant une distance critique notamment par l'utilisation récurrente de plans larges :

> « The wide-angled, wide-screen compositions are effective […] in depicting the men from the start as stranded within the very spaces they comically propose to conquer. » (Morrison 1998, 232)

Les vacanciers sont donc ridiculisés dans leur vélléité de pouvoir et condamnés pour leur participation à une colonisation destructrice, mais la population indigène n'est pas pour autant construite comme une alternative désirable au projet de civilisation.

À un premier niveau, les indigènes de *Deliverance*, victimes expropriées par l'avancée de la civilisation, occupent la position structurelle des Indiens dans le récit de colonisation. Une telle lecture a d'abord été construite par le cadre critique de réception du film au moment de sa sortie, centré sur les catégories conceptuelles du mythe de la Frontière :

> « The dominant interpretive orientation that characterized the film's initial reception was formulated in terms of a confrontation between Humanity/Civilization and Nature/Savagery. » (Nystrom 2009, 67)

Cette lecture des habitants ruraux comme sauvages ou Indiens a été analysée plus spécifiquement par Carol Clover dans son ouvrage phare de 1992. Concluant une liste des éléments repris du western par un cycle de films d'horreur au début des années 1970, elle note : « hérité du western […] est le Peau rouge lui-même – maintenant représenté comme un cul-terreux[36] ». Selon Clover, les habitants ruraux remplissent la même fonction idéologique que le Peau rouge du western, c'est-à-dire la justification de la colonisation : bien qu'ils soient reconnus dans une certaine mesure comme des victimes du progrès, le film ne les rapproche pas des bons sauvages du western pro-Indien contemporain, mais les construit avant tout comme une altérité hostile dont l'élimination devient nécessaire à la survie des citadins et la sauvegarde de la civilisation. L'agression des citadins par les ruraux constitue « le récit traditionnel d'une atrocité indienne remboursée par un génocide et un vol de terres » (Clover 1992, 163). Ce point de vue impérialiste est confirmé en conclusion du film, lorsque la société rurale apparaît en déficit de civilisation : un habitant de la ville d'Aintry sur le point d'être inondée concède que le barrage « est la meilleure chose qui soit jamais arrivée à cette ville », invalidant la critique du progrès installée dans les premières scènes du film. Loin d'adopter l'anti-impérialisme du contre-mythe, *Deliverance* réaffirme plutôt la légitimité d'une conquête progressiste du territoire primitif et de sa population.

À cette structure impériale se superposent des enjeux de classe, qui complexifie l'association des ruraux aux indigènes colonisés. En effet, les sauvages de *Deliverance* n'incarnent pas une altérité raciale mais une dégénération de la race blanche, ensauvagée par le contact avec une nature hostile et corrompue par la consanguinité. Cette émergence du sauvage blanc représente « de loin le développement 'ethnique' le plus important dans la culture populaire » depuis les années 1970 (Clover 1992, 135 note 21). Elle se comprend à la fois dans le cadre des renversements culturels liés à la guerre du Vietnam – l'Américain blanc

[36] Carol J. CLOVER, *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, 1992, p. 135.

civilisé a démontré sa barbarie – et dans le contexte post-droits civiques qui interdit la stigmatisation raciale de minorités – le Blanc devient une « cible sûre » de diabolisation (Clover 1992, 135). Dès lors, les sauvages blancs sont moins les représentants des Indiens que les pionniers résiduels d'une histoire de colonisation, comme le précise le réalisateur :

> « [T]he journey of these urbanites is also a journey through time, through America's history, in search of its beauty, its power, its resources and its wealth. When they arrive at the village, they come into contact with people who live by the old frontier values, in an autonomous society in which they themselves build their houses, cultivate their land and defend themselves against outsiders, yet who are at the same time degenerates. In a sense, these four men are seeing their own history in a distorted mirror. The river itself has been tamed, contained, transformed into a placid lake. It's therefore a re-evaluation of American myths. » (Ciment 1986, 129)

La société autochtone de *Deliverance* est donc peuplée des pionniers qui ont massacré les Indiens et continuent de vivre « selon les valeurs traditionnelles de la frontière » aux marges du continent civilisé. La violence et l'horreur dans l'univers narrratif du film proviennent donc de la survivance d'une Frontière historique au sein de l'Amérique contemporaine :

> « Much of the ambient horror of these films resides in the fact that statelessness—our collective past—is not dead and buried but is just a car ride away. » (Clover 1992, 132)

Là où Lewis alimente la violence impériale par sa croyance en un mythe de la Frontière corrupteur, les ruraux incarnent une violence historique de la colonisation qui persiste dans l'Amérique contemporaine. Dès lors, tout espoir de rédemption passe par un abadon du mythe et une éradication des résidus de la colonisation.

La blancheur des sauvages dans *Deliverance*, c'est-à-dire leur caractère endogène à la civilisation par opposition à une altérité raciale au-delà de la Frontière[37], contient cependant un potentiel critique de l'idéologie impériale en suggérant l'échec du processus de civilisation : « les hommes qui commettent ce viol sont les victimes d'un projet civilisateur qui a échoué » (Hansen-Miller 2011, 141). Il s'agit bien de dissocier le progrès technique d'un progrès démocratique et de révéler les mécanismes d'exploitation qui soutiennent l'expansion du capitalisme, avec ses marinas et ses climatiseurs :

---

[37] « Les dégénérés du *survival* ne proviennent pas d'ailleurs, autrement dit du hors champ historique et/ou géographique de l'Amérique, ils incarnent un certain état délabré de son passé, le devenir possible d'un peuple oublié ou écarté ».
Bernard BENOLIEL et Jean-Baptiste THORET, *Road Movie, USA*, 2011, p. 187.

> « Lewis may romanticize the landscape, but the people are marked by their abandonment of, and failed relationship to, functioning regimes of democratic subjectivation. The soon-to-be-damned area is not an uncharted land, but a scene of modern democracy's failed colonization. » (Hansen-Miller 2011, 148)

Cet aspect critique, qui rejoint une problématique de classe, se manifeste dans le film par un rapprochement esthétique des ruraux avec le peuple américain victime de la Grande Dépression. L'image d'une famille chargeant son camion de meubles avant d'évacuer la ville d'Aintry est une citation directe de *The Grapes of Wrath* (John Ford, 1940) (figures 7 et 8). La photographie d'un Walker Evans ou d'une Dorothea Lange de la *Farm Security Administration* (carcasses de voitures ; pauvreté rurale ; portraits de gens du peuple) est une

7 *Deliverance* (1972): populisme et imagerie de la Grande Dépression

8 *The Grapes of Wrath* (1940): bientôt prêt à migrer vers l'Ouest

référence visuelle évidente dans les plans d'Oree ou d'Aintry, tandis que l'attention portée au folklore populaire (le thème musical « Duelling Banjos ») rappelle le Projet fédéral d'enregistrement musical et la popularisation du style folk à la même période. Tout cela ancre les locaux dans le populisme agraire hérité des années 1930, un moment où la campagne rurale est victime de la loi d'airain du capitalisme urbain et où Franklin Roosevelt gagne l'élection de 1932 en parlant du « forgotten man ». Ce retour du populisme traverse le cinéma du tournant des années 1970, dans des films comme *Alice's Restaurant* (Arthur Penn, 1969), *Midnight Cowboy* (John Schesinger, 1969) ou *The Scarecrow* (Jerry Schatzberg, 1973), et dans les nombreux road movies qui partent à la recherche du peuple américain (Benoliel et Thoret 2011, 179), notamment dans *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) (voir chapitre cinq). Oscillant finalement entre les pôles du colonisé et du colonisateur, de l'opprimé et du meurtrier, les ruraux de *Deliverance* cristallisent l'ambigüité fondamentale du film dans son rapport à l'idéologie impériale du mythe de la Frontière : le film critique le discours progressiste en révélant les inégalités qu'il justifie, mais rétablit des procédés de diabolisation de l'autre qui réaffirment son infériorité de classe/race et la légitimité de son éradication.

Marqué par cette ambigüité, la trajectoire d'Ed Gentry, à laquelle le spectateur est invité à adhérer, prend dès lors plusieurs significations. Sur le plan du mythe, elle représente la faillite du processus d'émergence du héros de la Frontière. Si l'homme moderne civilisé est aisément capable de régresser dans la sauvagerie, il n'en émerge que coupable de meurtre et souillé par sa propre barbarie. Sur le plan historique, la trajectoire d'Ed résonne à la fois avec une certaine lecture de la colonisation, qui voit le colon européen poussé à la violence par la résistance indigène, et avec le contexte contemporain de la guerre du Vietnam, largement interprété comme une répétition des guerres indiennes sur un nouveau terrain :

> « Boorman's critique of American intervention in Vietnam is unequivocally devastating. Boorman explodes the myth of the conquering frontiersman (interventionist) by emphasizing an unwillingness to listen and an ignorance of the challenges that await. Our 'heroic warriors' return home not triumphantly but badly scarred, both psychically and physically. » (Houck et Picart 2003, 187)

La critique d'une sauvagerie interne à la civilisation, non seulement à travers la figure des sauvages blancs, mais également à travers la violence des hommes civilisés, participe autant d'une histoire de conquête coupable que d'une actualité tout aussi traumatisante de la barbarie américaine.

Deliverance se veut donc une critique du mythe de la Frontière et du poids persistant de l'histoire de colonisation dans la construction de la masculinité blanche et la justification de la violence impériale. Le héros mythique, incarné par Lewis, se révèle être un artifice culturel, un agrégat d'images et de formules inadaptées à la réalité de l'Amérique contemporaine. Le pionnier historique, représenté par Ed, voit son bagage civilisé se corrompre dans une brutalité bestiale exercée contre la nature et ses habitants. L'ironie du discours de civilisation, qui promet le progrès par la violence coloniale, et la fonction du mythe de la Frontière, qui justifie la colonisation, sont mises à nu quand le barrage amenant le progrès offre le moyen de masquer le meurtre de l'indigène – le corps enterré au fond du lac artificiel. Quant à la population locale, elle est à la fois la victime d'un processus civilisateur destructeur, inégalitaire et antidémocratique et le résidu d'une histoire de colonisation coupable et corruptrice pour la nation moderne. La Frontière, qu'elle soit mythique ou historique, est donc bien la source d'une violence traumatique pour l'Amérique contemporaine, l'origine d'un ensauvagement du caractère américain qui ne mène pas à la régénération de la civilisation, mais à la conscience coupable du meurtre fondateur et du prix du progrès. On retrouve bien là au cinéma le turnerisme inversé que Richard Slotkin remarquait dans la culture politique de la fin des années 1960 : la Frontière reste identifiée comme l'origine du caractère américain, à la différence que ce caractère se définit désormais non plus par l'attachement aux valeurs démocratiques – le libéralisme des Lumières et les idéaux de l'Ouest – mais par une pulsion conquérante et un désir d'éradiquer l'altérité – l'impérialisme de la Destinée manifeste et de la guerre sauvage rooseveltienne.

L'ensauvagement de l'Amérique sur la Frontière

Deliverance représente une tendance critique du cinéma étatsunien au tournant des années 1970 qui interroge à la fois l'histoire de la conquête et le mythe de la Frontière en tant que sources d'une violence politique persistant dans le présent. Cette tendance, visible en particulier dans le film d'horreur et dans les récits faisant intervenir la guerre du Vietnam, mobilise notamment la question de la responsabilité, sous le prisme moral de la culpabilité, et la thématique du trauma, en ce qu'elle redéfinit l'héroïsme américain. On retrouve alors dans ces films le motif de la nature diabolique hérité des puritains, espace obscur et corrupteur, lieu de choc traumatique et d'ensauvagement pour la civilisation.

Le retour de la nature gothique

La nature diabolique des puritains correspond à une esthétique que l'on a appelé le gothique américain, qui adapte son homologue européen aux conditions de l'Amérique coloniale. Ce courant esthétique, essentiellement littéraire, transpose la terreur et l'horreur du lieu gothique, « cet espace clos et nocturne où l'homme vacille[38] », dans la forêt sauvage du nouveau continent. Si le gothique américain, en tant que genre littéraire, ne se forme qu'au XIX[e] siècle, les prémisses de ses terreurs se trouvent déjà dans l'imaginaire fantastique des premiers puritains (cf. le fameux poème de Michael Wigglesworth, « God's Controversy with New England », 1662). La nature gothique américaine, que certains décrivent également comme un gothique rural[39] et que nous désignerons par Frontière puritaine, est envisagée comme un espace diabolique, fermé à la lumière divine et corrupteur pour le croyant qui en serait captif. Elle est cette *wilderness* hostile, territoire des bêtes sauvages, lieu inhumain et sans repères, à l'opposé de l'espace sécurisé et ordonné de la Plantation où se construit la nouvelle Cité sur la colline. En ce sens, elle incarne un danger de corruption du projet civilisateur, l'espace possible de tétanisation ou d'ensauvagement du héros et de la communauté pionnière. S'exposer à la Frontière puritaine signifie s'exposer à une violence sauvage qui marque le corps et l'esprit du héros, l'altérant parfois jusqu'à l'aliénation. Les puritains de la fin du XVIIe et du début du XVIIIe étaient obsédés par ce danger d'aliénation, incarnation ultime de l'échec du projet civilisateur[40], qu'ils qualifiaient de « relapse » et associaient à une seconde Chute. Le relapse, pèlerin déchu de la communauté des élus, est particulièrement menaçant pour l'entreprise civilisatrice parce qu'il incarne une inversion des rôles coloniaux : le colonisateur qui pensait se rendre maître du territoire sauvage se retrouve colonisé corps et âme par la sauvagerie, à l'instar des personnages de *Deliverance* qui fantasment la conquête de la *wilderness* et finissent altérés par elle.

Le pouvoir corrupteur de la Frontière puritaine et ses effets sur le projet colonial étaient déjà explorés au cinéma dans le western de la période classique, en particulier dans *The Searchers* (John Ford, 1956) qui en fait son thème structurant. Dans ces films déjà, le

---

[38] Lauric GUILLAUD, *La Terreur et le sacré: la nuit gothique américaine*, 2003, p. 37.

[39] Voir Bernice M. MURPHY, *The Rural Gothic in American Popular Culture: Backwoods Horror and Terror in the Wilderness*, 2013. Murphy analyse notamment l'importance de l'héritage puritain, de la Frontière et de la race (les relations Indians-Blancs) dans le gothique rural (Murphy 2013, 4).

[40] « Instead of their civilizing the wilderness (and its savage inhabitants), the wilderness might change, might *un*civilize, *them*. This they will feel as an appalling prospect, a nightmare to resist and suppress by every means possible. » John DEMOS, *The Unredeemed Captive: A Family Story From Early America*, 1995, p. 4.
« The danger [of western settlements in Puritan society] was of a relapse to barbarism, to rough, uncouth, and lawless ways of life. »
G. ELLIS, *The Puritan Age and Rule in the Colony of the Massachusetts Bay, 1629-1685*, 2010 [1888], p. 519.

paysage américain n'est plus une donnée physique qu'il s'agit d'ordonner et de maîtriser, mais se charge d'une puissance d'agir, voire d'une intentionnalité maléfique. Ainsi dans *The Searchers,* le cadrage d'une nature dont les formations rocheuses écrasent les pionniers quand elles s'équilibrent harmonieusement avec les cavaliers indiens suggère une communauté pionnière incapable de se hisser à la hauteur du continent à conquérir, et exhibe l'hubris tragique du héros américain. Ce hiératisme indifférent des buttes de Monument Valley se mue en intention menaçante dans le plan qui précède l'attaque indienne sur la ferme des Edward. Obstrué par une butte sombre, le plan sans perspective saisit un désert vide et silencieux au soleil couchant, d'où s'envole une nuée d'oiseaux effrayés. La lumière rouge, intentionnellement artificielle, et le silence annoncent le massacre à venir, tandis que l'absence d'Indiens visibles suggère une menace inscrite dans le désert, comme si la nature sauvage elle-même travaillait à la chute des colonisateurs. Un tel plan préfigure le type de personnification de la nature maléfique que l'on retrouve dans *Deliverance* et une partie du cinéma des années 1970, notamment dans le film d'horreur qui, à la suite de *Deliverance*, s'écarte de la tradition gothique européenne pour se rapprocher du terrain sauvage américain.

9 *The Searchers* (1956): nature hostile, paysage vide avant l'attaque indienne

10 *The Hills Have Eyes* (1977): nature hostile, les dents du désert

Par exemple, le générique de *The Hills Have Eyes* (Wes Craven, 1977) filme à contre jour les formations rocheuses escarpées du Nevada comme une rangée de dents, annonçant le sort des touristes citadins dévorés par des cannibals ruraux ; figure 25). On retrouve la Frontière puritaine dans des films opposants des citadins civilisés à des populations rurales dégénérées dans *Eaten Alive* (1977), *Southern Comfort* (1981), *Hunter's Blood* (1986), ou dans le très influent *Blair Witch Project* (Daniel Myrick et Eduardo Sanchez, 1999), dans lequel un groupe d'adolescents convaincus qu'on ne peut se perdre dans les Etats-Unis contemporains se retrouve captif d'une forêt maléfique. Une référence à *Deliverance* souligne la dette envers le film qui a popularisé la Frontière puritaine au cinéma (« No one knows we're out here. » ; « Yeah, but have you seen *Deliverance* ? »). Dans ces différents films, l'horreur provient de ces marges sauvages à l'intérieur du territoire national, peuplées des exclus du progrès.

La Frontière puritaine forme également la représentation dominante des jungles vietnamiennes en littérature comme au cinéma. Dans *Vietnam in American Literature*, Philip Melling note ainsi l'omniprésence de ce motif dans les romans de la guerre du Vietnam, en particulier dans la perception de leur environnement par des soldats animés d'une « peur de la nature sauvage, voire de la captivité par les 'Indiens'[41] ». Dans des romans comme *A Rumor of War* de Philip Caputo (1977) ou *Dispatches* de Michael Herr (1978), la jungle du Vietnam

[41] Philip H. MELLING, *Vietnam in American Literature*, 1990, p. 21.

est ainsi représentée comme un espace étrange, hostile, inhumain[42] ; la guerre elle-même y est décrite comme un enfer traumatique dont les soldats ressortent altérés. Au cinéma, on retrouve la thématique de la captivité et de la dégénération sur une Frontière puritaine dans *The Deer Hunter* (Michael Cimino, 1978) et *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), dont les personnages de Nick (Christopher Walken) et Kurz (Marlon Brando) sont possédés par la sauvagerie. La référence littéraire commune à ces deux films et récurrente dans les récits du Vietnam est *The Heart of Darkness* de Joseph Conrad (1899), qui décrit le territoire colonial du Congo belge comme un paysage infernal et horrifique. Cimino a ainsi dit de son film qu'il « traitait de la question du voyage d'Américains ordinaires depuis leur foyer jusque dans le cœur des ténèbres[43] ». Dans les fictions cinématographiques sur la guerre du Vietnam, c'est cependant *Platoon* (Oliver Stone, 1986) qui offre l'exemple le plus manifeste de cette Frontière puritaine. L'univers filmique de *Platoon* est entièrement limité à une jungle inhospitalière, le « Nam », que les soldats opposent au « Monde » organisé et familier des États-Unis. Habité de bêtes sauvages et d'indigènes sadiques, la jungle est dense et brumeuse, frustrant la vision et évoquant les atmosphères gothiques du film d'horreur. Son étrangeté est amplifiée par la musique de Georges Delerue, qui fait intervenir la flûte japonaise dans les moments de tension narrative. Prisonnier de cette Frontière puritaine qui menace de coloniser les intrus, le héros Chris (Charlie Sheen) dit lutter jour après jour « pour garder non seulement ses forces, mais la raison ». Le terrain du Vietnam et la guerre qui s'y déroule sont un enfer puritain dont les Bérets verts et autres héros de la Nouvelle Frontière sortent à jamais altérés. La représentation d'une nature gothique corruptrice, qui fait partie d'une tradition culturelle remontant aux colons puritains, se diffuse dans les productions culturelles post-western, redéfinissant la *wilderness* au-delà de la Frontière comme un agent non seulement de résistance à la colonisation, mais d'aliénation du conquérant.

[42] Pour une description des représentations du Vietnam en termes de *wilderness* puritaine, voir Eben J. MUSE, *The Land of Nam: The Vietnam War in American Film*, 1995, pp. 172-176.
[43] Laetitia KENT, « Ready for Vietnam : An Interview with Michael Cimino », *New York Times*, 10 décembre 1978. Cité dans Kevin HILLSTROM et Laurie Collier HILLSTROM, *The Vietnam Experience: A Concise Encyclopedia of American Literature, Songs, and Films*, 1998, p. 84.

26 *Platoon* (1986): Frontière puritaine, la jungle brumeuse

Culpabilité historique et seconde Chute du héros

Le motif de la Frontière puritaine permet aux productions qui le convoquent d'approcher l'histoire de colonisation et la responsabilité politique des Etats-Unis par les prismes du trauma et de la culpabilité. Le rapport à l'histoire de génocide et d'expropriation des populations indigènes et ce que de nombreux critiques ont considéré comme leur prolongement dans la politique étatsunienne au Vietnam est ainsi établi de manière indirecte, le point focal étant l'effet sur la psyché et la conscience des perpétrateurs. La Frontière puritaine maintient cependant un pouvoir critique, puisqu'elle permet d'évoquer le génocide et de chroniquer l'ensauvagement du héros et la faillite du mythe étatsuniens.

L'histoire de l'impérialisme continental étatsunien est convoquée lorsque la Frontière puritaine est explicitement associée à la figure de l'Indien. Le lien entre ingidènes et *wilderness* était déjà essentiel aux constructions de l'espace sauvage dans la littérature des puritains du XVII^{e} siècle et reste présente potentiellement dans les représentations d'une Frontière puritaine contemporaine. Mais certains films choisissent d'expliciter ce potentiel, en faisant porter par la *wilderness* post-western les traces visibles de l'indigène massacré. Comme l'écrit Michael Rogin, le massacre des Amérindiens constitue un « acte inaugural » des Etats-Unis, une contradiction flagrante aux valeurs libérales fondatrices de la nation qui pèse sur la conscience nationale tentant de le refouler[44]. Le thème du traumatisme associé à la

[44] Michael Paul ROGIN, *Les Démons de l'Amérique: essais d'histoire politique des Etats-Unis*, traduit par Cyril VEKEN, 1998 [1989], p. 139. Cité dans Alain BOILLAT, « Les Fantômes de l'Amérique. Le spectre de l'Indien

Frontière puritaine est alors une manière de gérer cette culpabilité, de reconnaître les faits en limitant leurs implications. Déjà dans des westerns comme *The Searchers*, les images de captivité traumatique permettaient de négocier la culpabilité de l'impérialisme historique :

> « Traumatic captivity sequences represent indirectly a historical reality they cannot really justify: the conquest of Native Americans and the appropriation of their land. » (Walker, 227)

Les « westerns traumatiques » analysés par Walker démontrent que, malgré un refoulement collectif du prix de la mission civilisatrice, celui-ci résiste à l'effacement et resurgit par la thématique du trauma. Dans ce processus, la guerre du Vietnam a joué un rôle révélateur de la culpabilité historique approchée par le western :

> « Les images de la guerre du Vietnam enterrent définitivement l'innocence mythique de l'Amérique et exhument la mauvaise conscience née des violences perpétrées par les Pères de la Nation. » (Boillat 2006, 171)

Dans cet article, Alain Boillat discute du film d'horreur étatsunien et identifie une manifestation de cette mauvaise conscience dans ce qu'il nomme le spectre de l'Indien. Dans une série de films faisant appel à ce motif, l'horreur naît du retour d'une histoire impériale refoulée à travers des fantômes d'indigènes qui hantent et torturent les descendants des colonisateurs. Boillat cite notamment des films de John Carpenter comme *The Fog*[45] (1980) ou *Ghost of Mars* (2001), mais aussi la série des *Amityville Horror* (1979-2005) ou *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980), dont les édifices maléfiques sont érigés sur d'anciens cimetières indiens. Le spectre de l'Indien cherchant vengeance est plus courant dans des films de série B comme *The Manitou* (William Girdler, 1978), adapté du premier roman d'une série dans cette thématique (1976-2015) écrite par l'auteur britannique Graham Masterton, *Nightwing* (Arthur Hiller, 1979), *The Ghost Dance* (Peter F. Buffa, 1980), *Scalps* (Fred Olen Ray, 1983) ou *Pet Sematary* (Mary Lambert, 1989). Dans ces différents films, le retour des victimes de la colonisation historique sur une Frontière puritaine renvoit directement les Etats-Unis contemporains à leur histoire de violence impériale.

Lorsqu'elle ne renvoie pas à une histoire coupable de colonisation, la Frontière puritaine sert à déconstruire le mythe de la Frontière et son mécanisme de régénération par la

---

chez John Carpenter et le cinéma d'épouvante de la fin des années 1970 », in Laurent GUIDO (dir.), *Les Peurs de Hollywood: phobies sociales dans le cinéma fantastique américain*, 2006, p. 166.

[45] Les fantômes de *The Fog* sont blancs, mais ils sont les victimes d'un massacre fondateur de la ville d'Antonio Bay sur la côte de Californie.

violence à travers des personnages de héros de la Frontière colonisés par la sauvagerie. On peut ainsi distinguer trois figures de héros dégénéré dans les années 1970, qui renvoient aux rôles du récit de captivité ou à leur perversion : la victime de captivité, le tueur d'Indiens obsessionnel (*Indian hater*) et le chasseur pervers (le tueur en série, un tueur obsessionnel qui retourne la violence contre la civilisation). Les deux premières figures ont une histoire dans les récits de la Frontière qui remonte au XVII^{e} siècle et se retrouvent au cinéma dans le western de captivité analysé par Janet Walker (les captives blanches de *The Searchers* aliénées par leur expérience de la sauvagerie indienne et le héros Ethan Edwards animé par une haine génocidaire envers les Indiens). Traditionnellement genrée comme féminine dans le récit de captivité, la victime de captivité se caractérise par sa passivité[46] : ses caractéristiques sont la sidération et l'impotence, sa subjectivité entièrement rendue à l'altérité. Le tueur d'Indiens obsessionnel incarne à l'inverse une hypertrophie pathologique de la violence impériale, la logique racialiste de la colonisation poussée à son paroxysme génocidaire, lorsque l'unique motivation du colonisateur est l'éradication de l'altérité.

Le chasseur pervers qui fait son apparition au tournant des années 1970 est une variation de la figure du héros chasseur de type Daniel Boone ou Natty Bummpo, un héros de la Frontière qui retourne sa violence contre la civilisation et massacre les captives qu'il est censé sauver (d'où le terme « pervers », qui signifie étymologiquement une déviation ou un retournement). Le révérend Powell (Robert Mitchum) dans *The Night of the Hunter* (Charles Laughton, 1955), un tueur en série qui prend en chasse deux petits enfants, en est un précurseur. C'est la couverture médiatique de tueurs en série comme Charles Manson et la révélation des violences américaines au Vietnam à la fin des années 1960 qui provoquent véritablement la popularisation de cette figure dans la culture populaire étatsunienne. Parce qu'il chasse des humains civilisés, en particulier les femmes blanches, il est associé au sauvage du récit de captivité. Mais parce qu'il est blanc et né sur la Frontière, il incarne une forme de sauvagerie endogène produite par une culture et une mythologie qui forment le cœur de l'identité nationale. Ce qui fait sa puissance iconique et explique son succès dans le cinéma étatsunien des années 1970, c'est son double statut d'altérité radicale et d'identité à la civilisation. C'est en ces termes que Christopher Sharrett comprend le succès populaire des tueurs en série :

---

[46] Denise MacNeill nuance cependant cette passivité dans sa lecture du récit de Mary Rowlandson, qu'elle considère comme le premier héros de la Frontière dans la capacité du personnage à s'adapter à l'environnement sauvage et à adopter des comportements indigènes nécessaires à sa survie.

> « Perhaps the fetish status of the criminal sociopath […] is about recognizing the serial killer/mass murderer not as social rebel or folk hero (as often suggested in gore film fanzines of the last two decades) but as the most genuine representative of American life. If Manson was 'the dark side of Aquarius', he was also, as he argued with fractured eloquence, a pure product of America that America needs simultaneously to destroy through propitiatory ritual, and, as if out of guilty conscience, make sacrosanct[47]. »

Les criminels sociopathes représentent ce qu'il y a de plus familier et étatsunien, et c'est ce qui fait leur popularité. Leur association fréquente avec la pratique de la chasse et l'univers de la Frontière, qui fait de nombre d'entre eux des chasseurs pervers, les rapprochent encore de cette identité nationale mythique dont ils incarnent la perversion. Les trois figures – victime de captivité, tueur d'Indiens, chasseur pervers – sont nées de la même expérience directe des « horreurs indicibles de la guerre contre les Indiens[48] » sur une Frontière hostile et maléfique héritée des puritains. Dans les années 1970, cette Frontière puritaine est projetée dans la jungle du Vietnam, et c'est de cette Nouvelle Frontière qu'émergent les héros de la Frontière dégénérés.

La figure du vétéran du Vietnam telle qu'elle se développe dans le cinéma de série B et la télévision de la première moitié des années 1970 prend trois formes distinctes, selon Laurent Tessier, dans lesquelles on retrouve nos trois héros dégénérés :

> « C'est donc dans ces séries B et autres petites productions que se construit petit à petit le genre vietnamiste et les figures cinématographiques du vétéran du Vietnam : le psychotique, la machine à tuer, le marginal assailli de cauchemars, etc.[49] »

Le marginal assailli de cauchemar correspond à la victime de captivité sidérée et dominée par le trauma de la violence sauvage. Dans le contexte post-Vietnam, ce trauma prend un nouveau nom clinique en 1980, année de sa reconnaissance comme maladie psychologique : l'état de stress post-traumatique (*Post Traumatic Stress Disorder* ou *PTSD*). Nombreux sont les personnages de vétérans du Vietnam qui en souffrent au cinéma. Dans *The Deer Hunter*, Nick et Steven (John Savage) sont trop marqués pour réintégrer leur communauté d'origine après avoir voyagé au bout de l'enfer. *Coming Home* (Hal Ashby, 1978) avec Jon Voight, *Birdy* (Alan Parker, 1984) ou *Born on the Fourth of July* (Oliver Stone, 1989) sont d'autres

[47] Christopher SHARRETT (dir.), *Mythologies of Violence in Postmodern Media*, 1999, p. 13.
[48] Theodore ROOSEVELT, *The Winning of the West*, 1905 [1889], p. 268.
[49] Laurent TESSIER, *Le Vietnam, un cinéma de l'apocalypse*, 2009, p. 85.

exemples de films présentant des combattants de la Frontière qui restent psychologiquement captifs du Vietnam. Le genre masculin de ces nouveaux captifs n'est pas inédits dans l'histoire du mythe. Un récit de captivité comme *The Redeemed Captive* (1707) avait déjà pour héros captif le révérend John Williams. Mais le rôle de victime de captivité les prive des attributs attachés dans le mythe à la masculinité héroïque – virilité, force physique, puissance d'agir. Ils peuvent alors servir de faire valoir au héros de la Frontière qui vient éventuellement les sauver, et participer indirectement à la remasculinisation de l'Amérique après la défaite vietnamienne dans des films comme *Rambo: First Blood Part II* (George Cosmatos, 1985). Ces personnages traumatisés par l'expérience du combat sont autant de héros de la Frontière qui ne sont pas les conquérants victorieux mais les victimes impotentes de la guerre sauvage.

Lorsque le héros compense le trauma de la guerre sauvage en réagissant par un désir d'éradication de l'altérité, il devient la « machine à tuer » de Laurent Tessier, que nous avons identifié comme le tueur d'Indiens obsessionnel. Cette figure correspond au héros de la Frontière classique, à la différence que la dimension raciste de sa violence est explicitée et présentée comme une déviance. La figure est née avec le roman gothique *Edgar Huntly ; Memoirs of a Sleep-Walker* de Charles Brockden Brown (1799), dans lequel un héros traumatisé par le massacre de sa famille retourne la violence sauvage contre les Indiens. Selon John Cawelti, ce potentiel problématique du héros de la Frontière se retrouve dans le western, où la violence contre l'altérité peut être associée à la folie:

> « Another important aspect in the treatment of savagery in the Western formula is its relation to madness [which can be found in] the nineteenth century 'Indian-hater' and the psychotic outlaw of the recent adult Western[50]. »

La thématique de la folie résonne particulièrement dans le contexte de la fin des années 1960, lorsque l'ensemble de la stratégie militaire au Vietnam semble sombrer dans une « sémiologie démente[51] » et le cinéma réagit en explorant cette aliénation à travers ses personnages de héros dégénérés dans l'expérience de la guerre sauvage contre l'altérité. Ces personnages critiquent directement l'idéologie rooseveltienne en en révélant les implications totalitaires et génocidaires. Ils deviennent l'incarnation problématique de l'Amérique de John Wayne et de

---

[50] John G. CAWELTI, *The Six-Gun Mystique*, 1984 [1971], p. 81-2.

[51] « Under Nixon, the prosecution of the war degenerated into a 'lunatic semiology:' *semiology*, in that military actions were conceived as having a primarily symbolic meaning, as 'signals of resolve' to the other side; lunatic, in that those symbols referred to a nominal 'world' that was increasingly disconnected from the realities of the battlefield and the real state of opinion. »
R. SLOTKIN, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, 1998 [1993], p. 616.

la politique interventionniste des années 1960. Kurtz (Marlon Brando) dans *Apocalypse Now*, soldat d'élite des forces spéciales en Asie du Sud-Est, se transforme en une pseudo-divinité impériale génocidaire au contact de la sauvagerie de la guerre, comme l'exprime la citation en épigraphe de ce chapitre. Le racisme maladif est plus explicite encore chez le sergent Barnes (Tom Berenger) dans *Platoon* (Oliver Stone, 1986), pour qui un bon niakoué (*gook*) est un niakoué mort[52], un personnage inspiré du tueur d'Indiens obsessionnel Ethan Edwards :

> « Barnes is a corrupt, old-line warrior, an updated version of the John Wayne character in Ford's *The Searchers* (1956), mad, vicious, and ready to kill anyone[53]. »

C'est la haine raciste de Barnes qui le pousse à massacrer de simples paysans et qui en fait le sauvage ultime de *Platoon*, tel que le décrit le scénario du film dans la bataille finale : « une cicatrice haineuse en guise de visage, la bave aux lèvres […] l'essence du mal : courroux, obsession, colère, peur, haine, permanence[54]. » Or, c'est bien Barnes qui dirige de fait la section (*platoon*) éponyme et mène l'effort de guerre étatsunien au Vietnam et c'est pour cette raison que le conflit représente la « faillite morale » de l'Amérique[55]. Tout comme le général Custer dans le western révisionniste *Little Big Man* (Arthur Penn, 1970), le personnage du tueur d'Indiens obsessionnel dans le film de guerre du Vietnam révèle la nature raciste et sauvage du héros classique de la Frontière. Le mythe de la Frontière est ainsi critiqué comme la source d'une violence impériale motivée par la haine raciste de l'autre.

La troisième figure de héros dégénéré née de la Nouvelle Frontière du Vietnam est le chasseur pervers, que Laurent Tessier appelle le vétéran « psychotique », un tueur possédé d'une folie meurtrière inspirée par la sauvagerie de la Frontière : « lorsque l'Autre prend possession du même, on aboutit à cette aliénation totale qu'est la folie meurtrière » (Boillat 2006, 180). Dans son discours de 1971 devant la Commission des Affaires étrangères du Sénat, John Kerry, représentant des Vétérans du Vietnam contre la guerre, affirmait que les Etats-Unis avaient créé un monstre en envoyant la jeunesse combattre en Asie du Sud-Est :

> « The country doesn't know it yet, but it has created a monster, a monster in the form of millions of men who have been taught to deal and to trade in violence, and who are given the chance to die

---

[52] On l'entend dire : « That's a good gook. Good and dead », expression qui fait référence à celle attribuée au général Philip Sheridan pendant les Guerres indiennes : « The only good Indian is a dead Indian. »
[53] Robert KOLKER, *A Cinema of Loneliness: Penn, Kubrick, Coppola, Scorsese, Altman*, 1980, p. 67.
[54] Oliver STONE, *Platoon*, 1er avril 1985, p. 114.
[55] « Our effort in Vietnam was morally bankrupt. » Michel CIMENT, « Interview with Oliver Stone », *Positif*, n° 314 (avril 1987), p 13-17. Réimprimé dans Charles L. P. SILET (dir.), *Oliver Stone: Interviews*, 2001, p. 42.

> for the biggest nothing in history; men who have returned with a sense of anger and a sense of betrayal which no one has yet grasped[56]. »

Ce vétéran rancunier du Vietnam, ensauvagé par la guerre, retourne la sauvagerie contre la civilisation américaine en se transformant en tueur en série en milieu urbain dans le cinéma des années 1970. Le chasseur pervers apparaît pour la première fois dans un film de série B, *The Ravager* (Charles Nizet, 1970), dans lequel le héros devient tueur fou après avoir assisté au viol et au meurtre d'une jeune vietnamienne, et en vient à dominer les représentations de vétérans du Vietnam dans les années 1970 de *Welcome Home Soldier Boys* (Richard Compton, 1971) jusqu'à *Rambo* (Ted Kotcheff, 1982)[57] en passant par Travis Bickle dans *Taxi Driver* (Martin Scorcese, 1976)[58]. La figure devient également un personnage récurrent dans les séries télévisées à partir du milieu de la décennie :

> « [Le psychopathe assoiffé de vengeance meurtrière] est typiquement le meurtrier dans des séries telles que *Les Rues de San Francisco* ou *Kojak* ; il est tueur à gage dans *Colombo*, criminel sadique et revendeur de drogue dans *Mannix*, ou encore fou suicidaire dans *Hawaï Police d'Etat*. » (Tessier 2009, 85-6)

Le chasseur pervers, héros de la Frontière transformé en sauvage par l'horreur de la guerre, s'impose ainsi comme un personnage important de la culture populaire des années 1970.

Les deux personnages de chasseur pervers qui ont le plus marqué la figure à l'écran sont certainement Travis Bickle (Robert De Niro) dans *Taxi Driver* et Scorpio dans *Dirty Harry* (Don Siegel, 1971). Le premier est un personnage particulièrement intéressant car bien qu'il soit raciste, antiféministe, obsédé par le déclin de l'Amérique moderne et finalement coupable d'une explosion de violence sauvage contre un réseau de proxénètes (la tête rasée comme un guerrier mohawk, une pratique des forces spéciales étatsuniennes depuis la Seconde Guerre mondiale), il reste le protagoniste du récit et termine le film en héros glorifié par la presse. Travis incarne les tares politiques les plus controversées du héros traditionnel de la Frontière – l'Amérique de John Wayne critiquée dans les années 1960 – de même que la chute de ce héros dans une violence sauvage au Vietnam – Travis est vétéran du conflit. Pourtant, la civilisation manifestement dysfonctionnelle dont il est issu persiste à considérer sa violence

---

[56] John KERRY, discours du 22 avril 1971 devant le Senate Foreign Relations Committee, Congressional Record (92nd Congress, 1st Session), jeudi 22 avril 1971, p. 181.

[57] Ted Kotcheff a dit de son personnage qu'il « était ce monstre de Frankenstein que nous avions créé au Vietnam, puis ramené chez nous. »
Cité dans Richard CORLISS, « *Platoon*: Viet Nam, The Way it Really Was, on Film », *Time*, 26 janvier 1987.

[58] Pour une discussion détaillée de la figure, Jeremy M. DEVINE et Thomas Gerard SCHATZ, *Vietnam at 24 Frames a Second: A Critical and Thematic Analysis of Over 400 films About the Vietnam war*, 1999, p. 131.

comme une marque d'héroïsme, célébrée dans la presse en épilogue du film. Scorpio (Andy Robinson) quant à lui est l'antagoniste de l'inspecteur Harry, un tueur maniaque évoluant dans le milieu urbain de San Francisco, dont il fait son terrain de chasse privilégié. À l'instar des héros archétypiques de la Frontière, Scorpio est construit dans le scénario comme un chasseur : son arme de prédilection est un « fusil de chasse de gros calibre » et ses victimes des « proies » pour lesquelles il ressent une « proximité, presque de l'amour » à l'instar du chasseur mythique qui scelle son union avec l'esprit de la nature dans le meurtre de sa proie[59]. Et Scorpio est également un « vétéran du Vietnam animé d'une rancœur malade[60] », comme le suggèrent ses bottines militaires et sa dextérité avec les armes à feu. Il incarne un héros altéré par l'expérience de la guerre sauvage, dont la violence s'est retournée contre ceux – femmes, enfants – qu'il était censé protéger. Les personnages de Travis et Scorpio illustrent le renversement de perspective sur le mythe de la Frontière opéré dans la lignée de la guerre du Vietnam : la Frontière cinématographique est le lieu de naissance non plus des héros qui défendent la civilisation mais des barbares qui la menacent. Sur une Frontière puritaine hostile et oppressante, nulle régénération n'est possible, rien qu'un ensauvagement traumatique et coupable. Le cinéma reprend ainsi la critique culturelle des années 1960, qui voit dans l'histoire et la culture de la Frontière l'origine de la corruption du libéralisme étatsunien.

La barbarie blanche

L'existence de ces héros de la Frontière altérés remet en jeu la structure exclusive de l'idéologie impériale puisqu'elle oblige à considérer la question d'une nature barbare de la civilisation. Non seulement la sauvagerie apparaît désormais comme endogène à la civilisation, mais son visage n'est plus celui de l'indigène de couleur mais bien du colonisateur blanc. La victime de captivité, le tueur d'Indiens obsessionnel ou le chasseur pervers sont tous des Blancs issus de la civilisation et ensauvagés par la conquête de la Frontière. Ce thème de la sauvagerie blanche n'est pas nouveau dans les récits de la Frontière. L'ensauvagement des colons était déjà déploré par les partisans d'une République élitiste au moment de la Révolution américaine. Le pionnier, figure d'indépendance et de démocratie populaire, incarnait le danger de l'anarchie que de nombreux républicains des classes supérieures redoutaient et ont cherché à contenir dans la nouvelle Constitution de 1787. S'il admire les fermiers indépendants, St John de Crèvecœur décrit les pionniers comme des « animaux

[59] H. J. FINK et Dean RIESNER, *Dirty Harry, Revised Final script*, 12 avril 1971, p. 1 et 30.
[60] Don SIEGEL, *A Siegel Film: An Autobiography*, 1996, p. 370. Cité dans Brian BAKER, *Masculinity in Fiction and Film: Representing Men in Popular Genres, 1945-2000*, 2006, p 100

carnivores d'un rang supérieur » dans ses *Letters from an American Farmer* (1782)[61]. La méfiance n'est pas moins forte chez les historiens de l'Ouest de la fin du XIXe siècle. Comme de Crèvecœur, Frederick Jackson Turner favorise le stade agraire dans sa description de la démocratie de la Frontière et voit un risque de dégénération dans la première vague des pionniers qui, « exposés à des influences destructrices de bien des apports de la civilisation […] régress[ent] de multiples façons vers des conditions de vie primitives[62] ». Dans *La Conquête de l'Ouest*, Theodore Roosevelt décrit encore la violence sauvage déployée par les Blancs contre les Indiens et relate la pratique courante du scalp par les colons, un élément qui sera considéré comme une marque d'ensauvagement dans le western cinématographique[63]. S'il excuse la violence des tueurs d'Indiens, Roosevelt est par contre virulent contre les renégats qui retournent la violence contre leur propre race – un équivalent des chasseurs pervers des années 1970, à la différence que les renégats sont animés par leur intérêt plutôt que la pathologie :

> « Among the first comers were many members of the class of desperate adventurers always to be found hanging round the outskirts of frontier civilization. Horse-thieves, murderers, escaped bond-servants, runaway debtors—all, in fleeing from the law, sought to find a secure asylum in the wilderness. The brutal and lawless wickedness of these men, whose uncouth and raw savagery was almost more repulsive than that of city criminals, made it imperative upon the decent members of the community to unite for self-protection. The desperadoes were often mere human beasts of prey; they plundered whites and Indians impartially. They not only by their thefts and murders exasperated the Indians into retaliating on innocent whites, but, on the other hand, they also often deserted their own color and went to live among the redskins, becoming their leaders in the worst outrages. » (Roosevelt 1905 [1889], 218-9)

La *wilderness* au-delà de la Frontière devient un refuge pour ces renégats blancs qui, n'ayant d'allégeance qu'à eux-mêmes, trahissent une solidarité raciale essentielle dans la guerre sauvage contre l'indigène et mettent ainsi en péril la colonisation. La race blanche de ces renégats les rend naturellement supérieurs aux Indiens qu'ils mènent contre les colons, mais ne prévient en aucun cas l'exercice d'une sauvagerie qui dément toute identification de la blancheur avec la civilisation.

---

[61] St John de CREVECOEUR, « Letter III: What is an American », *Letters of an American Farmer*, 1782. http://avalon.law.yale.edu/18th_century/letter_03.asp. Consulté le 05/08/2016.
[62] Frederick Jackson TURNER, *The Frontier in American History*, 1962 [1921], p. 209.
[63] Voir la discussion de la pratique du scalp par les Blancs dans Armando José PRATS, *Invisible Natives: Myth and Identity in the American Western*, 2002, p. 67-9.

Le personnage du sauvage blanc se retrouve dans le western où, comme le renégat de Roosevelt, il représente également un danger bien plus grand que l'Indien. Dans son étude du genre au cinéma, John Cawelti traite « les Indiens assoiffés de sang et les hors-la-loi criminels » comme une seule et même incarnation de la sauvagerie (Cawelti 1984 [1971], 79). Si les Indiens sont une altérité fonctionnelle essentielle à « l'émergence promise de l'identité nationale de l'Amérique blanche » (Prats 2002, 23), ils ne posent cependant jamais un danger radical au progrès de la civilisation, ne serait-ce que parce que l'idéologie progressiste assure de leur disparition. À l'inverse, les innombrables renégats et hors-la-loi blancs constituent un obstacle bien plus sérieux, car leur race et leur connaissance de la civilisation leur donne le pouvoir de définir le sens de la colonisation. C'est pourquoi le duel final des westerns, qui concentre les enjeux narratifs et idéologiques déterminant le récit national, se fait exclusivement entre personnages blancs. Dans *The Iron Horse* (John Ford, 1924), c'est le renégat blanc Deroux (Fred Kohler) qui, comme l'envisageait Roosevelt, mène les Indiens à la guerre contre le chemin de fer et menace de stopper l'effort de construction nationale. Deroux, qui plus est, est un grand propriétaire terrien qui s'oppose au chemin de fer pour fructifier son capital, ce qui assimile sa violence sauvage au capitalisme financier. Dans *The Man Who Shot Liberty Valance* (John Ford, 1962), c'est Liberty Valance (Lee Marvin) qui incarne l'opposition à l'avènement de la civilisation dans la communauté pionnière, préférant célébrer une forme de liberté individuelle reposant sur la loi du plus fort. Liberty Valance, qui plus est, entretient un rapport déviant à la violence à travers sa relation fétichiste à son fouet. Le maniaque Scorpio ou le tueur raciste Barnes sont des héritiers de ces sauvages blancs. Comme leurs aînés, ils menacent de l'intérieur le projet civilisateur. Comme Deroux, ils exposent au grand jour une violence intrinsèque à la civilisation. Comme Liberty Valance, leur sauvagerie est déviante et finalement pathologique. La différence ici est une question de degré : la nature endogène et pathologique de leur sauvagerie est exacerbée, de même que la centralité d'une expérience de guerre sauvage sur la Frontière – la guerre du Vietnam – dans leur ensauvagement.

Ces figures de la Frontière de l'Ouest se mélangent au tournant des années 1970 avec une autre forme de la dégénération blanche qu'est le petit Blanc rural du Sud[64], diabolisé dans *Deliverance*. Indifféremment qualifié de *hillbilly* (un simplet vivant dans les collines),

[64] Le terme de « petit Blanc » est tiré du contexte colonial français où il désignait des colons pauvres et d'ascendance parfois mixte. Il concentre la même combinaison de préjugés sociaux et raciaux que les « white trash » américains.

redneck (travailleur agricole au cou rougi sous le soleil) ou *white trash* (ordure blanche)[65], le Blanc pauvre apparaît comme la figure d'une blancheur déficiente sinon hybride, « une altérité blanche » (Harkins, 7 ; *cf*. les malformations génétiques des ruraux de *Deliverance*). Il est une construction culturelle puissante et à l'influence durable dans la culture étatsunienne car il représente pour la culture dominante à la fois une figure d'identification et de stigmatisation[66]. C'est cependant autour de cette figure que la sauvagerie blanche se voit limitée par la race – une blancheur impure – et la classe – une violence associée à la pauvreté – à un groupe non représentatif de la civilisation. À l'origine un personnage du « southern », genre cinématographique traitant du Sud des États-Unis[67], le petit Blanc y était essentiellement mobilisé pour racheter la nature civilisée de la race blanche :

> « [The poor white of the South] has functioned in popular culture as a signifier of racial ambiguity, with his class-bound vulgarity consistently representative of contaminated whiteness. As the personification of sullied purity, he is racial debris, white trash [offering] the spectacle of racial redemption, for with the expulsion of the lawless redneck from southern society, the moral purity of whiteness itself is affirmed[68] ».

Le succès des petits Blancs violents dans le cinéma américain des années 1970 répond précisément à cette fonction récupératrice. Il permet d'apporter une réponse simple au problème de la barbarie blanche – les mêmes Blancs pauvres du Sud stigmatisés par la presse durant le mouvement des droits civiques, quand la violence raciale dans le Sud émanait surtout des institutions et des élites au pouvoir[69] – et de réaffirmer l'innocence des Blancs et de la civilisation. Par leur nature hybride, ces personnages invitent à reconnaître l'existence d'une violence blanche tout en contenant cette violence par les structures raciales du mythe de la Frontière qui associent le degré de pureté raciale (blanche) au degré de civilisation. Ce

---

[65] « Many of these derogatory labels were used interchangeably as putdowns of working-class southern whites. » Anthony HARKINS, *Hillbilly: A Cultural History of an American Icon*, 2003, 5.
Pour une discussion détaillée des termes, voir Claire DUTRIAUX, *Héros blanc du Sud dans le cinéma américain: normes, marges, ambivalences*, Thèse de doctorat, Nanterre, 2011.

[66] « The continuous popularity and ubiquity of the hillbilly portrait stems from the dualistic nature of this cultural conception: it includes both positive and negative features of the American past and present, and incorporates both 'otherness' and self-identification. […] The hillbilly's image duality grew out of and was inextricably linked to its white racial status. » (Harkins 2004, 6-7)

[67] « Le genre southern à la fois englobe et dépasse les réalités historico-géographiques de l'ex-Confédération. Le cinéma sudiste continue certes de porter les stigmates de la pensée ségrégationniste, mais sonde aussi les schémas surdéterminés entrant dans sa construction. Ce faisant, il se montre capable de rendre floue la Mason-Dickson line […] de même que bien d'autres frontières et clivages inscrits dans la géographie mentale américaine. » Taïna TUHKUNEN, *Demain sera un autre jour: le Sud et ses héroïnes à l'écran*, 2013, p. 13.

[68] Allison GRAHAM, *Framing the South: Hollywood, Television, and Race during the Civil Rights Struggle*, 2003, p. 13.

[69] Voir par exemple Jack Bloom, *Class, Race, and the Civil Rights Movement*, Bloomington: Indiana University Press, 1987.

réflexe stigmatisant a été nommé « la défense *hillbilly* » par Carol Mason, un procédé qui constitue « une défense de l'Amérique comme nation civilisée – une défense dans laquelle les *hillbillies* sont les boucs émissaires de n'importe quel comportement jugé contraire à la civilisation[70] ». La défense *hillbilly* permet de racheter la culture impériale en limitant la responsabilité de ses excès à une classe/race d'humains présentés comme moins civilisés.

Figure connue du genre southern, le petit Blanc violent migre vers le cinéma post-western au tournant des années 1970, où il vient compenser les critiques formulées à l'égard de l'idéologie impériale et du mythe de la Frontière. Cette migration est facilitée par le fait que southern et western partagent des structures narratives communes :

> « Le Southern […], s'il n'a pas connu la fortune des Westerns (surtout en Europe), en partage néanmoins certaines caractéristiques, en particulier la mise en scène de l'opposition des forces de civilisation et de sauvagerie, et leur rôle dans l'élaboration de l'histoire nationale[71]. »

Le premier film à rassembler les deux univers génériques jusque-là distincts est *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), qui contraste l'Ouest mythique du départ avec le Sud cauchemardesque de l'arrivée, et dont les protagonistes pionniers sont victimes de petits Blancs violents (voir chapitre quatre). Si *Easy Rider* fonctionne sur l'opposition terme à terme du western et du southern, *Deliverance*, décrit comme un « western du Sud[72] », en propose une synthèse plus aboutie sous la forme d'une « démonstration exemplaire de la manière dont les éléments génériques du western ont été adaptés au southern » (Nystrom 2009, 60). Le film annonce le succès des petits Blancs du Sud comme tueurs maniaques dans tout un sous-genre du film d'horreur opposant ville et campagne, depuis *The Texas Chainsaw Masssacre* (Tobe Hooper, 1974) jusqu'à *Hunter's Blood* (Robert C. Hughes, 1986) en passant par *The Hills Have Eyes* (Wes Craven, 1977) et *Southern Comfort* (Walter Hill, 1981), sous-genre dont il est « le papi influent de la tradition » (Clover 1992, 126). Ces films exhibent une forme particulièrement angoissante de violence car, loin d'être moralement justifiée et socialement régénératrice, celle-ci a perdu toute forme de rationalité. Ces figures de barbares endogènes à

---

[70] Carol MASON, « The Hillbilly Defense: Culturally Mediating U.S. Terror at Home and Abroad », *NWSA Journal*, vol. 17, n° 3, 1 octobre 2005, p. 39. L'auteur analyse la peristance de ce réflexe stigmatisant dans le contexte des années 2000, en particulier dans le cadre de la guerre contre la terreur. La publication des photos de traitements humiliants de prisonniers à Abou Ghraib en 2003 a précipité la stigmatisation médiatique de quelques participants, en particulier Lynndie England, une Blanche pauvre de Virginie occidentale.

[71] Marie LIÉNARD-YÉTÉRIAN, « Avant propos », in Marie LIÉNARD et Taïna TUHKUNEN, *Le Sud au cinéma: de The birth of a Nation à Cold Mountain*, 2009, p. 7-8.

[72] « Without this specific connection [to Ed's inner psychology, which is absent from the film], the novel is little more than a sort of Southern Western. »
James F. BEATON, « Dickey Down by the River » in Gerald PEARY et Roger SHATZKIN (dirs.), *The Modern American Novel and the Movies*, 1978, p. 286. Cité dans Nystrom 2009, 62.

la civilisation, nées du rapprochement du western et du southern dans le cinéma post-western, prolongent et amplifient le constat, dressé par *Deliverance*, d'un échec manifeste de l'impérialisme civilisateur et d'un effondrement des récits fondateurs de la nation :

> « The American horror film became tied in the 1960s and '70s to an ongoing process of debunking the myths of utopia underneath the American civilizing process, but with a far grander, cataclysmic, and mythically based approach (even if myth is viewed rather tongue-in-cheek) than other genre films of the last thirty years of the twentieth century, including the revisionist Western[73]. »

Le Sud, espace de la clôture et de la putréfaction dans le southern, transformé par le western en bastion sauvage au sein de l'Amérique civilisée, incarne l'échec de la civilisation progressiste et la destination terminale des pionniers américains. Tout comme les héros de la Frontière déchus dans la guerre sauvage, ces barbares blancs sur une Frontière résiduelle révèlent la dégénération de l'Amérique qui a cru au mythe de la Frontière.

Le mythe destructeur : *The Deer Hunter* et le retour de la Frontière vietnamienne au cinéma

Le personnage creux de Lewis dans *Deliverance* ou les innombrables héros dégénrés de la Nouvelle Frontière démontrent non seulement que la mythologie nationale est responsable de la violence étatsunienne mais qu'elle représente un danger pour l'ordre et la stabilité de la civilisation. Il serait temps pour les Etats-Unis d'abandonner leur mythe originel pour regarder la réalité avec plus de lucidité. C'est ce que propose le film *The Deer Hunter* (Michael Cimino, 1978), en retournant sur le terrain du Vietnam qui a précipité l'examen des grands récits étatsuniens.

The Deer Hunter fait partie d'une série de quatre films sortis en 1978 et traitant directement de la guerre du Vietnam, pour la première fois depuis le propagandiste *The Green Berets* de John Wayne en 1968. Des quatre, il est celui qui souleva le plus de débats critiques

---

[73] Christopher SHARRETT « The Idea of Apocalypse in *The Texas Chainsaw Massacre* » in Barry Keith GRANT et Christopher SHARRETT, *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*, 2004, p. 301. Florent Christol défend un point de vue similaire : « Que l'on se trouve à la lisière du Vietnam ou chez soi, au cœur de l'Amérique, […] le paganisme barbare et son lot d'images primitives (sacrifice, cannibalisme, rites dionysiaques) […] menace de renverser la mythologie conquérante sur laquelle s'est érigée l'Amérique WASP. »
Florent CHRISTOL, « Détour mortel : notes sur le motif de la bifurcation dans le film d'horreur américain moderne », in Max DUPERRAY, Gilles MENEGALDO et Dominique SIPIÈRE, *Éclats du noir: généricité et hybridation dans la littérature et le cinéma du monde anglophone*, 2007, p. 307.

et eut le plus de succès auprès du public américain[74]. C'est aussi celui qui interroge le plus profondément les mécanismes culturels et mythologiques qui ont mené les Etats-Unis à la guerre :

> « *The Deer Hunter* is an important artistic interpretation of the war precisely because it so fully comprehends the essence of its source and self-consciously explores its meaning in reference to recent American experience[75]. »

Ce film qui traite essentiellement de « l'impact de la guerre du Vietnam sur la vie des Américains[76] » se différencie des autres films de guerre du Vietnam en ce qu'il est le seul à défendre l'abandon d'une mythologie de la violence considérée comme responsable de la violence étatsunienne au Vietnam :

> « [*The Deer Hunter*] n'est pas un film 'sur' le Vietnam, mais 'sur' l'Amérique […]. Le sens du film c'est la prise de conscience de la souffrance, qui s'accompagne d'un plus grand souci d'humanité. La fuite en avant est remise en cause, tout comme l'optimisme dévastateur de la Frontière[77]. »

La fuite en avant ou pulsion expansionniste au principe de la mythologie de la Frontière de même que la foi en une violence régénératrice, illustrée dans *The Deer Hunter* par le motif de la chasse au daim, sont présentées comme sources de corruption et d'auto-destruction. Cette trajectoire narrative est soulignée grâce à une structure narrative en trois « actes » soulignant l'impact de la guerre sur une communauté ouvrière de Pennsylvanie, et la focalisation sur trois personnages d'ouvriers affectés différemment par l'expérience du combat. Le personnage principal est celui de Michael (Robert De Niro), façonné par une culture de la Frontière qui fait de lui un héritier du *Tueur de daims* de James Fenimore Cooper (1841), qui verra ses valeurs masculines violentes testées et reconfigurées par l'exercice d'une violence impériale :

---

[74] Les trois autres sont *Coming Home* (Hal Ashby), *The Boys in Company C* (Sidney J. Furie) et *Go Tell the Spartans* (Ted Post). Le succès de *The Deer Hunter* s'explique en partie par la stratégie de la Paramount, qui décida de distribuer progressivement le film afin de capitaliser sur le bouche à oreille. Le scandale critique fit tant de bruit que la stratégie s'avéra payante et que le film rapporta environ 50 millions de dollars au box office américain, se plaçant dans les dix premiers succès d'une année dominée par *Grease* ($189M) et *Superman* ($134M). Voir Hillstrom et Hillstrom 1998, 85-87 et Devine 1999, 170-171.

[75] John HELLMANN, « Vietnam and the Hollywood Genre Film: Inversions of American Mythology in the Deer Hunter and Apocalypse Now », *American Quarterly*, vol. 34, n° 4, 1982, p. 420.

[76] Critique de Charles Champlin dans le *Los Angeles Times* publiée dans Charles CHAMPLIN, *Hollywood's Revolutionary Decade: Charles Champlin Reviews the Movies of the 1970s*, 1998, p. 166.

[77] André MURAIRE, *Hollywood-Vietnam: La Guerre du Vietnam Dans le Cinéma Américain: Mythes et Réalités*, 2010, p. 74.

> « In the character of Michael Vronsky, Cimino gives us yet another American who recreates himself in the mold of the frontier hero. In *The Deer Hunter*, we see what the experience of Vietnam does to him[78]. »

Tout comme Lewis dans *Deliverance*, Michael s'est lui-même construit selon les codes d'une mythologie nationale qui se révèle dangereuse pour la civilisation.

Les conséquences destructrices du mythe de la Frontière

Le personnage de Michael dans *The Deer Hunter* partage de nombreuses qualités avec le coureur des bois de James Fenimore Cooper :

> « Both men are skilled hunters who experience the war and the need to kill another human being for the first time; both are taken captive by their respective enemies, the Indians and the Vietnamese; both eschew the company of women, preferring male camaraderie; and both espouse the hunting philosophy of the one shot as the measure of masculinity[79]. »

Formé par une culture de la chasse et le contact à la nature sauvage, le personnage de Michael correspond à la figure archétypique de l'homme qui connaît les Indiens. Croyant en une herméneutique de la nature, il lit les augures d'une bonne chasse dans les parhélies, « un vieux truc indien[80] », et affiche un stoïcisme à toute épreuve jusqu'au plus profond de l'enfer vietnamien. Mais surtout, la première scène de chasse, « réalisée comme une […] cérémonie religieuse » (Devine 1999, 162), révèle sa capacité à communier avec la nature primordiale[81], à temporairement se fondre, comme l'Indien, dans le paysage mythique américain. Le scénario de Cimino pose explicitement le cadre mythique de la scène :

> « EXT. HIGH MOUNTAIN RIDGE – DAY

---

[78] Mark Royden WINCHELL, *God, Man & Hollywood: Politically Incorrect Cinema From « The Birth of a Nation » to « The Passion of the Christ »*, 2008, p. 140.

[79] Sylvia Shin Huey CHONG, « Restaging the War: « The Deer Hunter » and the Primal Scene of Violence », *Cinema Journal*, vol. 44, n° 2, 2005, p. 94.

[80] Les parhélies sont des points lumineux périphériques au soleil dus à la réfraction des rayons lumineux dans les nuages. Michael explique à ses camarades : « Those are sun dogs. […] It means a blessing on the hunter sent by the Great Wolf to his children. […] It's an old Indian thing. » Le scénario insiste sur la beauté de la scène et son impact sur le groupe : « The sight is so stunning that for a moment no one speaks. »
Michael CIMINO, *The Deer Hunter, Fourth Draft*, 9 mai 1977, p. 5.

[81] « [The location of the first hunting scene is] one of the few spots in America where nature is relatively untouched by man, and the land exists in close proximity to a virgin, Edenic nature. »
Don FRANCIS, « The Regeneration of America: Uses of Landscape in the Deer Hunter », *Literature/Film Quarterly*, vol. 11, n° 1, 1 janvier 1983, p. 18.
Les deux scènes de chasse ont en fait été tournées au mont Baker dans l'État de Washington, dans la région du North Cascades National Park.

> It is later in the morning and a cold sun is rising through the mists of swirling snow, with only the keening of the wind on the high slopes.
>
> Close on Nick, we see he is struggling for breath, gasping air in strangled little gulps, trying to keep up with Michael. Then suddenly Michael stops. Instantly he levels his rifle. He is about to squeeze the trigger when we hear the movement of a deer in the snow. Nick is transfixed. Then the deer is there. He is of a size and magnificence that gives him an almost mythical quality of presence. Michael puts a single shot into the heart of the deer. The deer shudders and falls without a sound in the snow. For a moment the two men look at each other in the strange eerie light. » (Cimino 1977, 44-5)

Dans une atmosphère mythique d'aube du monde, le contraste entre Nick et Michael renforce la communion du héros de la Frontière avec les éléments. Nick est essoufflé puis subjugué, toujours en retard derrière Michael qui anticipe les mouvements de sa proie à l'allure « presque mythique » avant même qu'elle n'apparaisse dans le champ et l'achève d'une seule balle en plein cœur selon le code hérité des Indiens. La sexualisation de la chasse – l'union métaphorique du chasseur avec sa proie présente dans la littérature de la Frontière – est ici transposée dans un homoérotisme latent remarqué par Pauline Kael[82], qui rappelle la fascination d'Ed pour le corps de Lewis dans *Deliverance* et renvoie à la relation unissant Natty Bumppo et Chingachgook dans les romans bas-de-cuirs de James Fenimore Cooper. La réalisation amplifie ces éléments scénaristiques en ajoutant des chœurs orthodoxes (masculins) qui chantent « Hallelujah » et en cadrant Michael tantôt au dessus, tantôt en dessous de la ligne de crête du massif montagneux, dans une relation fluide et contrôlée avec son environnement.

[82] Pauline KAEL, « The Deer Hunter : The God Blesss America Symphony », *The New Yorker*, 18 décembre 1978. Republié dans Pauline KAEL, *For keeps*, 1994, p. 803.

La première scène de chasse a généralement été interprétée par les critiques dans sa dimension mythique[83], parfois jugée trop explicite[84] au point qu'elle ait été qualifiée de « séquence digne de Bambi[85] » par Gilbert Adair. Si la scène peut être comparée au succès de Disney, ça n'est cependant pas tant pour ses relents fascistes, comme le suggère Adair, que pour la violence destructrice impliquée par l'activité de la chasse. En effet, le réalisateur annonce déjà le mensonge qui sous-tend la mythologie de la violence régénératrice dans son traitement du coup de feu, qui interrompt la bande son extradiégétique et provoque un montage *cut* vers « un très gros plan de la terreur dans l'œil du daim voyant la mort arriver » (Devine 1999, 162).

28 *The Deer Hunter* (1978): la terreur dans l'oeil du daim agonisant

Pour Devine qui remarque ce saut dans l'échelle des plans, la scène reste un moment qui consacre Michael dans son rôle titre du chasseur de daims. Or, il s'y produit quelque chose de plus troublant : une révélation des conséquences destructrices du mythe lorsqu'il devient réalité. La philosophie indianisante de Michael qui sert de cadre idéologique à la scène et l'esthétique grandiose de ses images mythifiantes ne suffisent pas à masquer l'horreur de la réalité de la chasse, qui surgit comme le meurtre d'un être vivant. C'est ce que souligne encore le plan suivant, lorsqu'un montage *cut* révèle la voiture des chasseurs, pneus crissant dans

[83] Voir par exemple la discussion des « intentions mythiques » de Cimino dans Hellmann 1982, p. 421.
[84] « This sounds all wrong, of course—much too literary. »
Nick PEASE, « The Deer Hunter and the Demythification of the American Hero », *Literature/Film Quarterly*, vol. 7, n° 4, 1 octobre 1979, p. 255.
[85] « Between the beery, extrovert spontaneity of the celebration and the tight, claustrophobic framing of the Vietnam sequences, this scene exudes a Bambi-like sequence. »
Gilbert ADAIR, *Vietnam on Film: From The Green Berets to Apocalypse Now*, Proteus, 1981, p 135.

l'obscurité, qui retourne à la ville, la carcasse du cerf encordée sur le capot. L'acte violent ne scelle pas l'union mythique du chasseur avec l'esprit de la nature, parce que le mythe lui-même ne parvient plus à masquer la réalité du meurtre qu'il appelle de ses vœux.

Le mensonge de la mythologie de la violence est porté au regard critique du spectateur par la position isolée de Michael non seulement vis-à-vis de ses amis mais aussi du public. Michael est en constant « décalage même parmi ses plus proches compagnons » (Winchell 2008, 143-4), régulièrement filmé seul en contre-champ du groupe d'amis dans des mises en scène invitant un regard distant : « le réalisateur contrôle soigneusement nos réponses, nous laissant voir Michael seulement de l'extérieur et avec un certain détachement critique » (Pease 1979, 256). Michael est le seul à croire en la sacralité virile de la violence (Michael : « two [shots] is pussy »), mais démontre pourtant une inflexibilité extrême à l'appliquer et une froide intolérance envers ceux qui ne la partagent pas. Une altercation entre Stan (John Cazale) et Michael avant la première scène de chasse révèle le tueur terrifiant qui sommeille dans la peau du chasseur de daims, lorsqu'il refuse, le fusil à la main, de prêter une paire de chaussette à son ami étourdi. Michael, « le héros transcendant, est une figure creuse » (Kael 1978, 807), un personnage dont les croyances mythiques habillent un instinct violent, et ceci avant même qu'il ne soit confronté à la violence de la guerre. À travers le personnage isolé et problématique de Michael, le spectateur est invité à s'interroger sur les mythes et les héros traditionnellement célébrés par la culture américaine.

L'enfer de la guerre du Vietnam, avec son expérience traumatisante de captivité aux mains de Vietnamiens sadiques, sert de révélateur à la violence au principe du mythe de la Frontière. De retour de la guerre, Michael en prend conscience durant la seconde scène de chasse et accepte de renoncer au mythe. L'harmonie qui semblait l'unir aux montagnes majestueuses lors de la première chasse a disparu : Michael provoque un éboulement, se fatigue dans la poursuite de sa proie et en perd même la trace. La dimension mythique du cerf qu'il traque est quant à elle largement amplifiée :

> « Then the deer is there. He is a magnificent seven-point buck, standing in a grove of hemlock, looking at Michael. He is like the essence of a deer seen in a dream ; and what gives him the over-mastering and mythical quality of presence is something beyond his color and size and beauty : It is the sense of his power and vitality, as if he were a piece of primal and unconditional energy, luminous and immortal. » (Cimino 1977, 93)

Le cerf mythique est l'essence même d'une nature sacrée, une image de perfection qui renvoie Michael à l'état pétrifié dans lequel était Nick lors de la première chasse[86]. Le plan du face-à-face entre Michael et le daim est magnifiquement équilibré, souligné par un crescendo symphonique et une lumière d'aube du monde. Michael comprend en cet instant que tirer sur le cerf serait détruire une image parfaite et il renonce à tuer.

29 *The Deer Hunter* (1979): nature sacrée et renoncement à tuer

L'expression de sa résignation (« Okay ») lui est renvoyée en écho comme un accord entre le héros et l'espace mythiques américains. Michael « renonce à son statut de héros (le Tueur de daims) pour accéder au statut plus durement gagné d'être humain » (Pease 1979, 258). C'est ce renoncement à la violence du mythe qui permet de reconstruire humblement ce qui reste de communauté : Michael se rapproche de Linda (Meryl Streep), rend Steven à sa famille, ramène la dépouille de Nick du Vietnam et s'assied finalement à la table des funérailles en chantant doucement « God Bless America ».

La mythologie de la violence défendue par le héros de la Frontière n'a pas seulement coûté la vie à un cerf et préparé les Américains à envahir le Vietnam, mais elle a également tué Nick et l'innocence américaine, comme le souligne le parallèle thématique entre la balle unique et la roulette russe des Vietnamiens. Avant de partir pour la guerre, Nick prend ses distances avec la règle de la balle unique et pose un premier lien entre la chasse et la guerre : penser à la victime de cette balle, le daim, lui fait penser à lui-même partant au Vietnam[87].

[86] Le scénario utilise le même mot « transfixed » pour décrire Nick lors de la première chasse et Michael lors de la seconde (Cimino 1977, 45 ; 95).
[87] Nick à Mike avant le mariage : « I don't think about one shot that much any more, Mike. […] I guess I'm thinking about the deer. Going to Nam. »

Lorsque, une fois en captivité au Vietnam, il doit retourner contre lui-même le canon d'un pistolet américain[88] chargé d'une seule balle, sa rationalité se brise dans ce renversement de trajectoire. Comme Ethan Edwards ou encore le colonel Kurtz dans *Apocalypse Now* sorti l'année suivante, Nick « s'est indianisé » (Adair 1981, 140) et ne retournera jamais plus à la civilisation, mais répétera la roulette russe dans les tripots de Saigon jusqu'à ce que Michael revienne le chercher. Dans un dernier tête-à-tête entre les deux personnages, les conséquences de la mythologie de Michael éclatent au grand jour. Un Nick totalement égaré ne reconnaît plus son ami. Lorsque Michael lui rappelle leurs parties de chasse et évoque la balle unique, une lueur s'allume dans les yeux de Nick, qui répète « one shot » en souriant avant de presser la détente pour la dernière fois. Le code de la violence qui structure le mythe de la Frontière a détruit ceux à qui le mythe promettait régénération. Michael a renoncé à ce code lors de la seconde chasse ; son ami l'a suivi jusqu'à son terme dans l' auto-destruction[89].

Impossibilité de l'héroïsme violent au Vietnam

Si le code héroïque de Michael est destructeur de l'harmonie communautaire et transcendantaliste sur le sol américain, il se révèle cependant efficace lorsqu'il s'agit de sauver ses camarades de l'enfer vietnamien. Dans un Vietnam métaphorique du cœur des ténèbres, où la nature sacrée américaine laisse place à un « enfer envahissant[90] », « le Chasseur de daims discipliné ne succombe pas[91] ». Un bandana autour de la tête à la manière des guerriers apaches, des peintures de camouflage sur les joues, un uniforme de Ranger sur les épaules, Michael est « lié à la tradition des tueurs d'Indiens qui utilisaient des techniques indiennes et se transformaient en Indiens pour protéger la communauté de leurs assauts[92] ». Vengeant d'abord des villageois tués par des Vietnamiens, il sauve ensuite ses camarades de la captivité comme le héros mythique de la Frontière, donnant au genre son icône de l'héroïsme (l'image du soldat portant sur son épaule un frère d'arme blessé). Anticipant Rambo

---

[88] « [The gun is] a single-action, high-velocity magnum revolver with a double American eagle carved on its ivory grip. » (Cimino 1977, 50)

[89] John HELLMANN, « Rambo's Vietnam and Kennedy's New Frontier », in Michael A. ANDEREGG (dir.), *Inventing Vietnam: The War in Film and Television*, 1991, p. 146.

[90] « The asylum of nature has become an invading hell ». (Hellmann 1982, 423)

[91] « The Vietnam War—and, more particularly, Russian roulette—serves Cimino metaphorically as the Heart of Darkness ; Michael, the disciplined Deer Hunter doesn't succumb » (Kael 1978, 804)
La référence à Conrad a été utilisée par Cimino lui-même lors d'une interview pour le *New York Times* avec Laetitia Kent en décembre 1978 : « This film adresses itself to the question of the ordinary people of this country who journeyed from their homes to the heart of darkness and back. » Cité dans Hillstrom et Hillstrom 1998, 84.

[92] John HELLMANN, *American Myth and the Legacy of Vietnam*, 1986, p. 179. Hellmann note que le régiment rattache Michael à une lignée de héros de la Frontière qui remontent aux Rangers du major Robert Rogers combattant les Indiens pendant la guerre de Sept ans.

ou le sergent Barnes, il devient « un guerrier surhumain dévoué à un code [hemingwayen] construit sur la loyauté et la grâce face à l'adversité[93] ». Sa transformation en machine de guerre est frappante lors de sa première apparition à l'écran dans la séquence vietnamienne, une apparition décrite en des termes apocalyptiques par le scénario :

> « Michael stands alone with his flamethrower, like the angel with the flaming sword, surrounded by clouds of billowing black smoke. There is no sound but the dying rush of heated air and the faint crackle of flames. Michael's clothes are close to burning. Flames are licking up his trouser legs. He looks like a blackened scarecrow, or a standing dead man. » (Cimino 1977, 48)

Confronté à l'enfer de la guerre, Michael est devenu l'enfer – tout comme Rambo (« What you choose to call hell, he calls home » nous dit le colonel Trautman dans *Rambo II*) – incarnant l'ange destructeur de l'Ancien testament prêt à défendre la civilisation au milieu du chaos. Si la mythologie incarnée par Michael est montrée comme destructrice mais néanmoins efficace, faut-il en conclure à l'ambiguïté politique indécidable du film comme l'ont fait de nombreux critiques[94] ?

La première scène de guerre nous donne la clé de lecture politique du film et dresse le contexte dans lequel l'héroïsme de Michael va se déployer. Un montage *cut* arrache le spectateur à la Pennsylvanie rurale pour le plonger au cœur d'une action incompréhensible. Des hélicoptères étatsuniens bombardent un village vietnamien, une section de Rangers est décimée, des soldats vietnamiens achèvent les villageois et Michael se relève pour tuer les soldats avec un lance flamme. Dans le scénario, l'hélicoptère, décrit comme un engin monstrueux, est une couverture aérienne des Rangers qui arrive trop tard. Les villageois, « des femmes, des enfants et quelques vieillards », sont sud-vietnamiens et les soldats vietnamiens appartiennent au Vietcong (Cimino 1977, 46-7). Dans cette configuration, l'armée étatsunienne vient de détruire un village de paysans sud-vietnamiens – la population qu'elle a pour mission de sauver – et le Vietcong massacre les survivants. La réalisation rend la scène encore plus problématique puisqu'il est impossible de distinguer le camp des soldats qui achèvent les villageois[95]. S'ils sont sud-vietnamiens, ils sont les alliés des Etats-Unis et Michael trahit son camp en les tuant. S'ils sont Vietcong, Michael tue l'ennemi historique mais défend des villageois également bombardés par les Etats-Unis. La stratégie militaire américaine est d'autant plus insensée que la colonne de Rangers massacrée, qui apparaît à

---

[93] Albert AUSTER et Leonard QUART, *How the War Was Remembered: Hollywood & Vietnam*, 1988, p. 60.
[94] Pauline Kael affirme ainsi que « le point du vue du film n'est pas clair » (Kael 1978, 804)
[95] Robin Wood y voit des Sud-vietnamiens. Pour lui, cette ambiguïté revient à opposer le « bon Américain » à « l'altérité orientale ». Robin WOOD, *Hollywood From Vietnam to Reagan*, 1986, p. 271.

l'écran après le bombardement du village, pourrait très bien être une victime des hélicoptères étatsuniens. A l'instar de l'ambigüité narrative analysée dans *Deliverance*, l'action du héros de la Frontière de *The Deer Hunter* intervient dans un contexte moralement et politiquement indécidable. Quelle que ce soit la direction de cette action, celle-ci est donc d'emblée privée de sa justification morale et de tout pouvoir de régénération. Michael n'est pas anobli par son usage de la violence[96]. Celle-ci permet tout au plus aux trois personnages de survivre à l'enfer de la guerre. Le film est ici clair dans son intention de vider de toute gloire l'héroïsme violent de la Frontière. Politiquement, si l'on en croit les références visuelles à la célèbre photo « Saigon Execution » qui valut le prix Pulitzer à Eddie Adams en 1969[97], la position qui domine finalement *The Deer Hunter* est celle de l'isolationnisme : pourquoi l'Amérique est-elle allée se perdre dans un enfer qui ne la concernait pas ?

30 *The Deer Hunter* (1978) et "Saigon Execution"

The Deer Hunter ignore la question des motivations politiques du conflit de même que la responsabilité des Etats-Unis dans la guerre du Vietnam. En cela, il est coupable, au moins par omission, de rendre à nouveau crédible la machine de guerre étatsunienne dont nous traiterons au chapitre trois. Mais le film soutient que le Vietnam a marqué le retournement d'une culture nationale de la violence contre elle-même, et qu'il est temps de l'abandonner :

> « Perhaps the movie is intended to be, as it sees the war to be, a cleansing, a purging of old attitudes, achieved at hideous cost in death, disfigurement, disillusion, but achieved nonetheless and providing a basis for a calm and rational future. » (Chaplin 1998, 169)

[96] « Although Michael proves himself by performing extraordinary feats of valor, he is not ennobled by them, as movie heroes used to be. » (Kael 1978, 805)

[97] Cette célèbre photographie prise en février 1968, au début de l'Offensive du Têt, montre le chef de la police du Sud-Vietnam, Nguyen Ngoc Loan, exécuter le prisonnier Viet Cong Nguyen Van Lem d'une balle dans la tête à bout portant dans les rues de Saigon. Représentant une violence brutale commise par un Vietnamien allié des États-Unis contre un autre Vietnamien et prise à un moment où les difficultés militaires américaines devenaient de plus en plus évidentes, la photo alimenta aux États-Unis le désir d'un retrait américain, qui s'incarna dans la politique de vietnamisation du conflit défendue par le nouveau président Nixon à partir de l'année suivante.

En cela, *The Deer Hunter* tire les mêmes conclusions que *Deliverance* quant à la dangerosité du mythe de la Frontière pour l'Amérique moderne, rendu responsable de la violence des Etats-Unis, et prône son abandon.

Partant de *Deliverance* pour aborder des films issus de différents genres transformés dans les années 1970 (horreur, guerre et policier en particulier), ce chapitre s'est attaché à souligner l'exploration par le cinéma étatsunien d'une responsabilité de l'histoire de colonisation et du mythe de la Frontière dans la violence perpétrée par les États-Unis. Nombre des films analysés ici sont traversés par la conscience coupable d'une histoire de violence dans la colonisation continentale, qui peut s'exprimer indirectement par le thème du traumatisme où directement par la présence des victimes de cette colonisation. Ils attribuent la responsabilité de cette violence à l'influence du mythe de la Frontière sur la société américaine et présentent des protagonistes égarés par le mythe. Si tous ces films se rejoignent sur un point, c'est bien leur rejet sans appel de l'idée d'une régénération par la violence impériale. Se confronter à l'horreur de la Frontière et être amené à tuer le sauvage, c'est mettre irrémédiablement en péril son identité civilisée et ainsi risquer l'intégrité de la civilisation. Quant à la Frontière elle-même, elle n'est plus ce lieu d'émancipation de l'individu et de démocratisation de la société qu'avait rêvé Frederick Jackson Turner, mais un territoire inhumain dont l'homme et l'Amérique ne se libéreront pas. Que ce soit au Vietnam ou dans les marges américaines, elle est un résidu de l'histoire de conquête qui rappelle la nation à sa part de barbarie. Elle est aussi une source de sauvagerie qui persiste dans l'Amérique contemporaine et que seul un renoncement au mythe permettra de dépasser.

Pour ceux qui n'ont pas renoncé au mythe, l'existence de sauvages appelle cependant leur éradication par un défenseur de la civilisation. Dans la Frontière puritaine du film d'horreur et des récits de la guerre du Vietnam sommeille déjà une réaction de la culture impériale qui préfèrera s'ensauvager que de se laisser terroriser par l'enfer de l'autre. Les sauvages blancs où les héros de la Frontière déchus, au potentiel si subversif pour les structures du mythe, restent une altérité sauvage qui nécessite d'être éliminée. Pour une part croissante du cinéma américain qui s'accroche au pouvoir du mythe, la leçon de la violence étatsunienne au Vietnam est tout autre que celle d'un excès de brutalité bestiale dans lequel la nation s'est avilie. Influencé par un courant historiographique dit « révisionniste » sur la guerre du Vietnam qui se développe au tournant des années 1980, ce cinéma considère que l'Amérique n'a pas su s'ensauvager suffisamment pour venir à bout de ses ennemis barbares. La leçon du conflit serait donc moins une redéfinition des fins de la politique militaire

étatsunienne qu'une réévaluation à la hausse des moyens acceptables pour les atteindre. Cette plongée de l'Amérique dans le côté obscur de la force étatique est ce que nous allons maintenant explorer, par une discussion de la rédemption du mythe de la Frontière dans l'émergence du film d'action.

Chapitre 2 : Dirty Harry *: Le retour du tueur d'Indiens*

« Il est possible que le spectacle permanent de la grande criminalité *serve* aux Américains (et à nous peut-être) à imaginer ce qui arrive aux dominateurs quand ils perdent le sens de leurs limites, et donc de leur appartenance humaine. Il sert à éprouver les bornes de l'action 'libre', et à vérifier, par défaut, qu'une civilisation comporte toujours certains mécanismes de modération. En bref, nous assistons peut-être à la réactivation d'un mythe de passage initiatique entre la sauvagerie et la civilité. »

Denis DUCLOS, *Le complexe du loup-garou*[1]

« Social isolation, skewed demography, and the ubiquity of guns, alcohol, drugs, and vice. These problems made the white frontier boom towns of the nineteenth century into violent hot spots, and they did the same for late-twentieth-century black ghettos. In fact, except for the apparent paradox that the ratio of men to women is low in the inner city while it was high on the nonagricultural frontier, there is an important sense in which ghettos are the raw frontiers of modern American life, the primary arenas in which the recurrent problem of youthful male violence continues to be played out. »

David T. COURTWRIGHT, *Violent land*[2]

[1] D. DUCLOS, *Le Complexe du loup-garou: la fascination de la violence dans la culture américaine*, 2005, p. 19.
[2] D. COURTWRIGHT, *Violent Land: Single Men and Social Disorder from the Frontier to the Inner City*, 1996, p. 6.

La réévaluation de la mythologie de la Frontière dans le contexte de la guerre du Vietnam a poussé le cinéma étatsunien à interroger le rôle de cette mythologie dans l'émergence d'une sauvagerie endogène et née de la civilisation. Si une telle introspection permet d'engager la responsabilité historique et politique des Etats-Unis, les formes qu'elle a prises – la Frontière traumatique des puritains et la diabolisation de sauvages blancs – ont également permis d'en contenir la portée critique, voire de réaffirmer les structures du mythe impérial rooseveltien et la légitimité de son héros archétypique, le tueur d'Indiens. Ce chapitre s'attache à décrire les mécanismes et les enjeux de cette réaffirmation en se concentrant sur ce que nous appellerons le film de justicier. Il démarre par un bref retour sur les films discutés au chapitre précédent pour montrer dans quelle mesure ils ont préparé un terrain favorable au déploiement du tueur d'Indiens dans un cinéma post-western. Ce retour est articulé notamment par *Dirty Harry* (Don Siegel, 1971), qui sert ici de point d'ancrage car il constitue à la fois une réinvention du western dans un univers urbain et un point de départ du film d'action et ses avatars centrés sur un héros justicier. L'usage légitime de la violence est une question centrale qui traverse *Dirty Harry* et les réponses nuancées qu'il propose marqueront les justiciers après lui. L'objectif de ce chapitre est de montrer que pour une partie de la production hollywoodienne la « crise » culturelle des années 1970 a conduit à une consolidation des fondations idéologiques du mythe de la Frontière rooseveltien.

De la Frontière puritaine au film de justicier

La réaffirmation du mythe de la Frontière dans le film de justicier a été rendue possible par un contexte culturel favorable où la critique de la violence au cœur du mythe de la Frontière s'est déployée au sein même des structures idéologiques qu'elle voulait remettre en question. Si elle a permis d'interroger le mécanisme de régénération par la violence, l'émergence d'une nature puritaine et d'une sauvagerie blanche n'a pas pour autant remis en question les structures du mythe et l'idéologie impériale qui le sous-tend. Bien au contraire, la thématique du traumatisme a servi à déresponsabiliser les Etats-Unis en insistant sur la victimisation des agresseurs, tandis que la diabolisation des petits Blancs et des héros dégénérés a reconduit la structure binaire justifiant la violence impériale.

Ambiguïtés idéologiques de la Frontière puritaine

Au cœur de la mobilisation d'une Frontière puritaine de Blancs dégénérés se loge une ambiguïté fondamentale entre la critique historique et culturelle d'une violence impériale et sa relégitimation. Cette ambiguïté est déjà constitutive de *Deliverance* qui, comme nous l'avons

suggéré, critique l'attitude conquérante des citadins mais maintient l'existence d'une altérité menaçante à éradiquer. *Deliverance* contient ainsi une tension manifeste entre, d'une part, une révélation des mécanismes destructeurs de la civilisation progressiste – expropriation territoriale et exclusion sociale du petit peuple de la Grande dépression – et, d'autre part, la réaffirmation de l'idéologie progressiste aux dépens de ceux qui en sont les victimes – les *white trash* incarnent une primitivité menaçante. *Deliverance* tend ainsi à reconduire la téléologie évolutionniste et la binarité exclusive et inégalitaire au cœur du mythe de la Frontière. Le conflit représenté est de nature radicale – il faut tuer ou être tué, même si *Deliverance* reste ambigu sur la nécessité réelle de cette confrontation – et son issue est, sinon déterminée, au moins orientée en faveur de la civilisation et du progrès (*cf.* la validation du progrès par une de ses victimes à la fin de *Deliverance*)[3]. Les structures du mythe de la Frontière sont ainsi mobilisées pour transformer une problématique économico-politique – la nature exclusive et inégalitaire du « progrès », entendu comme la modernité capitaliste – en une lutte darwiniste pour la survie des personnages civilisés.

La possibilité de redéploiement d'une violence impériale est présente plus largement dans les films mobilisant la Frontière puritaine. Ce motif pose l'existence de la sauvagerie au-delà de la Frontière, présente le héros en position défensive et justifie le massacre de l'altérité au nom de la civilisation. Certes les sauvages blancs ne sont pas les indigènes du mythe de la Frontière originel, mais ils sont déshumanisés (radicalement autres), décivilisés (inférieurs sur l'échelle du progrès), et leur altérité sociale tend même à être racialisée dans le cas des petits Blancs du Sud, si bien qu'ils occupent la même position subalterne dans les structures du mythe. Si la souffrance infligée à l'autre par le progrès est reconnue dans une certaine mesure, la primitivité dangereuse des sauvages blancs – la famille de « Leatherface » dans *The Texas Chainsaw Massacre*, les dégénérés de *The Hills Have Eyes* – rend de fait leur massacre nécessaire à la sauvegarde de la civilisation :

[3] Une fois encore, c'est le doute concernant la capacité de la civilisation à civiliser qui marque des films comme *Deliverance* ou *Texas Chainsaw Massacre*, ce qui signifie autant apporter le progrès qu'éradiquer la menace sauvage. On se rappelle la fin de *Texas*, où Leatherface est seul à occuper le champ et à lacérer le vide de sa tronçonneuse cannibale. L'issue n'est plus déterminée comme dans le western où la victoire de la civilisation, quel qu'en soit le prix, est chose acquise historiquement. Mais le progrès et la civilisation sont toujours l'horizon espéré du récit.

> « La confrontation du monde dit 'civilisé' et de cet univers sauvage se caractérise par une incompréhension, un conflit de valeurs, de normes, un rapport de forces qui ne peuvent s'exprimer que par la violence[4]. »

On retrouve ici à petite échelle la logique de la guerre sauvage au cœur du mythe rooseveltien. Ce qu'il peut y avoir de commun entre les inclus et les exclus du progrès tend à s'effacer devant la radicalisation de l'opposition, comme c'est le cas dans le récit de guerres indiennes. De plus, comme dans le western ou le film colonial, la violence des conquérants n'est jamais présentée comme une agression, mais comme la réaction à un acte sauvage des populations indigènes – le viol dans *Deliverance*, les meurtres et attaques des cannibales dans *Texas* et *Hills*. On retrouve là la justification de la violence impériale par la légitime défense où la nécessité de survie qui, en dépit de la théorie d'une régénération par la violence, a toujours été au cœur du mythe de la Frontière.

Le constat idéologique est le même dans les films où l'horreur est fondée sur des spectres d'Indiens. Ces derniers convoquent une histoire coupable d'impérialisme continental, mais leur nature violente permet également de réaffirmer la nécessité d'effacer l'indigène pour installer la civilisation :

> « Les quelques cas traités ici montrent que certains films d'horreur présentent des schèmes communs avec le western, voire s'y réfèrent explicitement, témoignant ainsi du rôle fondateur des mythes de l'Ouest dans la constitution de figures horrifiques, soit parce que ces films reconduisent l'autojustification de la rhétorique impérialiste basée sur la démonisation de l'Autre, soit parce qu'ils réveillent la faute originelle des ancêtres et la crainte d'être puni[5]. »

On voit bien là l'ambiguïté constitutive de ces figures, qui maintient la possibilité d'une diabolisation de l'altérité. Alors que se développe l'historiographie révisionniste qui formera la « New Western History » à la fin des années 1980, certains films contribuent même à relégitimer l'histoire de l'impérialisme continental américain. *The Ghost Dance* (1980) présente par exemple la danse des esprits comme l'expression d'une menace physique – la vengeance meurtrière des Indiens –, ce qui correspond à l'interprétation qu'en a faite l'armée américaine à la fin du XIXe siècle et qui a justifié le massacre de Wounded Knee (1890).

---

[4] Maxime LACHAUD, « Le Sud de tous les dangers : retour au primitif et dégénérescence dans le 'cinéma de redneck' américain », in Marie LIÉNARD et Taïna TUHKUNEN, *Le Sud au cinéma : de The Birth of a Nation à Cold Mountain*, 2009, p. 92.

[5] Alain BOILLAT, « Les Fantômes de l'Amérique. Le spectre de l'Indien chez John Carpenter et le cinéma d'épouvante de la fin des années 1970 », in Laurent GUIDO (dir.), *Les Peurs de Hollywood : phobies sociales dans le cinéma fantastique américain*, 2006, p. 183.

Dans le cas des films d'horreur faisant intervenir des spectres d'Indiens, la réaffirmation de la légitimité de la violence impériale peut se déployer autant sur le plan historique que mythique.

Que ce soit face aux Indiens revanchards ou aux sauvages blancs, le terrain narratif de la nature gothique joue un rôle central dans la déculpabilisation du héros violent et la déresponsabilisation politique des Etats-Unis. Comme l'indique un passage de *A Rumor of War* (1977) de Philip Caputo, la sauvagerie de la Frontière puritaine autorise toutes les formes de violence sauvage de la part des civilisés :

> « There was nothing familiar out where we were, no churches, no police, no laws, no newspapers, or any of the restraining influences without which the earth's population of virtuous people would be reduced by ninety-five percent. It was the dawn of creation in the Indochina bush, an ethical as well as a geographical wilderness. Out there, lacking restraints, sanctioned to kill, confronted by a hostile country and a relentless enemy, we sank into a brutish state[6]. »

L'environnement hostile et meurtrier devient ici la raison première de l'ensauvagement des soldats. Ceux-ci se sont tout permis parce que rien ne retenait leurs pulsions primaires dans la jungle vietnamienne. Certes, cela faisait d'eux des brutes, mais leurs actions sont imputables au contexte sauvage dans lequel ils évoluaient. De plus, face à la menace indigène, cet ensauvagement était aussi la seule manière d'assurer la survie des pionniers.

La Frontière puritaine construit l'espace de la conquête comme le lieu d'une horreur et d'une violence subies, ce qui redéfinit l'agresseur comme une victime. L'accent est mis sur le traumatisme individuel aux dépens de la responsabilité collective, ce qui contribue à nier les dimensions politiques de l'opposition :

> « While recognition of traumatic realities for victims of historical atrocities is undoubtedly important, [...] the trauma paradigm [is] problematic for a number of reasons. In its inward focus on victimized subjectivity, trauma reduces the significance of events to the history of specific individuals or a group. This prevents interrogation of the larger issues of *why* those events happened. Trauma interprets violence through a subjective logic that can render a conflict's political background unintelligible. Moreover, a PTSD diagnosis can be given to perpetrators, who claim they suffered too. While […] the perpetrator's perspective can be illuminating of the

[6] Philip CAPUTO, *A Rumor of War*, 1978, p. xx. Cité dans Milton J. BATES, *The Wars We Took to Vietnam: Cultural Conflict and Storytelling*, 1996, p. 36.

> ‘atrocity-producing situation’, there is a danger that films can assist in the cultural process of turning perpetrators into victims by adopting a post-traumatic mode of narration[7]. »

Lorsque la guerre est réduite à un chaos inconpréhensible ou à un enfer inhumain comme c’est le cas avec la Frontière puritaine, le psychologique prend le pas sur le politique et le personnel sur le collectif. Le thème du traumatisme tend à limiter la compréhension des conflits au *hic et nunc* du combat violent. Dans notre cas particulier où les « victimes » du traumatisme sont les agresseurs (les soldats américains au Vietnam ; les citadins sur un territoire rural), il comporte même le risque d’effacer la souffrance infligée aux victimes indigènes en insistant sur la souffrance des agresseurs. Enfin, lorsque le territoire encadrant la confrontation est un enfer hostile, les conquérants sont absous de toute vélléité de colonisation.

L’effet du « paradigme du trauma » analysé par Chaudhuri est particulièrement frappant dans les fictions de guerre du Vietnam par la manière dont il transforme les agresseurs en victimes. Pauline Kael écrit par exemple au sujet de *Platoon* (Oliver Stone, 1986) que « le propos du film est de nous prendre en victime au même titre que les autres ; c’est un film sur la honte[8] ». Si la honte suppose la reconnaissance d’une faute, Richard Corliss est plus catégorique encore à propos de ce même film :

> « In the scheme of *Platoon* (and not just *Platoon*) [the Vietnamese] do not matter. The nearly 1 million Vietnamese casualties are deemed trivial compared to America’s loss of innocence, of allies, of geopolitical face. And the tragedy of Viet Nam is seen as this: not that they died, but that we debased ourselves by killing them[9]. »

Ce qui est vrai pour *Platoon* est étendu par la plupart des chercheurs à l’ensemble du sous-genre des films de guerre du Vietnam. Dittmar et Michaud remarquent ainsi l’échec de la plupart de ces films à s’interroger sérieusement sur les raisons de l’intervention américaine au Vietnam et sur les conséquences pour le peuple vietnamien. Au contraire, « le Vietnam [cinématographique] est présenté comme quelque chose qui est arrivé, pas comme quelque chose que l’on a fait[10] ». La victimisation des agresseurs et la déresponsabilisation vis-à-vis des souffrances infligées à l’autre sont un ressort central de ces fictions. Elles sont même les deux éléments structurant les réécritures de la guerre du Vietnam comme une guerre juste par

---

[7] Shohini CHAUDHURI, *Cinema of the Dark Side: Atrocity and the Ethics of Film Spectatorship*, 2014, p. 6.
[8] Pauline KAEL, « Little Shocks, Big Shocks », *The New Yorker*, 12 janvier 1987.
[9] Richard CORLISS, « *Platoon*: Viet Nam, the way it really was, on film », *Time*, 26 janvier 1987.
[10] Linda DITTMAR et Gene MICHAUD (dirs.), *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*, 1990, p. 12.

la culture américaine. Jim Neilson identifie ainsi comme « thème central des réécritures de la guerre du Vietnam [le fait] que les Vietnamiens et les Américains aient enduré des souffrances comparables[11] ». Marjolaine Boutet écrit quant à elle que « l'image héroïque du vétéran du Vietnam est reconstruite à partir de thèmes populistes anciens. Le thème essentiel dans cette perspective est celui de la victimisation[12] ». La résurgence de la nature puritaine traumatique dans le cinéma d'horreur et de guerre permet ainsi au mythe de la Frontière de prolonger sa fonction légitimante dans la culture américaine. Dans le cinéma post-western, le mythe de la Frontière continue d'être un appareil rhétorique de justification de l'idéologie impériale sur les terrains d'opération – Amérique du Nord, Vietnam– où elle s'est manifestée le plus directement.

Un certain nombre d'études culturelles ont analysé les fictions de la guerre du Vietnam en se réappropriant le paradigme du trauma ou en prenant au premier degré les représentations de la guerre comme un enfer. Dans ces études, le traumatisme des soldats devient alors l'expression d'un traumatisme national et la guerre elle-même devient une tragédie à laquelle la nation a été confrontée[13]. Or, en acceptant les représentations de la guerre comme Frontière puritaine, ces études ont alimenté les réécritures conservatrices de la guerre du Vietnam. Discutant notamment de la lecture postmoderniste des récits de la guerre comme un enfer chaotique, Jim Neilson soulève des problèmes similaires au paradigme du trauma :

> « Besides ignoring the ideological complexities of the postmodern refusal to distinguish between fact and fiction, between true and false histories, contemporary literary critics, in their repeated endorsement of a post-modern rendering of the war, have failed to recognize that postmodernism itself arose during and has taken part in the reactionary rewriting of the war and repudiation of left radicalism. » (Neilson 1998, 208)

Le thème du chaos, de la perte de repères sur le champ de bataille, de la confusion entre réalité et fiction, lorsqu'ils sont abordés sans critique par les chercheurs, contribuent à accentuer les problèmes politiques attachés aux représentations de la guerre comme Frontière

---

[11] Jim NEILSON, *Warring Fictions: American Literary Culture and the Vietnam War Narrative*, 1998, p. 184.
[12] Marjolaine BOUTET, « Le Vietnam et l'Amérique au cinéma et à la télévision : du traumatisme au déni », *Hermès, La Revue 3/2008* (n° 52), n° 3, 1 Décembre 2008, p. 79.
[13] « The event was a national trauma, a rupture in the nation's collective consciousness, and a serious and somber challenge to the ways we wish to think about ourselves, our role in the world, and our place in human history. » Walter H. CAPPS, *The Unfinished War: Vietnam and the American Conscience*, 1982, p. 2. Dans leur étude de la réécriture de la guerre dans Rambo, Studlar et Desser relient cette réécriture au « traumatisme culturel » de la guerre (Gaylin STUDLAR et David DESSER, « Never Having to Say You're Sorry: Rambo's Rewriting of the Vietnam War », in Dittmar et Michaud 1992, pp. 101-12). La question a ouvert un champ de recherche en psychologie concentré sur le traumatisme des soldats, avec par exemple Jonathan SHAY, *Achilles in Vietnam: Combat Trauma and the Undoing of Character*, 1994.

puritaine et finalement à accréditer le déni d'impérialisme qui informe les réécritures conservatrices du conflit.

Réagir à la crise : le film de justicier

C'est dans ce contexte de persistance d'une menace sauvage et de déresponsabilisation du colonisateur qu'intervient le retour du tueur d'Indiens. Le cowboy du western est remobilisé dans le genre du policier et du film d'action, son héritier contemporain, pour effacer ces menaces et racheter la mythologie nationale. Dans un article de 1974 intitulé « The Street Western », Pauline Kael écrit que « le cowboy de western n'a pas disparu : il s'est déplacé de la pureté mythique des grands espaces vers les grandes et petites villes modernes et corrompues[14] ». Une telle mobilisation du héros de western ne signifie pas que les films de la Frontière urbaine ignorent totalement les critiques de l'idéologie de la Frontière formulées à la fin des années 1960. Bien au contraire, ils soulignent fréquemment une ambiguïté morale dans l'usage de la violence par leurs protagonistes. Mais une telle ambiguïté reste une concession marginale dans une dynamique plus ambitieuse de réaffirmtion du mythe rooseveltien. Les problématiques sociales et enjeux politiques de la nation contemporaine sont soulevés et résolus par l'exercice d'une violence impériale, selon la logique de la solution simple à des problèmes complexes défendue par Ronald Reagan en 1967[15]. La présidence de cet ancien acteur de westerns constituera un moment fort de la popularité de ces héros classique qui émergent sur la nouvelle Frontière urbaine à la fin des années 1960. La transposition de la métaphore de la Frontière vers l'espace urbain, qui remonte aux traitements de la criminalité dans la presse et la littérature du tournant du XX^{e} siècle, a colonisé l'imaginaire étatsunien au point de se retrouver jusque dans des ouvrages d'historiens tels que *Violent Land* de David Courtwright en épigraphe de ce chapitre.

La croyance rooseveltienne qu'un recours à la barbarie régénèrera une civilisation en déclin se retrouve dans nombre de films policiers des années 1970. Cependant, la violence déployée dans ces précurseurs du film d'action est moins expansive et régénératrice, comme

---

[14] Pauline KAEL, « The Current Cinema: The Street Western », *The New Yorker*, 25 février 1974.

[15] « For many years now, you and I have been shushed like children and told there are no simple answers to the complex problems which are beyond our comprehension. Well, the truth is, there are simple answers – there are not easy ones. » Ronald REAGAN, « California Governor's Inaugural Adress », 1967.
Reagan a également repris une réplique de l'inspecteur Harry en 1985 en s'adressant au Congrès sur la question fiscale : « I have my veto pen drawn and ready for any tax increase that Congress might even think of sending up. And I have only one thing to say to the tax increasers. Go ahead, make my day. »
Cité dans George SKELTON, « 'Make my day': Reagan Assails Congress, Vows Tax Hike Veto », *Los Angeles Times*, 14 mars 1985. http://articles.latimes.com/1985-03-14/news/mn-26514_1_spending-cuts. Consulté le 28/03/2016.

l'entendait Roosevelt, que défensive et restauratrice, correspondant à la contextualisation traditionnelle de la violence dans l'idéologie impériale observée dans les représentations de la Frontière par les puritains. Se battre sur la Frontière urbaine, c'est défendre la Plantation et rétablir l'ordre préexistant. Le héros de la Frontière urbaine protège et restaure la civilisation. La menace provenant cependant de l'intérieur de la civilisation – les sauvages blancs – l'action du cowboy urbain est purificatrice de la civilisation. Ces sauvages blancs étant essentiellement les produits d'une culture de la Frontière – les héros de la Frontière dégénérés du chapitre précédent – l'action du cowboy urbain est également purificatrice du mythe de la Frontière lui-même, un héros de la Frontière intervenant pour éliminer les excès du mythe – les tueurs d'Indiens obsessionnels – ou ses perversions – les chasseurs pervers. Au-delà de la simple réaffirmation d'un héros mythique stigmatisé à la fin des années 1960, les cowboys urbains favorisent donc également la continuité du mythe national en contribuant à contenir les dérives de l'idéologie de la Frontière depuis l'intérieur du mythe lui-même.

Les films mobilisant un héros de la Frontière dans un univers urbain appartiennent à des genres différents (policier, action ou science-fiction). Ils ont cependant en commun un héros qui réagit à une crise de la civilisation et dont la mission sociale se combine avec un objectif personnel de vengeance punitive. L'anglais utilise les termes de *vigilante*, un personnage qui prend la justice entre ses mains pour protéger l'ordre social que l'on traduit généralement par « justicier[16] », un redresseur de tort qui traque et élimine les coupables de barbarie, ou *avenger*, que l'on pourrait traduire par « vengeur ». Ces deux termes appartiennent à l'univers du mythe de la Frontière. Le vengeur est le tueur d'Indiens du récit de captivité qui poursuit sans relâche les ravisseurs de la femme blanche[17]. Moins utilisé dans le cadre du film policier ou d'action, on retrouve le terme plus couramment dans l'univers ficitonnel des super-héros. Le justicier quant à lui « trouve ses origines dans l'Ouest sauvage » (Beddiar 2008, 9) et est une figure centrale du western, dont l'univers à la loi précaire nécessite un héros à la morale intransigeante. Le vengeur est le précurseur du justicier dans l'histoire du mythe de la Frontière, mais tous deux occupent le même rôle : celui

[16] Fathi Beddiar note que *vigilante* et *vigilantism* « ont une connotation offensive et agressive » qui ne se retrouve pas dans les termes de « justicier » et d'« autodéfense » (*Tolérance zéro: la justice expéditive au cinéma*, 2008, p. 5). Beddiar ne proposant cependant pas d'autre traduction, nous choisissons d'utiliser ces termes français, en gardant à l'esprit leur insuffisance sémantique.

[17] Voir la discussion de la formation des rôles du récit de captivité dans Richard SLOTKIN, *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, University of Oklahoma Press, 2000 (1973), pp. 135-6 et 144. Le héros sauveur et vengeur de la captive a seul le pouvoir de réagir à la sauvagerie. Il « cherche à détruire l'esprit même de la nature sauvage, à l'exorciser ainsi que ses avatars indiens » (Slotkin 1973, 136).

d'une restauration de l'ordre – familial, social – perturbé par l'intrusion de la sauvagerie. Dans les deux cas, la violence du héros rétablit à la fois l'ordre et l'intégrité du territoire civilisé. Le héros de *The Searchers*, Ethan Edwards, est une incarnation problématique de ce justicier vengeur qui marque ses représentations ultérieures dans des films comme *Dirty Harry* (Don Siegel, 1971) et *Taxi Driver* (Martin Scorcese, 1976), considéré par Robin Wood comme un remake du classique de Ford. Au vu de la diversité générique des fictions considérées dans ce chapitre, nous réfèrerons à cet ensemble par l'expression de cinéma, ou film, de justicier.

Ce cinéma se construit sur une contradiction idéologique fondamentale, plus ou moins reconnue selon l'orientation politique des différentes productions, selon laquelle la restauration d'un ordre civilisé repose sur un acte de barbarie. La contradiction formait déjà le cœur du western, où elle portait sur l'acte fondateur de la civilisation, et était le sujet explicite de films comme *The Man Who Shot Liberty Valance* (John Ford, 1962). Plus fondamentalement encore, cette contradiction est intrinsèque au personnage du tueur d'Indiens tel qu'il s'est formé dans le récit de guerres indiennes. Fondateur dans le western, restaurateur dans le cinéma de justicier, l'acte illégal au service de la loi, ou acte sauvage au service de la civilisation, pose un problème identitaire pour le héros qui le réalise : jusqu'où peut-il agir sauvagement tout en restant héroïque ? Comme le soulignait déjà Robert Warshow dans un article célèbre, « Movie Chronicle : The Westerner », le héros de l'ouest est avant tout un « tueur d'hommes » :

> « The truth is that the Westerner comes into the field of serious art only when his moral code, without ceasing to be compelling, is seen also to be imperfect. The Westerner at his best exhibits a moral ambiguity which darkens his image and saves him from absurdity; this ambiguity arises from the fact that, whatever his justifications, he is a killer of men[18]. »

C'est cette proximité avec la sauvagerie qui isole le héros de la Frontière de la civilisation. Après avoir protégé la nouvelle démocratie de fermiers par un meurtre, Shane (Alan Ladd dans *Shane* de George Stevens, 1953) doit s'exiler vers de nouveaux horizons ; après avoir scalpé son ennemi indien, Ethan Edwards est pour toujours banni du foyer des pionniers. Seth Cagin identifie également cette contradiction fondamentale dans la figure du justicier et propose une résolution :

---

[18] Robert WARSHOW, *The Immediate Experience*, 1962, p. 112. Cité dans Anne-Marie PAQUET-DEYRIS, « Itinéraires westerniens dans les adaptations de Cormac McCarthy », in Gilles MENEGALDO et Lauric GUILLAUD (dir.), *Le Western et les mythes de l'Ouest : littérature et arts de l'image*, 2015, p. 247.

> « Whether he's a champion of the right, like Dirty Harry, or an avenging angel of the left, like Billy Jack, the vigilante obliterates coherent politics; resorting to violence, he undercuts the very social order he purports to defend; his cause is automatically lost and his universe deprived of consistent values. The contradiction of killing to end killing imposes a burden on the vigilante that is overcome only at the expense of his humanity: The vigilante must become superhuman, a fantasy figure whose charm is his efficacy, his ability to get things done, his skill as a detective and fighter[19]. »

L'inhumanité du héros est transformée en surhumanité : l'acte barbare est célébré pour sa fonction sociale en même temps que l'individu est admiré pour des qualités rooseveltiennes de virilité et de violence. Une telle transfiguration de la barbarie civilisée était déjà la solution trouvée par le western, et on la retrouve dans le traitement des cowboys urbains dont l'inspecteur Harry s'impose comme l'archétype.

La Frontière urbaine dans *Dirty Harry*

La transposition du cowboy dans l'univers de la criminalité urbaine est antérieure au cinéma post-western. Les *dime novels* de la fin du XIX^{e} siècle ou le roman policier (*hardboiled novel*) de Dashiell Hammett (*Red Harvest*, 1929) et de Raymond Chandler avaient déjà déplacé des éléments du mythe de la Frontière vers la ville étatsunienne. La figure du cowboy urbain au cinéma devient cependant plus manifeste à la fin des années 1960, lorsque les motifs cinématographiques du western en déclin migrent vers d'autres univers génériques. Au moment où Susan Sontag et Mary McCarthy voient dans la guerre du Vietnam un western devenu réalité, *Coogan's Bluff* (Don Siegel, 1968) réaffirme la légitimité du western en envoyant à New York un shérif de l'Arizona, affublé de santiags, d'un stetson et d'un six-coups, pour combattre des hippies criminels. Le « shérif à New York », pour reprendre le titre français du film, est joué par nul autre que Clint Eastwood, la star montante du western[20]. New York y est montrée comme une ville corrompue par la drogue, la prostitution et le sexe interracial. Le criminel principal est un jeune hippie détraqué tandis que le héros est originaire de l'Arizona, État de naissance du néoconservatisme américain[21]. Les ingrédients réactionnaires du film de justicier des années 1970 sont déjà réunis : un héritier de John

[19] Seth CAGIN et Philip DRAY, *Born to be Wild: Hollywood and The Sixties Generation*, 1994, p. 170.
[20] En 1968, Eastwood est connu pour son rôle dans la série télévisée *Rawhide* (1959-1965), l'incarnation de l'Homme sans nom dans la trilogie italienne des dollars (Sergio Leone, 1963-6, sortis aux États-Unis en 1967) et le rôle principal de *Hang Em' High* (Ted Post, 1968, sorti quelques mois plus tôt).
[21] Généralement rapportée à la candidature de son sénateur républicain Barry Goldwater à la campagne présidentielle de 1964, candidature soutenue à l'époque par Ronald Reagan et John Wayne.

Wayne aux méthodes douteuses mais à la morale inflexible combat les excès de la gauche libérale des années 1960.

C'est en ces termes politiques que le genre a généralement été reçu par la critique. Dans son ouvrage classique de 1985, l'historien du cinéma Robert B. Ray classait ainsi le film de justicier dans son « cycle de droite » du cinéma des années 1970 et y voyait la simple reproduction idéologique du western :

> « The Right movies, of course, were urban westerns, briefs for the continued applicability of the reluctant hero story to contemporary life. Like the Classic Hollywood films they imitated, the Right movies reduced enormous social issues (war, crime, urbanization) to localized emergencies solvable by simple, direct action involving no long-term commitment to reform. Thus, the Right's plots inevitably built to man-to-man showdowns, frequently played as modern versions of gunfights[22]. »

Ces « films de droite » partagent des éléments conservateurs avec les films présentant une Frontière puritaine analysés plus haut et, comme nous le verrons, transposent souvent l'esthétique de la nature gothique dans le milieu urbain. Comme dans le western, leur point d'orgue narratif est une confrontation directe et cathartique dans laquelle le sauvage est expurgé.

À sa sortie en décembre 1971 dans un climat politique fortement polarisé, *Dirty Harry* a connu le même type de réception. Taxé de fasciste par Pauline Kael ou Roger Ebert, il a été et reste encore considéré comme l'expression cinématographique de la droitisation de l'opinion publique sous Nixon[23], l'incarnation de la « majorité silencieuse[24] » et l'annonciateur précoce du néo-conservatisme reaganien[25]. Cependant, envisager le film de justicier sous le seul angle d'une réaction contre la critique des valeurs traditionnelles attachées au western n'est pas suffisant pour en comprendre les enjeux idéologiques. Non seulement les méthodes illégales et violentes du justicier peuvent se révéler dangereuses pour l'ordre social qu'elles sont censées protéger mais, surtout, le justicier ou la civilisation qu'il défend sont souvent créateurs des menaces à combattre. Le héros justicier est au cœur d'une

---

[22] Robert B. RAY, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema: 1930-1980*, 1985, p. 307. Les « films de droite » comprennent *Coogan's Bluff*, *Bullitt*, *Dirty Harry*, *The French Connection*, *Death Wish* ou *Walking Tall*.

[23] « [Harry functions as] a release for the kind of hatreds, angers and frustrations that find their political echoes in the speeches of extreme right politicians. [The film is a] right-wing fantasy. »
P.D.Z. « Cops, Creeps and Courts », *Newsweek*, 10 janvier 1972.

[24] « He was riding tall in the saddle in an age of antiheroes; he was the laconic star for Nixon's silent majority. » Peter BISKIND, « Any Which Way You Can », *Première*, avril 1993, pp. 52-60. Reproduit dans Robert E. KAPSIS et Kathie COBLENTZ, *Clint Eastwood: Interviews, Revised and Updated*, 2012, p. 151.

[25] David MORIN-ULLMAN, « *Dirty Harry* : Le western urbain à la racine des années 1980 », in Michel CIEUTAT, *Le Cinéma des années Reagan: un modèle hollywoodien ?*, 2007.

reconstruction de l'idéologie rooseveltienne mais celle-là ne va pas sans un examen des paradoxes sur lesquels une telle idéologie repose. *Taxi Driver*, à partir duquel Robin Wood a construit le concept de « texte incohérent[26] », s'impose comme l'exemple canonique de cette ambiguïté idéologique du film de justicier. Mais déjà *Dirty Harry*, un film bien plus complexe que sa réception initiale ne le laisse penser, illustre la puissance de ces réserves au moment de la formation du genre et au cœur d'un « film de droite ».

Du western urbain à la reformulation du mythe de la Frontière

Le fait que *Dirty Harry* soit une transposition du western dans un univers urbain est souligné par de nombreux chercheurs, à commencer par Robert Ray cité plus haut qui parle de « western urbain » (Ray 1985, 307). Dans sa conclusion à *Gunfighter Nation*, Richard Slotkin souligne une parenté générique du justicier avec différentes versions antérieures du héros de la Frontière : « Les héros de ces films [de justicier] sont de toute évidence les héritiers du détective dur-à-cuir, de l'as de la gâchette et du tueur d'Indiens[27] ». Pour Nicole Rafter, le succès de ces films au tournant des années 1970 provient précisément de la parenté de leur héros avec celui du western :

> « A crucial factor in the *Dirty Harry* movies' success was the ease with which they shifted the familiar character of the gunslinger to an urban police setting. Without missing a beat, the Siegel-Eastwood team rescued the superannuated but still compelling hero of Westerns from genre decay by transferring him literally, character intact, into the cop flick[28]. »

La parenté se retrouve autant chez Harry, avec son six-coups, son cynisme et son laconisme, que chez Paul Kersey (Charles Bronson), héros de la saga *Death Wish* (1974-94) qui exécute une « Justice de la Frontière dans les rues » de New York, selon une couverture fictive du magasine *Harper's* visible dans le premier film. Le rapprochement est encore plus évident avec Bufford Pusser (Joe Don Baker), shérif d'une petite ville du Tennessee rural en proie à la corruption et aux trafics en tout genre dans la saga *Walking Tall* (1973-78). Leurs héritiers Martin Riggs (Mel Gibson) dans *Lethal Weapon* (1987-98) et John McClane (Bruce Willis) dans *Die Hard* (1988-2013) sont également régulièrement associés à des cowboys des temps

[26] Voir Robin WOOD, *Hollywood from Vietnam to Reagan*, 1986.
[27] Richard SLOTKIN, *Gunfighter Nation*, 1998 [1993], p 634.
[28] Nicole Hahn RAFTER, *Shots in the Mirror: Crime Films and Society*, 2000, p. 75. Cité dans Marilyn YAQUINTO, *Policing the World: American Mythologies and Hollywood's Rogue Cop Character*, 2006, pp. 113-114.

modernes[29]. Pour beaucoup, ce « cowboy urbain […] représentait une nouvelle espèce de policiers urbains tout droit sortis du mythe de l'Ouest[30] ».

Outre le héros, c'est l'univers narratif qui est récupéré du western dans sa polarisation entre l'ordre civilisé et la sauvagerie. Il emprunte ses formes esthétiques particulières et les applique à la Frontière urbaine : les espaces diurnes des institutions et de la loi ou le quadrillage urbain tendu entre verticalité et horizontalité s'opposent aux espaces nocturnes, souterrains ou périphériques, où se développe la criminalité. Le biographe de Clint Eastwood, Richard Schickel, note ainsi le rapprochement entre la nature sauvage des westerns et le chaos urbain entendu comme nouveau terrain d'expression de l'héroïsme américain :

> « There was a need to find a contemporary place for hard loners—traditional males, if you will—to live plausibly. And the most readily available wilderness, the concrete wilderness, suddenly seemed more interesting and dangerous than ever[31]. »

Dans le contexte d'un sentiment grandissant de clôture du continent américain sur lequel nous reviendrons dans notre discussion du road movie au chapitre cinq, le héros national en manque de Frontière se serait naturellement tourné vers l'Amérique urbaine, avec ses manifestations gauchistes et ses émeutes raciales, sa criminalité grimpante et ses tueurs en série de plus en plus médiatisés. On retrouve sur la Frontière urbaine « le triangle du héros, du civilisé et du sauvage[32] » consubstantiel aux récits de la Frontière mais c'est une Frontière interne à la civilisation, une sauvagerie endogène et non plus extérieure que ce héros combat : « la ville dev[ient] la Frontière, et les sauvages – les agresseurs et violeurs – [ont] déjà passé les portes[33]. » Ou, de manière plus problématique encore, ils n'ont pas eu besoin d'envahir car ils ont toujours été là – c'est l'idée de Christopher Sharrett discutée au chapitre précédent : le tueur en série est un « authentique représentant de la vie américaine[34] ».

Enfin, au héros et à l'univers de la Frontière s'ajoute le rôle social de la violence. L'élimination du sauvage remplit une fonction sociale pour la civilisation :

---

[29] On pense aux santiags de Martin Riggs ou à Hans Gruber (Alan Rickman) associant McClane à John Wayne dans *Die Hard* (John McTiernan, 1988). McClane lui répond qu'il préfère Roy Rogers, acteur-chanteur surnommé « roi des cowboys », une figure de l'Ouest politiquement moins controversée.
[30] Harvey O'BRIEN, *Action Movies: The Cinema of Striking Back*, 2012, p. 21-2.
[31] Richard SCHICKEL, *Clint Eastwood: A Biography*, 2011, p. 258. Cité dans Marilyn YAQUINTO, *Policing the World*, *op. cit.*, p. 101.
[32] Eric LICHTENFELD, *Action Speaks Louder: Violence, Spectacle, and the American Action Movie*, 2007, p. 24.
[33] Edward BUSCOMBE *et al.*, *The BFI Companion to the Western*, 1993, p. 53.
[34] Christopher SHARRETT (dir.), *Mythologies of Violence in Postmodern Media*, Detroit, 1999, p. 13.

> « Like a Western, *Dirty Harry* deploys stand-offs or shoot-outs at key moments during the film, and works towards the final expulsion of the violent criminal through an act of redemptive violence on the part of the lawman[35]. »

On insistera cependant ici sur la distinction entre la violence rédemptrice du justicier, qui restaure l'ordre menacé, et la violence régénératrice du héros rooseveltien, qui produit un ordre nouveau. Héros justicier, univers binaire et rôle social de la violence font de Harry le nouveau héros américain de la Frontière :

> « Like the Westerner, Harry Callahan patrols a border between barbarity and society, abandon and self-control, what John Cawelti in another context calls the 'frontier between savagery and civilization'. That frontier is both geographical and psychological, a line that must be drawn within the city and within the hero himself. » (Rafter 2000, 76)

Nous verrons comment cette nouvelle Frontière urbaine se déploie dans et autour du héros. L'ensemble des ingrédients idéologiques est là pour que *Dirty Harry* puisse légitimement être considéré non seulement comme un western urbain, mais comme une adaptation du mythe de la Frontière à l'univers de la modernité américaine.

[35] Brian BAKER, *Masculinity in Fiction and Film: Representing Men in Popular Genres, 1945-2000*, 2006, p. 99.

La scène d'ouverture précédant le générique installe d'emblée le cadre de cette nouvelle Frontière. La première image est celle de la plaque commémorative (authentique) des policiers de San Francisco morts en service. La caméra parcourt la liste des victimes de 1878 à 1970, le badge de la police de San Francisco en surimpression. Une fois la liste terminée, le badge est repris en gros plan avant de se superposer par un second fondu enchaîné au canon d'un fusil à lunette. La surimpression du symbole des forces de l'ordre avec l'arme du tueur annonce la dynamique narrative du film : la violence criminelle constitue une menace directe pour l'ordre social. L'évocation des policiers morts installe la police dans

31 *Dirty Harry* (1971): menace à l'ordre public

un régime défensif et déficitaire, quand la criminalité, elle, est active et prête à frapper à nouveau. Ce double fondu enchaîné présente d'emblée une confrontation radicale – représentée ultérieurement comme une véritable guerre contre le crime, à en croire la présence d'hélicoptères au-dessus de San Francisco – qui dépasse les individus pour toucher la communauté entière – la police comme rempart protégeant l'ordre civilisé contre un danger à la fois singularisé – un tireur isolé – et générique – son visage reste masqué – sur la ville de San Francisco. La bande son fait entendre l'hymne d'Isaac Watts, « Oh God, Our Help in Ages Past » (1719), qui exprime traditionnellement la gratitude envers Dieu pour sa protection. Ici, les paroles rassurantes sont absentes et la mélodie assurée par un carillon de cloches sombre dans la disharmonie, signalant la cassure du lien exceptionnel de l'Amérique à Dieu. L'action à suivre sera donc une guerre sauvage dans un territoire diabolique pour protéger la civilisation.

Un pouvoir mis en échec : le déclin de la civilisation

Dans l'opposition entre ordre et désordre qui traverse *Dirty Harry* se retrouve celle entre civilisation et sauvagerie qui structure le mythe de la Frontière. Pourtant, des différences signifiantes apparaissent avec le mythe mobilisé dans le western :

> « An 'urban western' is 'urban' first, representing the physical landscape of present experience as a marker of 'civilisation' instead of using nineteenth-century frontier imagery as a cipher for the same thing. » (O'Brien 2012, 19-20)

L'univers du film policier n'est pas un univers précédant la civilisation mais bien un univers où la Frontière a été conquise et où la civilisation a triomphé : « ce qui différencie le genre du justicier urbain de celui du western est son univers 'post-Frontière' » (Slotkin 1998 [1993], 635). Le territoire patrouillé par le justicier est donc celui de la modernité civilisée. Esthétiquement, cela se traduit par la construction de l'univers urbain comme une incarnation de cette modernité. Ainsi la scène d'ouverture se situe sur les toits de deux des plus récents gratte-ciels de San Francisco : l'immeuble Bank of America achevé en 1969 et le Holiday Inn Chinatown ouvert en 1971. Cette modernité urbaine est source d'admiration pour sa monumentalité, comme le souligne une contre-plongée du Bank of America (le plus haut gratte-ciel de la ville à cette époque), mais elle est aussi source d'un pouvoir et d'un contrôle transcendants. Le regard panoptique de l'inspecteur Harry sur le toit du Bank of America installe ainsi en début de film sa maîtrise du territoire urbain, dont la rationalité géométrique est encore soulignée par les plans aériens depuis les hélicoptères de patrouille (adoptés par la police de San Francisco en 1968 dans le cadre de la guerre contre le crime déclarée par le président Lyndon Johnson en mars 1965). La présence d'hélicoptères, que Philip French identifiait en 1974 comme « un symbole menaçant de totalitarisme et de technologie anonyme[36] », de même que l'importance de l'objet carte – un élément important du western de guerres indiennes comme du film de guerre – associent le quadrillage visuel de l'espace urbain à la pacification de la Frontière vietnamienne[37]. La modernité de *Dirty Harry* est donc autant stupéfiante qu'oppressante. Le pouvoir est esthétiquement lié à une vision surplombante ou totalisante (depuis les toits ou les hélicoptères, par l'intermédiaire des cartes et maquettes de la ville), tout comme le héros du western dominait de son regard impérial le

[36] Philip FRENCH, *Westerns: Aspects of a Movie Genre*, 2005, p. 89.
[37] « *Dirty Harry*'s concern for the war at home is reinforced by those images, then unique, of choppers hovering over San Francisco, as if the city were a free fire zone—which is what it turns out to be. »
James Lewis HOBERMAN, *The Dream Life: Movies, Media, and the Mythology of the Sixties*, 2003, p. 324.

territoire indien. Il ne s'agit cependant plus de conquête, mais de préservation. La sécurisation du pouvoir par la vision surplombante forme désormais le principe d'un système de surveillance policière. L'espace filmique est cadastré.

Pourtant, ce regard panoptique est incapable de saisir le tueur. Comme le suggéraient les fondus enchaînés d'ouverture, l'appareil sécuritaire est défaillant. La première cause de son échec est sa dépendance envers la lumière, condition de possibilité de la vision, qui le rend inopérant la nuit. Si la présence d'un hélicoptère oblige le tueur à renoncer à un meurtre diurne et si c'est bien l'allumage des lampadaires du stade de Kezar qui le fige au milieu du terrain éclairé, la scène nocturne du Mont Davidson illustre l'échec du système policier lorsque le regard ne peut plus pénétrer le plan :

> « The landscape of the city (previously a showcase for police presence, as the pursuit of Scorpio engages helicopters and rooftop surveillance) has disappeared into a pool of black night and obstructed point-of-view shots, leaving the police system's representative without a system to protect him[38]. »

L'obscurité rend la vision, donc la maîtrise, impossible. La partition du paysage urbain entre lumière et ombre recoupe celle plus large de l'ordre et du chaos.

Une seconde cause d'échec de l'appareil sécuritaire est sa limitation géographique. Celui-ci est efficace dans le centre du pouvoir qu'est le cœur de la ville mais se révèle inopérant dans les marges où règnent pauvreté et criminalité. La géographie urbaine du film policier reprend ainsi la structure impériale du mythe de la Frontière en distinguant un pouvoir central et des espaces périphériques. Friches industrielles, terrains vagues, stades abandonnés et abords de la ville forment les lieux soustraits au pouvoir ordonnant où, comme pour les ruraux de *Deliverance*, la civilisation a échoué dans son projet totalisant – c'est là la dimension sociale de *Dirty Harry* et du film policier – et laissé un espace vacant à la violence criminelle[39]. Avec ses plongées ou contre-plongées extrêmes, ses cadrages obliques ou déséquilibrés, ses mouvements instables en caméra subjective et ses séquences nocturnes à la limite du compréhensible (figures 32 et 33), la photographie de San Francisco dans *Dirty Harry* contribue à donner le sentiment d'un chaos menaçant à tout instant de percer la surface

[38] Leonard ENGEL, *New Essays on Clint Eastwood*, 2012, p. 69.

[39] Les lieux de tournage sont à cet égard révélateurs : le stade Kezar venait tout juste d'être abandonné par l'équipe des *49ers* de San Francisco ; le parc Battery Spencer où est retrouvé une victime est séparé de la ville par le Golden Gate ; la carrière Hutchinson se situe dans la périphérie industrielle ; le terrain vague où est retrouvé le corps d'un jeune garçon noir se situe dans le quartier pauvre de Potrero Hill. Harry, qui a grandi à Potrero Hill, est associé à ce peuple pauvre qu'il protège, contrairement aux élites politiques de la ville.

quadrillée, au grand dam d'un système policier qui serait incapable d'en contenir les expressions.

32 *Dirty Harry* (1971): contre-plongée sur Bank of America

33 *Dirty Harry* (1971): obscurité, le plan impénétrable

L'impotence policière soulignée par l'esthétique du film est le signe d'un mal plus profond qui frappe cette civilisation moderne. En réaction aux mouvements de gauche des années 1960 et au fiasco de la guerre du Vietnam, *Dirty Harry* actualise le thème du déclin de la civilisation que l'on trouvait chez Theodore Roosevelt. Tout comme l'Amérique sans Frontière de Roosevelt, l'Ouest moderne et civilisé de San Francisco est frappé par la décadence morale et raciale et l'excès féminisant de confort et de civilisation. Ville phare de la contreculture des années 1960, San Francisco incarne ici le haut lieu de cette corruption. Dans des séquences nocturnes qui annoncent le New York de *Taxi Driver* (1976), c'est la

perversion sexuelle et son commerce qui servent de premier signe à la dégénérescence[40]. Libération homosexuelle ou féminisme castrateur[41] annoncent un déclin de la masculinité dont le tueur Scorpio est la plus évidente incarnation. Défiant les normes de genre et de sexualité, Scorpio « incarne une omnisexualité débridée en même temps qu'une réaction hystérique à celle-ci[42] », un dépassement de catégories discriminantes qui provoque le dégoût du héros. À la féminisation contaminatrice du tueur répond celle tout aussi dommageable des élites politiques, dont la mollesse et l'indécision contrastent avec la détermination du héros populiste aux mâchoires serrées. L'Amérique moderne de *Dirty Harry* est une civilisation en excès, un empire victorieux qui a perdu la vigueur nécessaire au maintien de sa domination.

Une telle lecture du film comme un brûlot conservateur sur le déclin de la civilisation, défendue par Jim Hoberman dans *The Dream Life* (2003, 321-8), doit cependant être nuancée. Si Harry est un réactionnaire, le film ne partage pas son point de vue. L'homosexuel qu'il rencontre n'est pas une diva stéréotypée mais un jeune homme d'apparence commune terrorisé par la brigade des mœurs à une époque où l'homosexualité était criminalisée[43]. Quant aux représentants de l'élite, ils sont décrits dans le scénario final par des termes plutôt flatteurs, ce qui trahit une intention contraire au moment de la pré-production : le maire est « grand, autoritaire et magnétique », le chef de police est « vif et décidé », le juge est « âgé, bienveillant » et le procureur est « intelligent, déterminé […], en ascension » (Fink et Riesner 1971:1, 6). La réalisation conserve les traces de cette perspective proposée par le scénario. Lorsqu'Harry choisit comme arme pour traquer le tueur un fusil assez puissant pour « tuer un éléphant », le chef de la police insiste sur le fait que Scorpio « n'a rien d'un animal ». La scène suivante lui donne raison, lorsque le tueur s'enfuit sous les balles inefficaces d'Harry. Les méthodes violentes préférées par Harry, bien que séduisantes de virilité, sont ici contreproductives.

La scène critique sur la question du déclin se déroule dans le bureau du procureur : Harry y apprend que le tueur qu'il a arrêté la veille sera libéré parce qu'il n'a pas suivi la procédure pénale. On y voit le héros, cadré avec le fusil du tueur et la photo de la famille du

---

[40] Le scénario mentionne « toutes sortes de débordements sexuels ».
H. J. FINK et Dean RIESNER, *Dirty Harry, Final script*, 8 février 1971, p. 29. Consulté à la Margaret Herrick Library en 2015.

[41] Harry observe un homme se faire réprimander par sa femme dans un cadre domestique.

[42] Dennis BINGHAM, *Acting Male: Masculinities in the Films of James Stewart, Jack Nicholson, and Clint Eastwood*, 1994, p. 193.

[43] Les « sodomy laws », ou lois interdisant différentes pratiques sexuelles jugées déviantes, en particulier l'homosexualité, furent abrogées en Californie en 1976. Les dernières lois de ce type en vigueur aux États-Unis, en particulier dans les États du Sud, ont été annulées par la Cour Suprême en 2003 dans *Lawrence v. Texas*. Le jeune homosexuel déclare préférer se tuer que d'être arrêté par la brigade des mœurs.

procureur, en position de défenseur du droit des victimes (figure 34) face à un procureur qui cite les décisions controversées de la Cour Suprême en faveur du droit des accusés, *Escobedo* (1964) et *Miranda* (1966). La mise en scène fait de Harry un héros qui défend la justice contre les institutions démocratiques.

34 *Dirty Harry* (1971): le héros, entre la famille et le fusil du tueur

Pourtant, le dialogue souligne la responsabilité du personnage et la menace qu'il représente pour ces institutions. Ayant enfreint la loi, Harry est responsable de la libération du criminel et de la violation, en plus du droit des accusés, des « quatrième, cinquième, sixième et peut-être quatorzième amendements » de la Constitution. Si Clint Eastwood lui-même a alimenté en entretiens la critique d'une bureaucratie inefficace qui noie l'initiative individuelle[44], le film propose une lecture concurrente moins favorable à son protagoniste.

[44] « Maybe I can be accused of being old-fashioned, of dreaming of an era when things were simpler, more obvious, and more honest. The power of bureaucracy is increasing as our planet is shrinking and the problems of society are getting more complicated. I'm afraid that individual independence is becoming an outmoded dream. Paperwork, administrative red tape, committees, and subcommittees overwhelm us. It has reached such a point that in order to get elected, our politicians have to promise they'll keep their interference into citizen's lives to minimum. That's the rhetoric that dominated the recent presidential campaign. What Dirty Harry was saying is, 'If you have to fill out fifteen copies of every report, the felon will have time to commit another crime before you've finished.' »
Michael Henry WILSON, « Entretien avec Clint Eastwood », *Positif*, n° 287 (Jan 1985), pp. 48-57. In Kapsis et Coblentz, 87-8.
Eastwood avait également rattaché son personnage à un fantasme anti-bureaucratique dans un entretien pour *Film Comment* quelques mois plus tôt : « There is a fantasy in this era of bureaucracy, of complicated life, income tax and politicizing everything, that there's a guy who can do certain things by himself. There'll always be that fantasy. I think there's an admiration for it. Maybe certain groups will try to suppress it or advocate against it. But that fantasy will always exist. »
David THOMSON, « Cop on a Hot *Tightrope* », *Film Comment* 20, n°5 (Sept/Oct 1984) 64-73. In Kapsis et Coblentz, 68.

Sauvagerie familière

La criminalité qui mine la civilisation déclinante de *Dirty Harry* possède les caractéristiques de la sauvagerie de la Frontière. Le tueur Scorpio (Andy Robinson) viole des jeunes filles, tue des enfants, agit par émotion et jubile dans la violence exactement comme le sauvage stéréotypé des récits de captivité traditionnels. Comme Ethan Edwards dans *The Searchers*, dont il emprunte la réplique phare « That'll be the day », Harry passe le second tiers du film à tenter de délivrer des mains du sauvage une jeune fille de 14 ans. Scorpio correspond à l'image médiatique de tueurs contemporains tels que Charles Manson ou le Zodiac[45], c'est-à-dire un meurtrier irrationnel et fanatique qui tue par pur plaisir. Mais *Dirty Harry* rattache ce tueur pervers à la nature sauvage, comme c'est le cas avec l'Indien du western. Il apparaît comme « une sorte de monstre gothique plus proche de la bête sauvage ou d'une force de la nature que d'une personne[46] », une nature animale qui évolue dans une *wilderness* urbaine construite comme une Frontière puritaine. Cette sauvagerie gothique se manifeste en particulier dans la scène de Mont Davidson, dans laquelle le tueur « devient un animal et le parc une jungle[47] ». L'absence de lumière, le regard subjectif du tueur à travers la végétation, l'aspect brumeux de la nuit sur certains plans des bois établissent une filiation entre les démons puritains et la nouvelle forme de sauvagerie incarnée par Scorpio (figure 35). Le tueur représente une irruption de sauvagerie au cœur de l'univers cadastré de la civilisation moderne, comme le souligne encore un mouvement de caméra dans le Golden Gate Park après que le tueur a pris en otage un bus scolaire : un panoramique part de l'enclos des bisons du Golden Gate Park – reliques de la vieille Frontière de l'Ouest domestiquée par la conquête – pour saisir le passage du bus détourné par le tueur. À l'image d'une civilisation triomphante de son continent sauvage répond l'irruption de nouvelles formes de sauvagerie, signalant que la Frontière n'est jamais close.

---

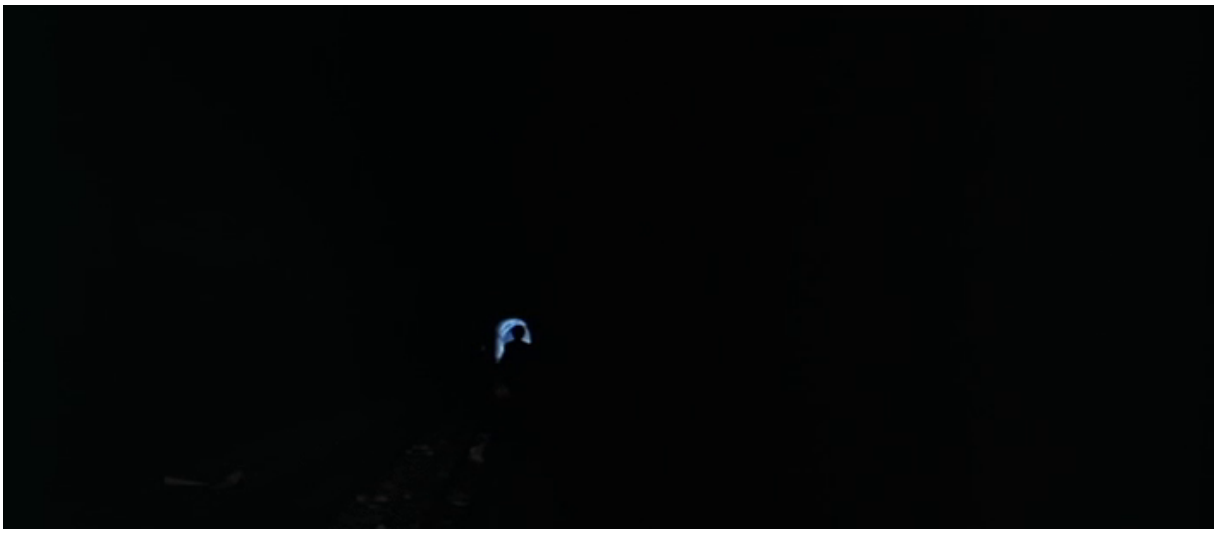
[45] Le Zodiac est un tueur en série de la région de San Francisco particulièrement actif entre 1969 et 1971, qui organisa sa propre publicité médiatique en envoyant une série de lettres à la police et aux journaux de San Francisco. Jamais arrêté par la police, il est l'inspiration directe pour le personnage de Scorpio, dont certains traits et actes sont tirés des éléments connus sur le vrai tueur (l'envoi de lettres et le nom astrologique, mais aussi l'entraînement militaire aux armes à feu, les bottines de l'armée, la fascination pour la chasse et l'attaque d'un bus scolaire, une menace que le Zodiac n'a jamais mise à exécution).

[46] Eric PATTERSON, « Every Which Way But Lucid: The Critique of Authority in Clint Eastwood's Police Movies », *Journal of Popular Film and Television*, automne 1982. Cité dans Davis W. HOUCK, « 'My, That's a Big One': Masculinity and Monstrosity in *Dirty Harry* », in Cecil E. Greek et Caroline Joan Picart, *Monsters In and Among Us: Toward a Gothic Criminology*, Madison, N.J, Fairleigh Dickinson University Press, 2007, p. 75.

[47] Richard COMBS, « 8 Degrees of Separation: A Look at the Quiet Side of Dirty Harry and the New Wave Aspirations of Don Siegel », *Film Comment*, juillet-août 2002. Cité dans Lichtenfeld 2007, 26.

35 *Dirty Harry* (1971): Frontière puritaine à Mont Davidson, le tueur

36 *Dirty Harry* (1971): la sauvagerie familière



37 *Dirty Harry* (1971): Harry s'enfonce dans l'obscurité

S'il correspond au sauvage du mythe, Scorpio incarne une sauvagerie endogène et produite par la civilisation. Rien en apparence ne permet d'identifier cette sauvagerie puisque, comme le prévoit la description scénaristique de sa première apparition à l'écran (figure 36), il ressemble à Monsieur Tout le monde :

> « He is middle-sized, non-descript, in his mid-thirties, hair colored hair, going thin. You've seen him a hundred times and never really noticed him; he's Mr. Nobody, a million pale strangers rolled into one[48]. »

Les cheveux longs, ajoutés à la réalisation, l'éloignent de la norme civilisée pour le rapprocher du hippie, mais son costume, à l'exception de ses bottines militaires, est neutre et le casting d'Andy Robinson, que Don Siegel a choisi parce qu'il avait « le visage d'un enfant de chœur[49] », donne au personnage un air d'innocence angélique. Le film situe ainsi une capacité pour la violence barbare au cœur de la civilisation, dans un personnage qui a tout d'un innocent. Nous sommes là sur le terrain de la « banalité du mal » théorisée par Hannah Arendt en 1963[50], qui revient à reconnaître l'inhumanité comme un potentiel de tout être humain. Mais surtout, comme mentionné au chapitre précédent, Scorpio est familier car il est lui-même un héros de la Frontière : un chasseur mythique et un vétéran du Vietnam. Du chasseur, il hérite la ritualisation sexuelle de l'acte violent et, comme Michael dans *The Deer Hunter*, la règle de la balle unique, toutes deux perverties dans le meurtre d'innocents. Le personnage de Scorpio est l'aboutissement pervers d'une longue histoire de héros mythiques. Harry ne combat donc pas une altérité sauvage, mais un héros de la Nouvelle Frontière, à la barbarie formée dans une culture nationale de violence dont la chasse et la guerre sauvage sont les plus hautes expressions. Après Mylai et Manson, Scorpio incarne la dégénérescence de l'héroïsme national en violence irrationnelle. Tout comme les ruraux de *Deliverance*, Scorpio est un produit déviant de l'histoire et de la culture de la Frontière. Si les critiques se sont focalisés sur l'identité hippie du personnage, que l'on voit arborant le symbole « peace » sur une boucle de ceinture (Hoberman 2003, 325-8), les deux identités – hippie et vétéran – ne sont pas incompatibles. L'activisme des vétérans dans les mouvements anti-guerre comprenait

---

[48] H. J. Fink et Dean Riesner, *Dirty Harry, Final script*, 1er avril 1971, p. 25. On voit un jeune homme au visage doux vêtu de beige, bleu ciel et brun alors que des dialogues précédents l'avaient qualifié de « kook » (allumé) et de « madman » (fou). Sa folie n'apparaît que dans un second temps, dans le regard qu'il porte sur sa future victime. La même déception des attentes du spectateur intervient lorsque l'on découvre son lieu de vie : une chambre dans les coulisses de Kezar Stadium certes minable et désordonnée mais qui ne trahit aucun signe de la folie meurtrière de son occupant.

[49] Jan HOGREWE, *Dirty Harry The Original*, Pond Films, 2001.

[50] Hannah ARENDT, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, 1963.

l'animation de dizaines de publications pacifistes et de « GI coffeehouses » dans tout le pays. Les vétérans, arrivés plus tard que les étudiants dans le mouvement de contestation, « étaient en général plus radicaux et plus en colère que les manifestants étudiants[51] ». L'association des Vétérans du Vietnam contre la guerre comptait plus de 20 000 membres au moment de la sortie de *Dirty Harry* (Chapman 2010, 686).

Harry le tueur maniaque ou le héros problématique

Si Scorpio représente les débauches excessives de l'héroïsme de la Frontière, c'est cependant bien un héros de la Frontière qui vient le corriger. L'inspecteur Harry Callahan porte la persona de son acteur Clint Eastwood connu pour ses rôles de cowboy. Son geste final de jeté du badge est une référence directe au shérif Will Kane (Gary Cooper) dans *High Noon* (1952) dont il se veut l'héritier. Son éducation dans les rues du quartier ouvrier de Potrero Hill, où il a appris à manier le couteau à cran d'arrêt comme un criminel, fait de lui un homme qui connaît les Indiens. Son appartenance à la brigade criminelle (*homicide*), présentée comme un

38 *Dirty Harry* (1971): Harry jette son badge en référence à High Noon

monde isolé du reste de la société et de l'institution policière, le confronte en permanence aux manifestations les plus violentes de la criminalité urbaine. L'utilisation ponctuelle par Harry d'un fusil pour la chasse à l'éléphant dans une scène où Scorpio est décrit « flairant le vent comme un daim en danger[52] » installe le héros en position de chasseur qui traque sa proie sans répit. La version initiale du scénario écrite par John Milius soulignait explicitement le lien entre Harry et les héros archétypaux de la Frontière : « Harry renifle l'air. Il est un éclaireur de cavalerie en costume contemporain, le dernier Mohican des forces de police modernes[53]. »

Combattant de la civilisation, Harry est un agent restaurateur de l'ordre au niveau narratif, mais aussi au niveau esthétique. La scène d'ouverture annonce ce motif.

[51] Roger CHAPMAN (dir.), *Culture Wars: An Encyclopedia of Issues, Viewpoints, and Voices*, 2010, p. 686.
[52] H. J. FINK et Dean RIESNER, *Dirty Harry, Revised Final script*, 12 avril 1971, p. 52.
[53] John MILIUS, *Dead Right*, 7 novembre 1970, p 13.

Lorsqu'Harry arrive sur le toit de l'immeuble Bank of America, un premier plan pris en contre-plongée de l'intérieur d'une gaine d'aération est incompréhensible avant que l'apparition de la tête du héros ne lui donne sens et direction. Les plans suivants des systèmes d'aération et de climatisation introduisent le motif d'une urbanité étouffante en enfermant le spectateur dans une mécanique inquiétante. On retrouvera ce motif en particulier dans le traitement esthétique des espaces périphériques industriels tels que le quartier des entrepôts ou la carrière Hutchinson où se déroule la scène finale. Dans la scène d'ouverture, Harry domine sans effort cette mécanique urbaine grâce aux échelles et passerelles par lesquelles il guide le spectateur vers le toit. Une scène ultérieure reprend le même motif. Lorsqu'un inconnu est prêt à sauter du haut de l'immeuble California Hall, les plongées sur la foule et contre-plongées sur le suicidaire soulignent une mise en scène chaotique où les forces de l'ordre tentent de prévenir le saut tout en contenant la foule amassée au pied du bâtiment. Il faut l'arrivée d'Harry pour sauver la victime et rétablir, par une lente descente en nacelle, le plan horizontal du récit. Le rythme du montage accentue ici le contraste puisqu'aux plans courts précédant l'arrivée du héros se substituent plusieurs plans longs signalant sa maîtrise de la situation, en particulier de l'axe vertical ici synonyme de danger : la nacelle en plongée qui monte lentement avec Harry, puis la nacelle en contre-plongée qui descend lentement également. Ce dernier plan se maintient jusqu'à ce qu'Harry touche le sol et vienne face à la caméra en plan poitrine : l'axe horizontal de la sécurité est rétabli[54]. Le héros agit donc comme agent restaurateur d'un ordre formel. Dans les deux scènes, il est à la croisée des axes vertical et horizontal et s'impose comme le seul personnage capable de les articuler efficacement. C'est ce qui fait de lui le mieux placé pour venir à bout de Scorpio.

[54] La scène est réalisée par Clint Eastwood.

39 *Dirty Harry* (1971): gaine d'aération, Harry ordonne le plan

L'ordre civilisé dont Harry est l'agent s'exprime également dans l'usage esthétique de la verticalité. Si le motif sert à la représentation des thèmes du pouvoir policier et de la chasse, il prend également une dimension religieuse introduite dès le carillon de cloches disharmonique utilisé en scène d'ouverture, qui établit un lien entre destruction de l'ordre et perte du lien de l'Amérique à Dieu. En tant qu'agent de l'ordre, Harry est l'exécuteur d'un impératif catégorique, une « moralité supérieure[55] » imposée par le divin. Le Mont Davidson, dominé par une croix de 30 mètres de haut, permet de thématiser esthétiquement ce devoir transcendant porté par Harry. Dans cette scène, la rencontre entre le héros et le tueur est filmée en plongée depuis le haut de la croix, introduisant un regard transcendant sur la confrontation qui va se dérouler. Scorpio s'échappe dans la nuit noire et Harry reste défait à terre. Il lève les yeux vers le haut de la croix, maintenant filmée en contre-plongée subjective, avant de s'évanouir au son extradiégétique d'une cloche, la première depuis le carillon d'ouverture. L'implication est claire : le héros a failli à son devoir divin. C'est ce devoir vis-à-vis d'une justice supérieure qui poussera Harry à transgresser la loi, non sans mettre en péril sa maîtrise de la verticalité.

L'ordre esthétique et moral incarné par Harry menace en effet de se briser à mesure que s'opèrent les rapprochements entre lui, le héros de la Frontière, et l'antihéros qu'il combat. Justicier poursuivant un ravisseur de jeunes filles, Harry est associé à Ethan Edwards

[55] David DOWNING et Gary HERMAN, *Clint Eastwood, All-American Anti-Hero*, 1977, p. 92. Cité dans Paul SMITH, *Clint Eastwood: A Cultural Production*, 1993.

avec qui il partage une ambiguïté fondamentale. Dans la première version du scénario, John Milius imaginait ainsi son personnage scalper le tueur alors nommé Travis : « Je ne vais pas te tuer. Je vais te scalper » (Milius 1970, 108). Comme Ethan, Harry entretient une contiguïté incestueuse avec le sauvage qu'il poursuit. Cette ambiguïté du personnage était un motif publicitaire pour le film[56] et de nombreux critiques ont souligné la proximité troublante entre le héros et le tueur. Le *Time* écrit ainsi que « le flic et le tueur sont tous deux des renégats extérieurs à la société, en lutte isolée dans leur propre monde de violence[57] » tandis que *Variety* résumait l'intrigue en une simple phrase : « le sadique avec un badge élimine le sadique sans badge[58]. » Cette complexification de la figure du héros est l'élément central qui a mené à la réévaluation critique que le film a connue depuis les années 1990. Le critique de cinéma F. X. Feeney note ainsi en 1997 que « l'héroïsme d'Harry n'est pas qu'il poursuive le méchant mais, étant donné tout ce qui le travaille, qu'il ne devienne pas un méchant lui-même[59] ». Plus récemment, Matt Wanat souligne que « le héros Harry est systématiquement aligné avec le méchant[60] » et éclaire la dimension réflexive du film. Si Eastwood a affirmé dans une interview pour *Film Comment* en 1978 avoir assombri l'image du héros américain[61], Harry en est certainement l'exemple le plus frappant.

La scène qui concentre tout le potentiel sauvage du héros Harry est celle de la torture de Scorpio. Elle intervient comme le point culminant d'une plongée progressive du héros dans les bas-fonds obscurs de la violence, déjà annoncée esthétiquement par plusieurs plans nocturnes montrant Harry s'enfoncer dans une obscurité impénétrable dans le fond du champ (figure 37). Après deux victimes confirmées, deux confrontations perdues, dont une où Harry a été sauvagement roué de coups[62], et une troisième victime dont la vie est en jeu, Harry est maintenant prêt à tout pour retrouver la captive et faire payer son bourreau. Au milieu de la nuit sur la pelouse du stade Kezar, alors que le tueur s'est rendu, un Harry au visage crispé de

---

[56] La bande annonce présentait le film en soulignant la parenté entre Harry et Scorpio : « This is a movie about a couple of killers. Harry Callahan and a homicidal maniac. The one with the badge is Harry. » Une affiche de l'époque reprend le slogan: « Dirty Harry and the homicidal maniac. Harry's the one with the badge. »

[57] Jay COCKS, « Dirty Harry », *Time*, 3 janvier 1972.

[58] A. D. MURPHY, « Dirty Harry », *Variety*, 22 décembre 1971.

[59] F. X. FEENEY, « F. X. Feeney's Revival Pick », *L.A. Weekly*, 3 mai 1997.

[60] Matt WANAT, « Irony as Absolution », in Leonard ENGEL, *Clint Eastwood, Actor and Director: New Perspectives*, 2007, p. 93.

[61] « I was one of the people who took the hero further away from the white hat. […] I like the way heroes are now. I like them with strengths, weaknesses, lack of virtue… »
Richard THOMPSON and Tim HUNTER, « Clint Eastwood, Auteur », *Film Comment* 14, n° 1 (January/February 1978), pp. 24-32. In Kapsis et Coblentz, 21.

[62] Le scénario décrit un tueur qui « frappe sauvagement Harry » et « gifle Harry sauvagement ». (Fink et Riesner 1971:3, 87-8)

rage tire dans la jambe de Scorpio, invite son partenaire à quitter le stade, et se met à torturer le tueur en marchant sur sa blessure pour lui faire dire où se trouve son otage.

40 *Dirty Harry* (1971): Harry le bourreau

41 *Dirty Harry* (1971): torture et trahison de la justice transcendante

La torture n'apporte aucune information et la scène est éprouvante pour le spectateur. Les gémissements de Scorpio en écho, la caméra recule en plan aérien, laissant Harry et Scorpio, puis le stade entier, disparaître dans la brume et l'obscurité. Ce moment du film constitue un basculement narratif : « Callahan s'écarte de manière décisive du système professionnel, réalisant sa transformation depuis le professionnel torturé et contraint vers un chasseur iconique » (Engel 2012, 70). Harry démontre son intention de se faire justice soi-même lorsque ses motivations basculent du procédural vers le personnel. Le combat social devient une croisade punitive d'un héros vengeur à l'aura biblique, qui sera réutilisé par Clint Eastwood dans plusieurs des westerns qu'il réalisera. Dans *High Plain Drifter* (1973), il peint la ville de Lago en rouge et la renomme « Enfer », réduisant finalement en cendre un lieu de corruption. Il incarne ensuite un prêtre mystérieux dans *Pale Rider* (1985), qui vient protéger

une communauté et se venger d'un marshal corrompu. Enfin dans *Unforgiven* (1991), il rend justice une nuit de pluie battante et prévient la population qu'il reviendra les tuer tous s'ils se comportent mal, le tonnerre venant appuyer ses propos.

La délivrance des contraintes de la civilisation, qui intervient lorsqu'Harry abandonne la règle de la loi, est ce qui transforme le personnage en héros de la Frontière à la dimension surhumaine, si l'on reprend l'argument de Seth Cagin. Mais c'est aussi, et de manière plus significative, ce qui rend Harry profondément inhumain. Loin de remplir son devoir transcendant, Harry le trahit dans la torture, comme le suggère la présence contrastive d'une croix au sol, formée par les lignes blanches du terrain de sport, dans les plongées sur le corps torturé de Scorpio (figure 41). De la même manière qu'Ethan scalpant Scar, c'est peut-être cette scène de torture qui nécessite d'Harry qu'il jette son badge une fois sa mission remplie, se détourne de la caméra et du public et s'éloigne dans le désert industriel de la périphérie urbaine[63]. Scorpio et Harry sont finalement renvoyés dos à dos, le second n'incarnant pas une alternative civilisée viable à la barbarie du premier : « à la fin du film, le spectateur a vu à l'œuvre Liberté absolue et Ordre absolu, et chacun a représenté une menace équivalente[64]. » Avec son Magnum .44, « le revolver le plus puissant du monde », et sa connaissance de la sauvagerie, Harry incarne bien la masculinité triomphante du héros rooseveltien sur la Frontière urbaine, mais c'est une masculinité dont la violence primale menace dangereusement de l'emporter sur la retenue civilisée.

Politique de la violence : une esthétique anti-cathartique

L'effacement final de Scorpio par une balle de .44 Magnum restaure l'ordre bouleversé et réaligne Harry, filmé en contre-plongée au-dessus du corps du tueur, avec l'axe vertical et l'impératif transcendant. L'agresseur sauvage a été puni selon la loi du Talion. Cette réponse violente de la civilisation est bien restauratrice plutôt que régénératrice, ou encore, selon la formulation d'Eric Patterson, « répressive plutôt que progressiste[65] ». Eric Lichtenfeld défend un même point de vue lorsqu'il affirme qu'« au final, Harry n'a pas transformé la société – tout du moins pas au-delà d'en avoir supprimé le plus dangereux

[63] « The law is largely what has separated Harry from Scorpio, and in divesting himself of it Harry becomes a killer. This, then, becomes Harry's own confession. If we return to the idea that Dirty Harry is a Western *manqué*, the throwing away of the badge also indicates the unredeemed hero, who walks away from society and into the wasteland, excluded from 'order' in the act of creating it. » (Baker 2006, 103)

[64] Terry Kay DIGGS, « Dirty Harry, the Mt. Davidson cross and symbols in conflict », *San Francisco Examiner*, 24 septembre 1996.

[65] Eric PATTERSON, « Every Which Way But Lucid: The Critique of Authority in Clint Eastwood's Police Movies », *Journal of Popular Film and Television*, automne 1982, p. 94. Cité dans Lichtenfeld 2007, 25.

cancer, Scorpio » (Lichtenfeld 2007, 26). En réaffirmant l'ordre d'avant la crise, la violence du héros concourt à le renforcer, construisant une politique réactionnaire qui sera structurante pour le héros d'action en formation. Cependant, sur ce point encore, le film se distingue de son héros en développant un rapport réflexif et critique à la violence.

Dirty Harry profite de l'abandon du code Hays en 1968 pour représenter la violence et la sexualité de manière particulièrement crue. Le film a été catégorisé R pour « restricted » (interdit aux moins de 17 ans) à sa sortie et plusieurs critiques contemporains ont souligné un niveau de violence excessif. Pauline Kael notait ainsi que « la violence avait rarement été présentée avec un plaisir aussi complaisant » (Kael 1972) tandis que *Newsweek* affirmait que « la violence n'est pas ici un des éléments narratifs parmi d'autres, mais la seule raison à l'existence du film » (P.D.Z. 1972). De telles critiques manquent cependant de noter que si le film met en scène la violence, il met également en abîme le plaisir spectatoriel de la violence de manière problématique. Conjointement à la thématique de la justice expéditive, *Dirty Harry* interroge l'éthique du désir spectatoriel par une mise en scène du regard, en particulier du regard transgressif. Harry comme Scorpio sont des voyeurs dont le spectateur partage la perversion par des plans soulignant les instruments de la vision comme la lunette du fusil du tueur et les jumelles du policier. Ces deux types de vision sont intrusifs, sexualisés (tous deux regardent des femmes dénudées) et liés à la mort (Harry se sert des jumelles pour observer un corps). L'invitation à adopter la perspective de Scorpio[66], dont la présence à l'écran devient égale à celle d'Harry à partir de la scène du Mont Davidson, tend à placer le spectateur dans la position immorale du tueur.

42 *Dirty Harry* (1971): vision perverse

[66] Le spectateur partage le regard chasseur de Scorpio dans la lunette de son fusil, voit l'hélicoptère s'éloigner et Scorpio s'échapper en caméra subjective et observe Harry à plusieurs reprises à travers les yeux de Scorpio (au Mont Davidson, dans Kezar Stadium et dans la scène finale de prise d'otage du bus).

43 *Dirty Harry* (1971): recadrages et points de vue subjectifs

À cela s'ajoute un système formel d'explicitation du dispositif cinématographique qui souligne sa condition artificielle : des plans dont le cadre s'exhibe par son instabilité ou par un procédé de mise en abîme ; une alternance entre plans subjectifs en caméra mouvante et plans fixes d'ensemble qui, entre immédiateté et mise à distance de l'action, interroge les procédés d'identification (figure 43). Enfin, contrairement à l'interprétation courante du film, nous avançons ici que les scènes de violence infligée à Scorpio humanisent le tueur plutôt qu'elles ne légitiment le justicier. Au-delà d'une reprise de la problématique de la sauvagerie familière, c'est également le refus de satisfaire le plaisir du spectateur qui est en jeu dans ces scènes.

Ce refus se retrouve dans le traitement esthétique de la nudité, fondamentalement liée au regard transgressif dans *Dirty Harry*. Si Scorpio observe à la lunette une jeune fille en maillot de bain avant de la tuer dans la scène d'ouverture (figure 42, droite), c'est le regard d'Harry qui est plus directement associé à la nudité féminine. Dans une première scène, il

observe « Hot Mary » à travers une fenêtre et se fait corriger par cinq hommes qui le traitent de « mateur ». Dans une seconde scène, il observe à la jumelle une jeune fille nue chez elle sous le regard désapprobateur de son coéquipier qui souligne la nature transgressive de l'acte (figure 42 gauche). Ces deux premières scènes comportent un élément comique qui présente ce regard pervers comme bon enfant. Intervient alors une troisième scène plus problématique dans son rapport à la sexualité, lorsqu'une victime adolescente est envisagée comme un objet de désir par les policiers censés la protéger : au poste de police, Harry, son coéquipier et leur supérieur regardent des photographies d'Ann Mary, jeune fille de 14 ans qui vient d'être portée disparue. Un premier cliché montre clairement une enfant, mais un second bien plus ambigu montre la jeune adolescente en maillot de bain. Le scénario préparait le caractère problématique de la scène : « l'une est un portrait en gros plan d'une fille, jolie mais rien de séduisant. La seconde photo est de la même fille en maillot de bain. Elle est plutôt mûre. » (Fink et Riesner 1971:1, 69). Enfin, la dernière représentation de la nudité remet en perspective les conséquences de ce voyeurisme dont Scorpio est également adepte. Il s'agit de la découverte du corps nu et sans vie d'Ann Mary, probablement violée par le tueur. Le cas d'Ann Mary illustre bien comment le film traite plus généralement la nudité : présentée initialement comme immorale mais attractive, objet légitime d'un désir transgressif (les photos de la jeune fille en maillot de bain), elle manifeste finalement les conséquences morbides de telles transgressions (la jeune fille retrouvée nue après un viol pédophile). Au-delà d'une critique conservatrice de la libération sexuelle, le film invite à s'interroger sur les motivations profondes du voyeurisme dont le spectateur est complice et partie.

Le refus de satisfaire le plaisir du spectateur se retrouve dans le traitement de la violence infligée au tueur. La scène de torture en est un premier exemple discuté plus haut. Mais un exemple plus frappant encore est la scène où Scorpio paie 200 dollars à « un énorme HOMME NOIR » (Fink et Riesner 1971:3, 106) pour se faire rouer de coups. Cette scène concentre à la fois les problématiques de la vision, de la perspective et du plaisir et illustre le traitement réflexif de la violence dans le film. Au moment où Scorpio se rend dans le quartier des entrepôts pour se faire battre, il a déjà tué trois innocents, échappé par deux fois à la police et violenté Harry. La scène offre donc une opportunité cathartique de voir le mal puni. Or, non seulement la mise en scène et le montage refusent cette catharsis, mais la perspective spectatorielle est alignée avec celle du tueur qui devient un objet d'empathie. Le début de la scène est mis à distance : la mise en scène et la photographie profitent du décor industriel pour recadrer l'arrivée de Scorpio en le filmant à travers débris et fenêtres, soulignant les dispositifs structurels de la vision (cadrages, regards et reflets). Au moment de l'échange

d'argent, le spectateur ne sait pas encore ce qui va se passer. Le ton du personnage noir et son application à mettre ses gants, ainsi que la patience de Scorpio, sont en décalage avec ce qui s'apprête à se produire.

Le premier coup est asséné en plan subjectif directement à la caméra. Le second est un plan moyen recadré par les débris industriels du hangar abandonné montrant Scorpio de dos qui encaisse les coups. La scène entière alterne entre ces deux positions : immédiateté douloureuse de la violence – directement exercée contre le spectateur, aligné sur Scorpio – et mise à distance du spectacle violent. Le gros plan du visage défiguré de Scorpio en conclusion de ce « passage à tabac professionnel, cruel, calculé, douloureux et sanglant » (Fink et Riesner 1971:3, 109) souligne l'intensité destructrice des coups quand bien même le tueur, qui gémissait pendant la scène de torture, les encaisse ici silencieusement. La scène représente finalement une mise en spectacle de la violence et une mise en abîme du désir spectatoriel de violence en même temps qu'elle en souligne les conséquences avec un réalisme cru. Scorpio a payé pour recevoir des coups, tout comme le spectateur a payé pour en voir. Mais loin d'être satisfaisants, ceux-ci ne font que défigurer le visage d'enfant de chœur d'Andy Robinson et renvoyer le spectateur à son implication dans cette destruction. Le désir de violence, dans le régime du spectacle, n'a pas qu'un prix d'entrée. La violence, comme la sexualité, n'est pas simplement « gracieuse, esthétique, voire plaisante[67] » comme celle du western, si l'on en croit Cawelti, mais l'expression d'une brutalité primitive au potentiel destructeur dont le spectateur qui paie pour en jouir est premier responsable.

Parce qu'il adapte le récit mythique au contexte politico-culturel du début des années 1970, *Dirty Harry* est l'exemple frappant d'une vitalité de l'appareil mythopoétique hollywoodien en plein cœur de la « crise » du mythe national. En transposant le mythe de la Frontière depuis l'Ouest historique vers la modernité urbaine, *Dirty Harry* actualise son rôle culturel et politique au niveau national. Le mythe de la Frontière n'est plus représenté comme le mythe des origines nationales qu'il était dans le western, où l'Amérique moderne évaluait perpétuellement son identité du point de vue de sa fondation. Désormais, il définit directement la modernité américaine, structure ses représentations et informe ses réactions aux problèmes sociaux contemporains. *Dirty Harry* atténue donc la fonction cosmogonique du mythe (fonder la nation en histoire) pour se concentrer sur sa fonction cosmologique (faire sens de son présent). La fonction cosmogonique ne disparaît cependant pas véritablement, le western

[67] John G. CAWELTI, *The Six-Gun Mystique*, 1984 [1971], p. 16.

restant le fond historique commun qui détermine les réponses culturelles des Etats-Unis contemporains. Au moment où la nation se confronte à son passé historique de colonisation, le mythe de la Frontière devient la structure idéologique signifiante de la modernité.

Initiateur des représentations de la Frontière urbaine au cinéma, *Dirty Harry* est cependant bien plus qu'une simple récupération droitière du mythe national malmené par la gauche libérale. Sa conception d'une sauvagerie endémique, formée dans une culture et une histoire de la Frontière, sa construction d'un héros problématique, son traitement réflexif du spectacle violent, sont autant d'éléments qui empêchent toute lecture politique univoque du film[68]. En conséquence, le film réaffirme, en même temps qu'il critique, le mythe national et invite le spectateur à s'engager dans cette négociation idéologique. Cependant, la victoire violente de Harry intervient comme un soulagement, qui sera répété dans les films suivants de la saga et dans l'ensemble du cinéma de justicier. *Dirty Harry* représente ainsi le premier pas vers une réaffirmation de la mythologie rooseveltienne, qui est celui de la purification. Les éléments problématiques du mythe de la Frontière (culture de la violence, racisme, oppression), incarnés par un ennemi qui n'est autre qu'un héros de la Frontière dégénéré, sont combattus par un héros de la Frontière à l'idéologie impériale plus modérée, qui apparaît comme le moindre mal. En ce sens, le film réagit aux contradictions posées au mythe par le contexte politique des années 1960 et leur apporte une réponse qui rachète le mythe de ses excès. Passée cette étape de purification du mythe, le cinéma de justicier peut à nouveau déployer la violence légitime contre des menaces extérieures dans des proportions impensables avant la « crise ».

La reconstruction de la violence impériale

Le retour du tueur d'Indiens dans le cinéma de justicier des années 1970 se construit dans un premier temps sur l'éradication, comme dans *Dirty Harry*, des excroissances monstrueuses du mythe de la Frontière – en particulier les chasseurs pervers et autres figures de sauvages blancs urbains. Le héros justicier y est présenté comme une victime et sa violence est construite comme une réaction au choc de la violence sur la Frontière urbaine. De là, le cinéma de justicier reconstruit la légitimité de la violence du héros d'action contemporain.

[68] Siegel et Eastwood ont chacun nié la dimension politique du film, qu'ils présentent comme un simple film policier. Siegel se définit par ailleurs comme étant de gauche, de même que le scénariste Dean Riesner, tandis que Clint Eastwood et John Milius, premier scénariste, étaient résolument à droite. Cette pluralité d'influences explique sans doutes « la pluralité d'idées et de discours, certains résolument autoritaristes, certains plus progressistes dans leurs intentions », qui caractérise le film selon Brian Baker (Baker 2006, 104).

Reformer le héros de la Frontière contre les monstres américains

À l'instar des petits Blancs du Sud dans *Deliverance* ou du chasseur pervers Scorpio, l'ennemi sauvage du film de justicier porte les stigmates de la culture impériale américaine. Les petits Blancs sont une survivance moderne des pionniers de l'Ouest tandis que les chasseurs pervers sont des héros de la Frontière qui ont massacré les Vietnamiens avant de menacer l'Amérique elle-même. La fonction de ces figures est d'endosser la responsabilité de la violence historique et politique des États-Unis. Le premier mécanisme dans la reconstruction de la légitimité du tueur d'Indiens est ainsi la projection sur l'autre des dérives attribuées au mythe de la Frontière. La définition de l'identité par exclusion qui caractérise la formation d'une identité nationale aux Etats-Unis est ici détourné dans un double mouvement de reconnaissance et de dissociation. Ce phénomène de projection des attributs de l'Amérique sur l'ennemi est manifeste dans le cinéma du contre-mythe, analysé en seconde partie, qui s'approprie la perspective indienne sur le système impérial étatsunien. Le western révisionniste par exemple dissocie le héros américain de la culture dont il est issu pour construire une résistance à la colonisation. Né dans le même contexte culturel, le film de justicier projette également sur l'ennemi des caractéristiques attachées à l'idéologie de la Frontière mais ne développe pas une critique systémique. Comme l'affirmait Robert Ray cité en début de ce chapitre, il tend à réduire les enjeux politiques à des individus déviants dont l'élimination assure une purification de la civilisation. Dans les années 1970 et jusque dans les années 1980, l'enjeu de l'éradication des marginaux blancs par le héros est la purification du mythe de la Frontière.

La saga Billy Jack (1967-1975), à cheval entre le western révisionniste et le film de justicier, sert de transition. Billy Jack est un métis indien, vétéran des Bérets verts au Vietnam, qui finit emprisonné pour avoir combattu le racisme et l'oppression des Blancs dans l'Arizona conservateur. Son parcours militaire, sa généalogie navajo et son statut d'exclu seront récupérés par John Rambo (1982-2005). La saga ancrée à gauche hérite du western pro-Indien (*Devil's Doorway* d'Anthony Mann et son héros indien vétéran), mais annonce le film d'action moderne (usage des arts martiaux, avant le succès de Bruce Lee) et le film de justicier dans sa représentation d'un ennemi blanc, raciste et conquérant. Scorpio, soldat du Vietnam, est également construit comme raciste, se référant aux Noirs américains comme à des « nègres » quand Harry ne manifeste pas de préjugés raciaux. De même, dans *Walking Tall* (Phil Karlson, 1973), le shérif Buford Pusser a un adjoint noir qui est la cible du racisme de criminels proches d'organisations du type Ku Klux Klan. Dans *The Taking of Pelham 123*

(Joseph Sargent, 1974), le chef des preneurs d'otage du métro new-yorkais est un vétéran de l'armée coloniale britannique, ce qui lui donne à la fois une prestance civilisée (il est poli et a un sens de l'honneur) et l'associe à une histoire de violence impériale. Un de ses associés, Grey, est ouvertement raciste et sa violence excessive va jusqu'à menacer l'opération. La dimension raciste de la violence impériale, particulièrement critiquée dans les années 1960, se retrouve ainsi projetée sur l'ennemi. Il en est de même pour le darwinisme social dans un film comme *Cobra* (George Cosmatos, 1986), où le tueur en série mène un groupe terroriste appelé « le Nouveau Monde », qui se présente ainsi :

> « We are the hunters. We kill the weak so the strong survive. You can't stop the New World. Your filthy society will never get rid of people like us. It's breeding them. We are the future! »

Le Nouveau Monde rassemble des chasseurs fascinés par un darwinisme à connotation raciale (« breed » signifie engendrer au sens biologique) produits par la société américaine. Ils espèrent revigorer une société affaiblie par la modernité grâce à une sélection des plus aptes. Dans sa représentation de l'ennemi, *Cobra* illustre bien la tendance du film de justicier à projeter sur le sauvage des tendances inhérentes à l'Amérique et, plus spécifiquement, un appareil idéologique hérité de la Frontière rooseveltienne.

Ces stigmates de l'idéologie impériale sont au départ intimement liés à l'expérience vietnamienne qui envahit les écrans sous la forme de vétérans psychotiques que le cinéma de justicier entend éliminer. Les deux films suivants de la saga *Dirty Harry* illustrent particulièrement ce point, en explicitant l'association des vétérans avec l'ennemi suggérée dans le premier volet :

> « [*Dirty Harry*] never tries to explain the source of these skills or the motives for Scorpio's criminal rampage, but the Vietnam implications are clear. The suggestions become explicit as the series continues, and in each succeeding film the villains are specifically defined as Vietnam vets[69]. »

En réponse aux critiques qui ont qualifié *Dirty Harry* de fasciste dans son apologie du justicier, *Magnum Force* (Ted Post, 1973) montre Harry combattant des justiciers qui ne sont autres que des vétérans du Vietnam transformés en tueurs d'Indiens obsessionnels. Quatre nouvelles recrues de la police tout juste rentrées du Vietnam préfèrent exécuter les criminels que de les arrêter, à grand renfort visuel d'attributs fascistes tirés du film de motards (*biker*

[69] Albert AUSTER et Leonard QUART, *How the War Was Remembered: Hollywood & Vietnam*, 1988, p. 49.

film) populaire dans les années 1960 (lunettes aviateurs, blousons noirs et motos). À l'inverse de *Dirty Harry* où l'inspecteur combat un sauvage blanc, c'est donc un excès de violence impérial qu'il doit réguler dans ce deuxième film. Trois ans plus tard dans *The Enforcer* (James Fargo, 1976), ce sont à nouveau des vétérans sauvages que le héros élimine : une bande de vétérans du Vietnam menant une guérilla révolutionnaire contre le gouvernement. L'ennemi vient de l'extrême gauche et non plus de l'extrême droite, mais la guerre du Vietnam reste l'expérience créatrice des monstres américains que le héros doit éliminer. La tendance à contenir les répercussions du Vietnam sur le mythe se retrouve encore dans les années 1980, avec un film comme *Lethal Weapon* (Richard Donner, 1987). L'ennemi y prend la forme d'un groupe de vétérans des forces spéciales au Vietnam devenus trafiquants de drogue tandis que le héros est un vétéran des mêmes forces spéciales qui est resté un cowboy américain. Face à de tels ennemis, la mission du héros est de purger le mythe national de ses excès historiques – la violence au Vietnam – et de ses aspects idéologiques les plus critiqués depuis – l'impérialisme rooseveltien. Étant lui-même un héros de la Frontière, le justicier réaffirme cependant la légitimité du mythe de la Frontière et de son idéologie impériale.

Si la Frontière puritaine du Vietnam a produit de nombreux héros de la Frontière dégénérés, elle devient progressivement le terrain de naissance du justicier contemporain. Dès *Dirty Harry*, avec ses plans nocturnes d'une nature impénétrable et l'association du tueur avec les marges désaffectées de San Francisco, le film policier transfère la nature gothique vers un univers urbain. L'obscurité, le confinement (les espaces clos, le quadrillage urbain, les enchevêtrements industriels), mais aussi le vide laissé par le recul de la civilisation (les friches industrielles, les terrains vagues, les hangars abandonnés), sont les manifestations esthétiques d'une *wilderness* urbaine où les pires horreurs sont commises. Cette sauvagerie urbaine menace de déstabiliser et de reconquérir les espaces civilisés et est à l'origine de l'acte traumatique fondateur pour le protagoniste. Paul Kersey (Charles Bronson), le héros de la saga *Death Wish* (1974-94), est un architecte démocrate dont la femme et la fille sont violées par des hippies drogués introduits dans leur appartement familial. Sa femme meurt des suites du viol et sa fille entre en état de choc post-traumatique qui l'associe à la victime du récit de captivité. Devant l'impotence de la police, le héros abandonne ses principes pacifistes et prend la justice entre ses mains. C'est un ami originaire de l'Arizona conservateur, où il a fait un voyage d'affaire avant l'agression, qui lui offre le revolver Colt avec lequel il décimera les violeurs de sa famille. Le motif du meurtre de la famille qui pousse le héros à l'action se retrouve dans *Rolling Thunder* (1977) ou *The Exterminator* (1980). Dans *Coogan's Bluff*,

Dirty Harry ou *Walking Tall*, c'est le héros lui-même qui est victime d'une attaque provoquant une réponse violente radicale (le passage à tabac d'Harry par Scorpio au Mont Davidson le pousse à transgresser la loi). On retrouve la même structure dans les films de *rape and revenge*, un genre d'exploitation populaire des années 1970, où le viol de l'héroïne sert de choc fondateur à sa revanche sanglante (*Lipstick*, 1976 ; *I Spit on Your Grave*, 1978 ; *Savage Streets*, 1984). Dans *Last House on the Left* (Wes Craven, 1972), ce sont les parents qui tuent sauvagement les violeurs de leur fille, agressée dans la forêt environnant le foyer. *Sudden Impact* (Clint Eastwood, 1983) est influencé par le genre puisqu'Harry est chargé d'arrêter une femme qui se venge d'une agression. Dans ces différents cas, le justicier naît ainsi de l'expérience traumatique de la violence sur une Frontière urbaine, et l'esthétique de la *wilderness* puritaine installe ces trajectoires narratives dans une tradition de récits de la Frontière.

La légitimité de la réaction violente du justicier est assurée par le partage avec le spectateur du choc de l'agression sauvage. Dans *Death Wish*, Paul est absent durant l'attaque de sa famille mais le spectateur en est témoin. La scène, au montage saccadé et au cadre instable, dont la fin est tournée en caméra subjective, est une expression du chaos d'une violence sans limites perpétrée par des aliénés. Dans *Coogan's Bluff*, la scène de passage à tabac du héros utilise des techniques cinématographique du nouveau cinéma de la contreculture (vus dans *The Trip* ou plus tard dans *Easy Rider*) tels que le zoom dans le plan ou les montages cut avec des différences extrêmes d'échelles de plans. Le viol sauvage des jeunes filles dans les bois de *The Last House on the Left* joue le même rôle[70]. Le choc de la violence est ainsi représenté sur le mode de la rupture esthétique vis-à-vis de la norme de représentation construite par un film, de manière à marquer le spectateur et à légitimer la réponse du héros. En l'absence d'institutions fonctionnelles, ces héros ne s'en remettent pas à un pouvoir transcendant comme le font les captives puritaines mais comptent sur leurs propres ressources pour punir leurs bourreaux et restaurer l'ordre ébranlé. En prenant la justice entre leurs mains, ils deviennent les incarnations modernes du tueur d'Indiens.

La guerre sauvage formatrice des nouveaux héros justiciers

Si la Frontière formatrice des héros évoqués jusqu'ici est urbaine, l'expérience du choc fondateur est peu à peu reléguée dans le passé du personnage à mesure que l'idéologie de l'autodéfense portée par le justicier devient plus consensuelle. Comme le note Beddiar,

[70] Bien que le point de vue des films de *rape and revenge* durant les scènes de viol, qui peut inviter une identification avec le violeur plutôt que la victime, soit un sujet de débat parmi les critiques.

« [dans les années 1980], le *Vigilante* n'a plus besoin de se cacher, ni même de se heurter aux contraintes juridiques pour qu'il puisse agir car le *Vigilantism* est devenu la convention adoptée par le système » (Beddiar 2008, 86). Le spectateur n'a plus besoin d'expérimenter le traumatisme pour accepter la trajectoire du justicier car son idéologie de l'autodéfense est largement acceptée. Lorsque l'expérience traumatique formatrice du héros est reléguée dans le passé, c'est généralement la Frontière vietnamienne qui est désignée comme le lieu de formation. Tout en réalisant l'élimination des monstres produits par la guerre du Vietnam, le cinéma de justicier devient aussi le terrain de réhabilitation de la figure du vétéran. Après *Taxi Driver* (1976), le vétéran redevient une figure héroïque : « menace criminelle à la loi et à l'ordre du début des années 1970, [il] est devenu, au début des années 1980, un héros justicier[71] ». Le Vietnam est ainsi réhabilité comme une Frontière régénératrice sur laquelle s'est formée une nouvelle génération de tueurs d'Indiens. La guerre sauvage à l'origine du héros rooseveltien est à nouveau identifiée comme l'expérience fondatrice de l'héroïsme américain. Le rôle du justicier est alors de transférer ses compétences de tueur d'Indiens de la Frontière extérieure vers la Frontière intérieure, accompagnant le transfert d'équipements et de méthodes militaires vers les polices étatsuniennes dans le cadre de la « guerre contre le crime » lancée par le président Johnson en 1965[72]. Les prémices de ce type de personnage se retrouvent du côté de la contreculture avec Billy Jack et dans la blaxploitation avec *Gordon's War* (Ossie Davis, 1973), dans lequel un vétéran noir mène la guerre aux trafiquants de drogue dans Harlem. On le retrouve ensuite dans *Rolling Thunder* (John Flynn, 1977) puis *The Exterminator* (James Glickenhaus, 1980) pour le voir devenir le profil dominant du justicier dans les années 1980, avec les séries télévisées *Magnum P. I.* (1980-8), *The A-Team* (1983-7) ou le héros de la saga *Lethal Weapon* (1987-98). Ce succès se fait parallèlement à la réhabilitation du vétéran dans le film de guerre du Vietnam dans les deux premiers films de la saga *Rambo* (1982 et 1985) et dans *Platoon* (1986) (voir chapitre trois). Les années 1980 apparaissent ainsi comme le moment de consolidation de la figure du justicier dans la culture américaine. Le personnage du « Punisher », antihéros de l'univers Marvel créé en 1974, illustre cette trajectoire rédemptrice du tueur d'Indiens contemporain. Ancien Béret vert du Vietnam devenu justicier, il représente initialement une menace combattue par Spider Man et Daredevil avant de devenir un héros de la lutte contre le crime dans les années 1980.

[71] Rick BERG, « Losing Vietnam: Covering the War in an Age of Technology », in Walter L. HIXSON, *Historical Memory and Representations of the Vietnam War*, 2000, p. 272.
[72] Elizabeth HINTON, *From the War on Poverty to the War on Crime*, 2016.

Légitimer la violence impériale

Née de la guerre sauvage, la violence du justicier s'exerce cependant exclusivement dans un cadre défensif depuis le film policier des années 1970. Le type du héros réticent (*reluctant hero*), contraint à agir violemment contre sa volonté, contribue à déresponsabiliser le héros dans son usage de la violence. Ce type de violence réactive est devenu le seul mode d'exercice légitime de la violence dans le cinéma post-western. Hérité du film policier, il se retrouve au cœur du film d'action contemporain comme « cinéma de la crise et de la *ré*action » :

> « The cinema of action is a cinema of striking back – of restoration and reassurance. Action heroes do not seek out adventure, they respond to dire necessity. […] Action movies are therefore also a cinema of crisis and *re*action – of attempting to restore agency through force of will. Though action movies seem to project hypermasculine triumphalism and redemption through violence, they thus represent a profoundly anxious attitude. This is a cinema of trauma and post-traumatic stress, a cinema of threat and unease in which action heroes, severed as they always are from a morally justifiable framework such as legitimate warfare (the war movie), police procedure (the crime thriller) or the realpolitik of political revolution (art-house agitprop), must fight to remain heroes. » (O'Brien, 1-2)

On retrouve là les thèmes de l'agression traumatique et de la violence réactive qui président à la reconstruction du héros de la Frontière rooseveltien. Le film de justicier et, plus largement, le film d'action reposent donc sur une « inversion du mythe de la Frontière » au sens où le mouvement narratif n'est plus expansif mais défensif :

> « The borders its heroes confront are impermeable to the forces of progress and civilized enlightenment; if anything, the flow of aggressive power runs in the opposite direction, with the civilized world threatened with subjugation to or colonization by the forces of darkness. » (Slotkin 1998 [1993], 635)

Cette violence défensive faisait déjà partie intégrante des premiers récits de la Frontière, qui réécrivaient l'agression coloniale comme une légitime défense de la civilisation contre les indigènes. Dans le cadre moderne du film de justicier, où la civilisation a achevé sa conquête territoriale, cette légitimation de la violence par la défense de l'ordre existant est encore accentuée. À l'instar de *Dirty Harry*, le cinéma étatsunien post-western représente l'Amérique non plus comme une civilisation en construction expansionniste, mais comme une civilisation en reconstruction post-traumatique. La violence exercée par le héros n'est plus progressiste comme dans le western où elle permet l'avènement d'un ordre nouveau, mais restauratrice de

l'ordre établi. Puisqu'elle réaffirme le système et les institutions existantes contre les menaces de transformation, elle peut être qualifiée de réactionnaire. Elle peut également être qualifiée d'impériale puisque, comme l'agression impérialiste, elle repose sur une rhétorique de la défense et, comme le pouvoir impérial, elle repose sur une « réévaluation de la catégorie de l'humain[73] » en déshumanisant les criminels. La violence du justicier sert ainsi toujours le pouvoir de la civilisation dominante. La guerre sauvage n'est alors pas seulement le terrain de formation du justicier mais elle définit son combat mené contre le crime, qui oppose l'ordre civilisé à des forces sauvages dans un conflit dont l'enjeu est la survie de la civilisation. Dans *Assault on Precinct 13* (John Carpenter, 1976) par exemple, les gangs de Los Angeles volent des armes lourdes et deviennent une menace pour toute la ville (le chef de la police : « if [they] get organized, no one will stand a chance »). Le combat se concentre sur un poste de police isolé, où un policier noir incarne le dernier rempart contre la sauvagerie (le policier : « we can make one last stand »).

Enfin, la violence du justicier est impériale car elle contribue à reproduire les inégalités et hiérarchies issues de l'histoire impériale. Le héros du film de justicier est majoritairement blanc et masculin et agit dans un univers narratif hiérarchisé selon la race et le genre. L'univers de la Frontière contemporaine dans lequel le justicier évolue est structuré selon une idéologie impériale qui a connu une relative consolidation depuis les années 1970[74]. Si les études du traitement des minorités dans le cinéma américain et, en particulier, le cinéma de justicier, remarquent un progrès quantitatif autant que qualitatif dans leur représentation à l'écran, ce progrès est limité par divers procédés visant à sauvegarder la suprématie du héros blanc :

> « Ideologies of white superiority and non-white subordination continue to have a powerful influence, even while the casting, production design and other manifest components of the films promote a multicultural aesthetic[75]. »

La « blancheur » analysée par Richard Dyer est encore la norme invisible même dans un cinéma qui a tous les signes du multiculturalisme[76]. Au-delà de la visibilité, c'est à un problème structurel que les minorités sont confrontées. Si les héroïnes féminines (blanches)

---

[73] Craig CALHOUN, « The Idea of Emergency: Humanitarian Action and Global (Dis)order », in Didier FASSIN, *Contemporary States of Emergency: The Politics of Military and Humanitarian Interventions*, 2013, p. 38.
[74] Voir notamment les contributions à Anne CRÉMIEUX (dir.), *Les Minorités dans le cinéma américain*, 2012.
[75] Mary C. BELTRAN, « The New Hollywood Racelessness: Only the Fast, Furious, (and Multiracial) Will Survive », *Cinema Journal*, vol. 44, n° 2, 2005, p. 63.
[76] Richard DYER, *White*, 1997.

sont plus nombreuses que les héros non-blancs par exemple, elles sont souvent sexualisées de manière à repositionner leur puissance d'action sous le contrôle du regard masculin[77]. L'affirmation d'un racisme et d'un sexisme structurels dans le système hollywoodien n'est en soi pas nouvelle. Il peut donc être plus intéressant de s'interroger sur les écarts à la norme qui caractérisent une part importante de la production étatsunienne contemporaine, rendus possibles en partie par le fractionnement des publics, le succès du format sériel et la multiplication des supports à l'ère du numérique. Il reste que le modèle de production dominant des films étatsuniens à grand public est toujours fondé sur un système hiérarchisant consolidé à la fin du XIX^{e} siècle et c'est cette permanence qui nous intéresse dans le cadre de cette étude.

Cette pérennité du modèle est d'autant plus frappante dans le cinéma de justicier que ses origines idéologiques dans l'Ouest de la conquête continentale ou dans le Sud après l'abolition de l'esclavage en 1865 sont fondamentalement blanches et masculines. Alors que le film de justicier des années 1970 interrogeait directement les questions de race et de genre et y répondait rarement de manière univoque, le film de justicier contemporain considère le racisme et le sexisme comme résolus et participe ainsi à leur consolidation. Un exemple en est *The Taking of Pelham 123* (1974) et son remake de 2009 par Tony Scott. Tous deux sont le récit d'une prise d'otage dans le métro new-yorkais. Dans le premier, les discriminations envers les femmes sont reconnues et les stéréotypes racistes (envers les Japonais ou les Noirs) sont évoqués et déconstruits. Dans le second, le racisme ou le sexisme de la société new-yorkaise n'est pas le sujet du film, dont le montage rapide et la représentation de la violence mettent l'accent sur l'action. L'identité noire de l'employé de la compagnie de métro qui communique avec les preneurs d'otage (Denzel Washington[78]) n'est jamais explicitée mais le personnage est beaucoup plus effacé devant le criminel blanc que dans l'original où le personnage est blanc.

Dans le cadre du film de justicier, les minorités incarnent souvent des positions idéologiques opposées à l'autodéfense qui contrastent avec le héros blanc. Ainsi, elles sont souvent du côté des institutions, préférant les solutions légales à l'action extra-légale du cowboy urbain. C'est par exemple le cas de Murtaugh (Danny Glover) dans la saga *Lethal*

---

[77] Voir Yvonne TASKER, *Spectacular Bodies: Gender, Genre, and the Action Cinema* (1993), p. 19. Voir également Lisa PURSE, *Contemporary Action Cinema* (2011), p. 78-9. Un contre-exemple intéressant est *Haywire* (Steven Soderbergh, 2011), où Gina Carano incarne une dure-à-cuire féminine qui n'est pas sexualisée.

[78] Bien que Denzel Washington soit un des rares acteurs noirs à pouvoir incarner des personnages qui soient des héros avant d'être des Noirs, ce rôle fait partie de ceux, avec *Training Day* (2000) ou *Flight* (2012), où sa couleur signifie un déficit et où l'absence d'explicitation du discours racial ne fait que renforcer cette signification.

Weapon et de Zeus (Samuel L. Jackson) dans *Die Hard III* qui incarnent une masculinité bridée par opposition au cowboy blanc. La méfiance des minorités vis-à-vis de l'idéologie de l'autodéfense pourrait trouver une justification historique dans le fait que cette idéologie soit largement associée à des groupes terroristes comme le Ku Klux Klan ou les Ligues blanches. Mais ce passé n'étant pas rappelé, les minorités apparaissent comme castratrices de l'héroïsme blanc. Le déploiement de la violence dans le cinéma de justicier ne remet pas ces hiérarchies en question mais les confirme et les naturalise. Le justicier a beau purger les monstres de l'idéologie impériale, il reconstruit parallèlement un univers rooseveltien où le pouvoir de normer le monde revient à l'homme blanc.

Née d'une histoire et d'une culture de la Frontière, la figure du justicier a été fondamentale dans la gestion des critiques du mythe national et la reconstruction d'un exercice légitime de la violence par la civilisation. Reprenant le motif central de la critique de la violence impériale qu'avait été la Frontière puritaine, le cinéma de justicier en a transformé la représentation pour en faire le lieu de formation des héros américains post-westerns. La figure controversée du tueur d'Indiens a été rachetée par sa victimisation sur le terrain de la guerre urbaine pour devenir un archétype du cinéma d'action, traquant les ennemis de la civilisation avec la même obsession que ses ancêtres rooseveltiens. En projetant sur la figure de l'ennemi la forme la plus extrême de l'idéologie de la Frontière – l'impérialisme racial rooseveltien – et en purgeant ces excès par l'intervention de héros de la Frontière, le cinéma de justicier a permis de perpétuer les conditions d'exercice d'une violence impériale légitime.

La « crise » du mythe a donc été récupérée par le cinéma de justicier qui en a fait le principe d'une réaction idéologique. Le héros de la Frontière, blanc et masculin, s'est reconstruit sur le terrain urbain d'une Amérique assiégée. La violence héroïque a intégré un nouveau récit non plus progressiste mais répressif, dont le projet politique est la défense du *statu quo*. Si le système idéologique rooseveltien a retrouvé une altérité sauvage et réaffirmé la nécessité de la violence impériale, il manque encore un élément central du mythe de la Frontière qu'est l'altérité raciale. Le sauvage non blanc ne s'est pas reconstruit dans le cinéma de justicier, qui s'est occupé en priorité des monstres américains, mais sur le terrain narratif qui l'avait fait disparaître : la guerre du Vietnam. Si les critiques de la guerre ont amené les États-Unis à s'interroger sur le racisme structurel qui soutient ses politiques, le sous-genre des films de guerre du Vietnam a permis d'en minimiser l'impact et d'en réaffirmer le principe dans la mémoire nationale du conflit.

Chapitre 3 : Platoon *: le retour des hordes barbares*

« Almost every man of such a band had bitter personal wrongs to avenge. He was not taking part in a war against a civilized foe; he was fighting in a contest where women and children suffered the fate of the strong men, and instead of enthusiasm for his country's flag and a general national animosity towards its enemies, he was actuated by a furious flame of hot anger, and was goaded on by memories of which merely to think was madness. […] It was small wonder that men who had thus lost every thing should sometimes be fairly crazed by their wrongs. Again and again on the frontier we hear of some such unfortunate who has devoted all the remainder of his wretched life to the one object of taking vengeance on the whole race of the men who had darkened his days forever. »

Theodore ROOSEVELT, *The Winning of the West*[1]

« We need to go back to work tomorrow and we will. But we need to be alert to the fact that these evil-doers still exist. We haven't seen this kind of barbarism in a long period of time. No one could have conceivably imagined suicide bombers burrowing into our society and then emerging all in the same day to fly their aircraft – fly U.S. aircraft into buildings full of innocent people – and show no remorse. This is a new kind of – a new kind of evil. And we understand. And the American people are beginning to understand. This crusade, this war on terrorism is going to take a while. »

George BUSH, 16 septembre 2001[2]

OU BIEN CITATION CHENEY DARK SIDE 0 LA PLACE DE BUSH

« We do, indeed, though have obviously the world's finest military. They've got a broad range of capabilities, and they may well be given missions in connection with this overall task and strategy.

We also have to work sort of the dark side, if you will. We're going to spend time in the shadows in the intelligence world. A lot of what needs to be done here will have to be done quietly, without any discussions, using sources and methods that are available to our intelligence agencies if we're going to be successful. That's the world these folks operate in.

And so it's going to be vital for us to use any means at our disposal, basically, to achieve our objective[3]. »

---

[1] Theodore ROOSEVELT, *The Winning of the West*, 1905 [1889], p. 125-6.

[2] George BUSH, « Remarks by the President upon Arrival at the White House », 16 septembre 2001. https://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2001/09/20010916-2.html Consulté le 29/04/2016.

[3] Vice President Cheney on NBC's 'Meet the Press', 16 septembre 2001. http://www.washingtonpost.com/wp-srv/nation/specials/attacked/transcripts/cheney091601.html. Consulté le 08/08/2016.

Si le tueur d'Indiens a consolidé sa position dans la culture étatsunienne, la Frontière qu'il a contribué à protéger dans le cinéma de justicier est une Frontière interne peuplée essentiellement de sauvages blancs. Avec le mouvement des droits civiques, la guerre du Vietnam, la montée du révisionnisme historique et la popularisation du contre-mythe, la racialisation de l'ennemi hollywoodien, pourtant centrale à des genres comme le western ou le film de guerre, a été largement remise en question au tournant des années 1970[4]. La situation change cependant à la fin des années 1970, notamment avec le retour du film de guerre sur le terrain vietnamien. Ce chapitre se penche sur la reconstruction d'une altérité raciale dans les représentations cinématographiques de la Frontière, qui vient compléter le retour du tueur d'Indiens dans la réaffirmation du mythe de la Frontière rooseveltien. À travers l'étude des films de guerre du Vietnam, mais aussi par des incursions en science-fiction et dans le film d'action, nous verrons dans quelle mesure le cinéma étatsunien a reformé les conditions de représentation d'une guerre sauvage contre une menace exogène, totale (au sens où elle implique l'ensemble de la civilisation) et racialement définie.

Le mythe de la Frontière ayant servi à justifier l'intervention américaine au Vietnam (voir introduction), les films sur la guerre du Vietnam se sont construits comme un terrain d'interrogation, mais aussi de prolongement, des formes et des fondements de la mythologie nationale[5]. *The Green Berets* de John Wayne (1968), première et unique grosse production à traiter du combat au Vietnam pendant le conflit, avait déjà été reçu comme un récit de la Frontière, rapprochant un peu plus le western du film de Seconde Guerre mondiale (voir introduction). Lorsque les films de combat au Vietnam réapparaissent sur les écrans en 1978, ils reprennent cette combinaison pour en explorer les implications (voir la discussion de *The Deer Hunter* au chapitre un). Mais si John Wayne et le western y sont critiqués notamment pour leur racisme, le nouveau sous-genre du film de guerre a cependant contribué à reconstruire une altérité raciale à éliminer. Nous appellerons ce sous-genre « film vietnamiste », selon une expression de Laurent Tessier dans *Le Vietnam ; un cinéma de l'Apocalypse* qui se distingue par sa concision. Ce chapitre démarre par une analyse de la manière dont la mobilisation du mythe de la Frontière dans le film vietnamiste a permis une réécriture révisionniste du conflit sur le terrain symbolique. Cette réécriture s'est notamment

[4] Des grosses productions de guerre comme *Tora Tora Tora!* (Richard Fleischer, 1970) ou *Patton* (Franklin J. Schaffner, 1970) incarnent par exemple la volonté d'en finir avec les stéréotypes raciaux de l'ennemi japonais et d'adopter un regard plus critique sur les héros militaires américains.
[5] Richard SLOTKIN, *Gunfighter Nation*, 1998 [1993], p. 637.

fondée sur la diabolisation d'une altérité raciale dont les expressions sont analysées en détail dans *Platoon*.

Réécritures mythiques de la guerre du Vietnam

Comme l'avancent Dittmar et Michaud, le film vietnamiste peut être considéré comme un « film en costume[6] » ou film d'époque, dont les motivations idéologiques sont liées à la nécessité de faire sens de l'événement historique pour le présent[7]. Or, au tournant des années 1980, le choc de la défaite et la honte des massacres ont laissé place au besoin de reconstruire la puissance symbolique et la mission morale de l'appareil militaire étatsunien. Et c'est par la mobilisation de la mythologie nationale abîmée dans la guerre que le film vietnamiste a contribué à cette reconstruction. Traitant directement du terrain narratif sur lequel le récit national a été ébranlé[8], le film vietnamiste alimente l'idée d'une crise de la nation et y apporte une réponse par un retour au mythe. Nous suggèrerons également par une brève incursion du côté de la science-fiction que ce phénomène de reconstruction de l'altérité raciale par le mythe de la Frontière dépasse le cadre du film de guerre dans les années 1980.

Le film vietnamiste : Seconde Guerre mondiale et Frontière puritaine

Lorsque le film de guerre s'approprie le terrain du Vietnam à la fin des années 1970, les échanges génériques de longue date avec le western ont déjà contribué à faire du genre un espace de projection de la Frontière au-delà du territoire étatsunien. Le film vietnamiste approfondit cette tradition générique en reprenant certains éléments narratifs et formels de films sur la Seconde Guerre mondiale tels que *Bataan* (Tay Garnett, 1943) et en y ajoutant l'univers de la Frontière puritaine si intimement lié à l'expérience vietnamienne (voir chapitres précédents). Parmi les éléments repris à la tradition du genre, on retrouve notamment la représentation stéréotypée des Asiatiques, typique des films de combat situés dans le Pacifique ou des films sur la guerre de Corée[9]. Avec son épisode célèbre de captivité

---

[6] Linda DITTMAR et G. MICHAUD, *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*, 1990, p. 10.

[7] Signe de cette volonté de faire sens d'un événement critique : la récurrence du procédé de *voice over* dans des films comme *The Boys From Company C* (Sidney Furie, 1978), *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), *Platoon* (1986), *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987) ou *We Were Soldiers* (Randall Wallace, 2002) où des personnages de reporter posent un regard extérieur sur le conflit (depuis le personnage de Beckworth dans *The Green Berets* jusqu'à Joe Galloway dans *We Were Soldiers*).

[8] « On the deepest level, the legacy of Vietnam is the disruption of our story, of our explanation of the past and vision of the future. »
John HELLMANN, *American Myth and the Legacy of Vietnam*, 1986, p. x.

[9] Voir la discussion de *Bataan* comme installant les clichés racistes du Japonais dans le film de combat de la Seconde Guerre mondiale dans Jeanine BASINGER, *The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre*, 1986, pp. 56-7.

au Vietnam, *The Deer Hunter* (Michael Cimino, 1979) réserve le même traitement stéréotypé à l'ennemi vietnamien largement critiqué dans la presse de l'époque[10]. Une telle continuité a pour effet, selon Dittmar et Michaud, de « taire ou déformer la spécificité historique du conflit vietnamien » (Dittmar et Michaud 1990, 4)[11]. Discutant spécifiquement du cycle de films vietnamistes des années 1980 centrés sur le rapatriement des prisonniers de guerre étatsuniens sur lequel nous reviendrons plus bas, les auteurs remarquent que cette continuité participe à la transformation du Vietnam en guerre juste :

> « These latter films are especially noteworthy because their reiteration of World War II's image of the sadistic Asian who brutally tortures captured American fighting men exploits the real concerns of the families of MIA servicemen, and because they employ racist stereotype to suppress the distinctions between the Japan of the 1940s and Vietnam in the 1960s. » (Dittmar et Michaud 1990, 4)

En associant le Vietnam aux Japonais, la dimension anticoloniale du combat des Vietnamiens est réduite aux fascismes des années 1940, replaçant ainsi le combat américain du côté de la liberté. Les stéréotypes raciaux attachés aux Vietnamiens permettent ainsi non seulement de justifier la violence étatsunienne au niveau narratif, mais également de convoquer une mémoire cinématographique (du film de guerre comme du western) à la gloire de l'Amérique libérale[12].

Les auteurs notent également que le film vietnamiste transforme certains éléments du film de guerre, marquant des préoccupations propres à ce conflit. Alors que les divisions sociales et raciales de la section (*platoon*) étaient traditionnellement transcendées dans la lutte contre un ennemi commun, ces divisions deviennent irréconciliables et dangereuses dans le

---

[10] « [It was] plain old racism. It was Us—white American boys—against Them—yellow Asian savages. The Yanks versus the Gooks. That simple. »
Peter BISKIND, « 'Come Back to the Mill, Nick Honey': The Deer Hunter Misses Target », in Peter BISKIND, *Gods and Monsters: Thirty Years of Writing on Film and Culture*, 2004, p. 86.

[11] Les stéréotypes racistes attachés aux Vietnamiens dans le film vietnamiste s'inscrivent plus largement dans une culture raciste attachée au conflit. Ils ont ainsi constitué un aspect récurrent de la conception politique de la guerre du Vietnam et ont également été isolés comme une caractéristique centrale des représentations littéraires du conflit. Discutant de la gestion politique de la guerre, Apply et Bloom écrivent ainsi : « Underpinning this hubris was a potent and widespread strain of racism that viewed the Vietnamese, at best, as childish in need of tutoring, and, at worst, as savage, subhuman 'gooks'. » (Christian APPY et Alexander BLOOM, « Vietnam War Mythology and the Rise of Public Cynicism », in Alexander BLOOM, *Long Time Gone: Sixties America Then and Now*, 2001, p. 52). Analysant la literature vietnamiste, Philip Jason note quant à lui : « Literary representations of the Vietnamese range from racial slurs to outright admiration of these people as a skilled and valiant enemy to total disrespect for a seemingly inept ally. These valuations tend to be collective, generic. Few Vietnamese are seen up close. » (Philip K. JASON (dir.), *Fourteen Landing Zones: Approaches to Vietnam War Literature*, 1991, p. xvii).

[12] Une telle réaffirmation de la mission libérale américaine est cependant moins efficace lorsqu'elle s'effectue contre l'altérité raciale, comme c'est le cas ici, que lorsqu'elle s'effectue avec elle, comme nous le verrons au chapitre neuf.

film vietnamiste où elles occupent le premier plan du récit (de *Boys in Company C* en 1978 à *Casualties of War* en 1989). *Casualties of War* (Brian de Palma) se concentre ainsi sur un soldat témoin du viol d'une Vietnamienne par ses camarades de section, qui décide de porter l'affaire devant la justice militaire et s'expose à la résistance des soldats. Une autre différence concerne l'absence de film vietnamiste adoptant un point de vue stratégique sur la guerre (*command-level film*), contrairement à des œuvres didactiques sur la Seconde Guerre mondiale comme *The Longest Day* (1962) qui décortiquent la stratégie du débarquement américain en Normandie depuis le général jusqu'au soldat[13]. Le point de vue privilégié du film vietnamiste est celui du simple soldat, le « grunt », ce qui permet de concentrer les récits sur le chaos du combat et d'éviter d'aborder les motivations politiques du conflit. Enfin, le film vietnamiste traite la sauvagerie de l'ennemi comme un gage de son efficacité militaire : le combattant vietcong est généralement bien plus redoutable que les Japonais du film de Seconde Guerre mondiale et certainement plus meurtrier que les Indiens du western. L'altérité raciale se radicalise dans le film vietnamiste, comme nous le verrons plus loin, réactivant le terrain de la guerre sauvage rooseveltienne.

Ces deux derniers points en particulier, le point de vue du « grunt » et la sauvagerie efficace, renvoient à la mobilisation d'une mythologie de la Frontière puritaine pour représenter la guerre du Vietnam (voir chapitre un). Considéré par certains comme le remplaçant du western en tant que genre d'exploration du récit national[14], le film vietnamiste s'empare en effet des éléments du mythe de la Frontière tels que le héros de la Frontière, la nature gothique et l'altérité raciale sauvage en vue de construire un univers narratif légitimant la violence politique des Etats-Unis. Le contexte historico-politique tend à s'effacer derrière le mythe et la guerre se retrouve naturalisée, réduite à une confrontation à mort dans une *wilderness* dont l'enjeu est la survie et l'issue, la résurrection du guerrier étatsunien sur la Frontière mondiale[15]. La reprise d'éléments mythiques sert donc ici moins leur évaluation

---

[13] Les auteurs écrivent en 1990. Depuis, *We Were Soldiers* (Randall Wallace, 2002), dont le héros est officier, est devenu le premier film vietnamiste à adopter un point de vue stratégique sur la guerre. Ce rapprochement esthétique avec la Seconde Guerre mondiale achève la trajectoire idéologique du film vietnamiste qui veut présenter le Vietnam comme une guerre juste.

[14] « Vietnam has killed the Western twice. The first time, the war in Vietnam debilitated the cinematic myth of the West. The second killing is still an ongoing process: the cinematic myth of the Vietnam experience is gradually supplanting the Western as America's most resonant historical moment. »
Michael COYNE, *The Crowded Prairie: American National Identity in the Hollywood Western*, 1997, p. 191.

[15] La version dominante de la mythologie de la Frontière associée aux représentations de la guerre est rooseveltienne, mais certains éléments du genre, repris des figures de gauche des années 1960 comme Mary McCarthy, Susan Sontag ou Jane Fonda, tiennent également du contre-mythe. Cette influence se voit dans l'idéalisation du mode de vie pastoral des paysans vietnamiens (dans *Heaven and Earth* par exemple – Oliver Stone, 1993) ou dans le mysticisme régénérateur de la spiritualité indigène (les statues bouddhistes de *Platoon* ou *First Blood Part II*, dans lequel Rambo arbore également un pendentif de bouddha). On retrouve là une

critique que la réaffirmation d'une idéologie impériale et le réarmement moral des États-Unis :

> « That the films under consideration invoke this crisis [in the American imagination] reflects both a retrospective need for healing and an anticipatory need to prepare for the next round. […] Most of the films under discussion work to reaffirm those same beliefs that the war threw into doubt, and […] they do so by obscuring, not illuminating, the painfully unresolved feelings Americans still have about the war. » (Dittmar et Michaud 1990, 6-7)

Certes, le vocabulaire du western et du mythe de la Frontière est explicitement référencé dans le film vietnamiste afin de critiquer « l'Amérique de John Wayne », tenue responsable de la guerre. Nombreux sont les personnages problématiques associés au cowboy : le Sud Vietnamien sadique dans *Go Tell the Spartans* (Ted Post, 1978) et le Texan à lunettes de *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987) sont surnommés Cowboy ; le lieutenant-colonel Kilgore (Robert Duvall) porte un chapeau de cavalerie dans *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979). *The Deer Hunter* (Michael Cimino, 1978) et *Full Metal Jacket* font encore une référence sarcastique à John Wayne. Certes encore, la violence militaire a perdu la justification politique et morale claire dont elle bénéficiait dans les films de Seconde Guerre mondiale. Les soldats de *Boys in Company C* (Sidney Furie, 1978) dénoncent les stratégies insensées de leur hiérarchie en bombardant une colline inoccupée. Les officiers d'*Apocalypse Now*, qui ordonnent au héros (Martin Sheen) de tuer son supérieur le colonel Kurtz, ont perdu le sens de la guerre. Pourtant, le genre vietnamiste participe largement à la relégitimation d'éléments structurels de l'idéologie de la Frontière, dont en premier lieu la violence étatsunienne contre des indigènes non-blancs. Ce processus n'invite pas à une réforme des récits politiques et des modalités d'action des Etats-Unis en terrain étranger, mais cherche à refonder la mission militaire libérale démentie par la guerre, si bien que le fiasco vietnamien est progressivement réécrit comme une guerre légitime et son bras armé, le soldat étatsunien, représenté comme un héros de la Frontière. Dans cette perspective, l'exemple le plus frappant est la vague de films vietnamistes centrés sur la rapatriation des prisonniers de guerre étatsuniens au Vietnam.

---

projection du culte de l'Indien sur les indigènes vietnamiens. L'identité de ceux qui détruisent cette nature sacrée –Américains ou communistes – est une indication de la politique du film.

Revanche, révisionnisme et la réécriture de la guerre

La question des prisonniers de guerre étatsuniens (*POWs*[16]) au Vietnam occupe le débat public aux Etats-Unis à partir de la fin de la guerre, à l'issue de laquelle 2000 soldats sont portés disparus (*MIAs*). À partir de 1971, le retour de ces soldats devient un objectif essentiel de la politique de « paix avec honneur » de Richard Nixon. Un accord pour leur libération est signé par son Secrétaire d'État Henry Kissinger le 23 janvier 1973 et les derniers prisonniers sont libérés le 1er avril de la même année. Le débat sur les prisonniers de guerre reste cependant ouvert notamment avec les différentes recherches menées par le gouvernement avant la chute de Saigon en 1975 et l'activisme des associations de familles des soldats disparus jusqu'à la fin de la décennie. Ces blessures nationales sont ravivées en 1979 avec la prise d'otage dans l'ambassade étatsunienne en Iran. Cet épisode, en particulier l'échec cuisant de l'opération de sauvetage « Eagle Claw » le 24 avril 1980[17], est perçu comme une seconde humiliation après la défaite vietnamienne au moment où la question des *POWs* refait surface avec le retour d'un prisonnier en 1979[18]. Le feuilleton se poursuit au début des années 1980 avec l'organisation de plusieurs missions de reconnaissance par l'ancien Béret vert Bo Gritz durant l'année 1981. Ces missions destinées à localiser des prisonnniers encore détenus au Vietnam bénéficient d'un large relais médiatique et de financement par des personnalités telles que Clint Eastwood. En janvier 1982 sort le roman à succès *Mission M.I.A.* de J. C. Pollock, dont le héros est un ancien Béret vert en mission pour sauver des prisonniers au Laos. Le 14 mars 1983, dans la proclamation présidentielle 5031 officialisant la création d'un « National P.O.W.-M.I.A. Recognition Day », Reagan affirme que la « résolution de leur sort est, et restera, une question de la plus haute priorité nationale ».

Parallèlement à ce contexte revanchard, un nouveau courant historiographique "révisionniste" sur la guerre du Vietnam apparaît au tournant des années 1980. Ce courant est désigné ainsi car il vise à réviser la lecture critique de l'engagement étatsunien dominante jusqu'alors en un sens plus favorable aux Etats-Unis. Andrew Priest revient sur les différents courants d'interprétation de la défaite au Vietnam qui se sont développés dans la culture politique étatsunienne :

---

[16] « POW » est un acronyme pour « prisoner of war » qui désigne les prisonniers de guerre. « MIA » est un acronyme pour « missing in action » qui désigne les soldats portés disparus.

[17] L'opération lancée le 24 avril 1980 par les Forces spéciales pour libérer les otages de l'ambassade américaine à Téhéran doit être annulée suite à une série de problèmes techniques qui provoquent la mort de huit soldats. Les troupes ont dû faire demi-tour avant même d'avoir atteint la capitale iranienne.

[18] Nous retraçons ici brièvement les étapes d'un processus décrit en détail par Howard Bruce FRANKLIN dans *M.I.A. or Mythmaking in America*, 1992.

> « The eventual US defeat in Vietnam was a profoundly shocking experience for most Americans and it led to a divisive and enduring debate about how it had occurred. Some suggested Vietnam was a misguided cause and that it should warn the US against any similar kind of venture in the future. Others disagreed, arguing that the people who decided to take the US into Vietnam did so for moral reasons and with the best intentions but they found it impossible to achieve their desired objectives. According to these people the US should not shy away from military confrontations because it feared 'another Vietnam', rather it should learn the lesson that it could not afford to undertake half-hearted military missions. Some have gone even further, suggesting the US was actually successful in Vietnam but that it ultimately failed because it was not allowed to win[19]. »

Ces deux dernières positions conservatrices représentent le courant révisionniste qui s'est développé au tournant des années 1980. Selon les adeptes de cette interprétation de la guerre du Vietnam, la leçon du conflit ne serait pas de limiter à l'avenir la barbarie étatsunienne mais, au contraire, d'envourager sa pleine expression. C'est ce que remarque encore Desmond Fennel, théologien irlandais, dans un ouvrage interrogeant l'abandon par l'Occident de sa tradition humaniste suite à Hiroshima et Nagasaki :

> « The net effect of the [Vietnam] war was to strengthen the commitment to merciless warfare and to give it deep, popular roots. Americans saw their defeat as caused by their failure to 'go all out', to use all the force at their disposal ruthlessly[20]. »

Dans sa monographie sur le film vietnamiste, Jeremy Devine exprime une idée similaire lorsqu'il remarque qu'à l'époque de la première guerre du Golfe, connue pour avoir mis fin au « syndrome du Vietnam », les divisions sur l'interprétation à donner à la guerre se sont résorbées en une croyance commune :

> « The one transcendent lesson of Vietnam, regardless of politics, is the following: if we are going to fight, then we fight to win. This now universalized conclusion skirts some of the real issues and nuances of the war debate of years past. Nevertheless, in the context of the recent Persian Gulf

---

[19] Andrew PRIEST, « The US War in Iraq : Confronting the Vietnam Analogy », in B. SEWELL et S. LUCAS (dirs.), *Challenging US Foreign Policy: America and the World in the Long Twentieth Century*, 2011, p. 226.

[20] Desmond FENNELL, *Uncertain Dawn: Hiroshima and the Beginning of Post-western Civilisation*, 1996, p. 56. On retrouve cette determination politique à user de tous les moyens à disposition dans la rhétorique entourant la guerre contre la terreur, par exemple dans ces propos du 16 septembre 2001 tenus par le Vice Président Dick Cheney sur NBC : « We also have to work sort of the dark side, if you will. We're going to spend time in the shadows in the intelligence world. A lot of what needs to be done here will have to be done quietly, without any discussions, using sources and methods that are available to our intelligence agencies if we're going to be successful. That's the world these folks operate in. And so it's going to be vital for us to use any means at our disposal, basically, to achieve our objective. » Vice President Cheney on NBC's 'Meet the Press', 16 septembre 2001. http://www.washingtonpost.com/wp-srv/nation/specials/attacked/transcripts/cheney091601.html. Consulté le 08/08/2016.

> War, it is the constantly mentioned societal conclusion that seems to have been learned from the Vietnam War[21]. »

Sur le long terme, Mylai et le Vietnam ont conforté la légitimité d'une violence sans limites dans la conduite de la guerre lorsque celle-ci est menée contre des sauvages. La leçon du Vietnam est la suivante : pour vaincre les ennemis de la civilisation, il faut être plus sauvage que le sauvage.

Influencés par la rhétorique politique revancharde autant que par la volonté de réviser l'interprétation dominante du conflit, les films vietnamistes abandonnent le ton post-traumatique d'œuvres comme *The Deer Hunter* (voir chapitre un) et s'emparent de la question des prisonniers pour réécrire la guerre étatsunienne comme une victoire symbolique de l'Amérique :

> « What evolved to accomodate the desire to win, the need to be entertained, and the cathartic notion of liberating American captives were films that featured heroic rescue missions back in-country[22]. »

Le sauvetage de l'héroïsme militaire étatsunien sur les écrans de cinéma se cristallise sur la question du rapatriement des prisonniers de guerre encore détenus au Vietnam et mobilise les motifs du recit de captivité, notamment la Frontière puritaine, dans un cycle de films de prisonniers de guerre (*POW films*) qui démarre en 1983 avec *Uncommon Valor* (Ted Kotcheff) et s'achève en 1988 avec *Braddock : MIA III*[23]. Ce cycle comporte essentiellement des films de série B tels que *Missing In Action* (Joseph Zito, 1984), *M.I.A. II – The Beginning* (Lance Hool, 1985), *Operation Nam* (Fabrizio De Angelis 1986), *Behind Enemy Lines* (Cirio H. Santiago, 1987), mais comprend également *First Blood Part II* (George Cosmatos, 1985), second succès sur le marché étatsunien en 1985. Les protagonistes de ces films sont d'anciens Bérets verts – héros de la Nouvelle Frontière – entreprenant le sauvetage héroïque de prisonniers détenus dans la jungle vietnamienne. Souvent eux-même victimes de captivité, ces personnages retournent la violence de ce traumatisme fondateur contre leurs bourreaux[24] à

---

[21] Jeremy M. DEVINE et Thomas Gerard SCHATZ, *Vietnam at 24 Frames a Second*, 1999, p. 104.
[22] Jeremy M. DEVINE et Thomas Gerard SCHATZ, *Vietnam at 24 Frames a Second*, 1999, p. 199.
[23] Le cycle de films sur les prisonniers de guerre comporte notamment *Missing In Action* (1984), *M.I.A. II – The Beginning* (1985), *Behind Enemy Lines* (1986), *Operation Nam* (1987) et le plus grand succès d'entre eux, *First Blood Part II* (1985).
[24] C'est le cas de Rambo et de Braddock (Chuck Norris), héros de la saga *Missing In Action*. Tous deux sont initialement hantés par le souvenir traumatique d'une expérience de captivité. Dans le cas de Rambo, c'est la

l'instar des justiciers de la Frontière urbaine. Par solidarité envers leurs frères d'armes et contre un gouvernement bureaucratique et traître qui ne les a pas laissés gagner la première fois, ils retournent au cœur de l'enfer pour mettre un point final victorieux au conflit. La restauration victorieuse des prisonniers à la civilisation est une manière de rendre à la nation son honneur et son intégrité. Négociant la mémoire blessante de la défaite, ce cycle de films, largement dénoncé comme réactionnnaire et stéréotypique par la critique de l'époque mais également très populaire chez le public, développe un programme idéologique clair : transformer une humiliation historique en victoire symbolique.

Du même réalisateur que le premier *Rambo* (1982), *Uncommon Valor* annonce ainsi les intentions explicitement révisionnistes de ce cycle de films en traitant la guerre comme si elle ne s'était jamais terminée (sa devise publicitaire : « the final battle of the Vietnam conflict is about to begin »). Le film démarre également une récupération de la contreculture qui sera poursuivie par la saga Rambo. Un des héros d'*Uncommon Valor* est un motard qui, comme Peter Fonda dans *Easy Rider*, a un drapeau sur son blouson de cuir, à la différence qu'il s'agit du drapeau confédéré. Rambo quant à lui s'allie avec les minorités (Noirs, Indiens, révolutionnaires…) contre la bureaucratie politique et la modernité technologique. Dans la même veine de réécriture héroïque de l'histoire, *Missing In Action* (Joseph Zito, 1984) nie la violence étatsunienne envers les civils vietnamiens en acquittant son héros des accusations portées contre lui par le gouvernement vietnamien. *First Blood Part II* (1985), mieux connu sous le titre de *Rambo II*, va encore plus loin en posant explicitement la question : « do we get to win this time ? » Ce cycle de films participe ainsi à la régénération de la mission militaire et du guerrier étatsunien. Et, comme le film de justicier, il le fait en revenant aux sources de la mythologie nationale : le récit de captivité et son héros vengeur.

Rambo II et le sauvetage de la Nouvelle Frontière

Dans le cycle de films de prisonniers de guerre, *Rambo II* (George Cosmatos) occupe une place centrale d'abord par son succès. Deuxième film au box office américain en 1985 ($150M) derrière *Back to the Future* ($210M), il fait partie des trois films sur la guerre du Vietnam à avoir intégré le top 5 du box office annuel aux États-Unis et à avoir dépassé la barre des $100M de recettes dans les années 1980, les deux autres étant *Platoon* (1986) et la comédie *Good Morning Vietnam* (1987)[25]. Comme les autres films de ce cycle vietnamiste,

---

réactivation de ce souvenir par la violence policière à son égard qui sert de déclencheur à sa trajectoire de résistance dans *First Blood* (Ted Kotcheff, 1982).

[25] Source, boxofficemojo.com.

Rambo II a pour personnage principal un ancien Béret vert incarné par Sylvester Stallone que l'on charge d'une mission de reconnaissance au Vietnam pour déterminer la présence de prisonniers étatsuniens. Une fois sur place, Rambo confirme l'existence de prisonniers mais est abandonné dans la jungle par une hiérarchie bureaucratique. Il est fait prisonnier et torturé par les Vietnamiens et les Russes, avant d'être libéré par une Vietnamienne travaillant pour la CIA. Celle-ci meurt tragiquement dans l'évasion et Rambo décide de retourner libérer les prisonniers et de détruire le camp ennemi. Victorieux, il ramène les prisonniers au camp de base, détruit la salle de contrôle utilisée par les bureaucrates et s'éloigne seul vers la jungle vietnamienne. Si Rambo a attiré tant de spectateurs, c'est en partie parce qu'il reprend à son compte le mythe de la Frontière[26], mais surtout parce qu'il met ce mythe au service d'une « réécriture[27] » de l'histoire en effaçant la faute historique de la défaite, en réaffirmant l'héroïsme mythique du guerrier étatsunien et en rétablissant la confiance en une mission nationale. John Wayne aurait ainsi trouvé un successeur dans le champ des représentations de l'héroïsme militaire :

> « Ramboism was to replace John Wayneism as a noun connoting cowboylike justice dispensed by American men of action. Rambo helped define a new sense of patriotism and an unwillingness to be bogged down in the losing and depressing malaise associated with Vietnam. » (Devine 1999, 231)

Des chercheurs plus contemporains y voient un héros « dépassant même le légendaire John Wayne » par la manière dont il est parvenu à symboliser « les vertus de l'action militaire américaine[28] ». *Rambo II* a en effet donné lieu à un véritable phénomène médiatique, appelé « Rambomania » par le *Time Magazine* dans son édition du 24 juin 1985[29] mais il a également eu un impat politique. En ce sens, les mots de Ronald Reagan à propos du film, « I've just seen Rambo and I'll know what to do the next time », ont été beaucoup cités[30].

Le renversement symbolique opéré par *Rambo II* dans la présentation du conflit vietnamien a souvent été souligné. Le film transforme les modalités historiques du combat (le soldat américain mène une guérilla face à une armée vietnamienne conventionnelle et

---

[26] Selon Harold SCHECHTER et Jonna SEMEIKS, « Leatherstocking in 'Nam: Rambo, Platoon, and the American Frontier Myth », *Journal of Popular Culture*, vol. 24, n° 4, printemps 91 1991, pp. 17-25.
[27] André MURAIRE, *Hollywood-Vietnam*, 2010, p. 162.
[28] Carl BOGGS et Tom POLLARD, « The Imperial Warrior in Hollywood: Rambo and Beyond », *New Political Science*, vol. 30, n° 4, Décembre 2008, p. 568.
[29] Richard ZOGLIN, « An Outbreak of Rambomania », *Time*, 24 juin 1985. Voir la discussion qu'en fait Douglas Kellner au chapitre deux de *Media Culture*, 1995, pp. 55-92.
[30] Par exemple, dans Thomas SCHATZ, *Hollywood: Cultural Dimensions*, 2004, p. 75.

fortement hiérarchisée[31]), le rapport des forces en présence (l'armée vietnamienne, alimentée par les Russes, est technologiquement supérieure) et l'issue de l'affrontement (l'Amérique est victorieuse). L'ensemble de ces renversements est mis en relief par l'utilisation du récit de captivité, dont l'élément central est le héros sauveur. Membre des Bérets verts, Rambo est un héros de la Nouvelle Frontière de Kennedy. Ce guerrier décrédibilisé par sa violence, humilié par la défaite et relégué aux marges de la culture étatsunienne, Stallone le rétablit au centre du cadre et reconstruit de manière hypertrophique sa masculinité blessée[32]. Comme les Daniel Boone, Natty Bumppo et autres Ethan Edwards dont il est l'héritier[33], Rambo a été transformé par l'expérience d'éloignement de la civilisation, de régression à un état sauvage et de régénération par la violence qu'il a connue en tant que captif dans un camp vietnamien, une expérience caractéristique du héros de la Frontière qui fait de lui un « homme qui connaît les Indiens » (Slotkin 1998 [1993], 12-6). Par cette expérience, Rambo a assimilé les qualités du combat dans la nature sauvage (arc et flèches, force et discrétion, maîtrise et utilisation de l'environnement naturel) et le comportement tellurique (stoïcisme face au danger, parole limitée et un penchant pour le mysticisme récupéré à la contreculture des années 1960) qui caractérisent l'Indien de la culture populaire. Comme ses pères, ce qui lui reste pour le distinguer de son ennemi sauvage est un respect instinctif de la vie humaine qui fait de lui un sauveur né. Il incarne ainsi le tueur d'Indiens mythique, qui traverse la Frontière et s'immerge en territoire sauvage pour récupérer les victimes captives aux mains des ennemis indiens.

Rambo se différencie cependant de ses prédécesseurs car là où ces derniers revendiquaient fièrement leur pureté raciale[34], Rambo, d'origine allemande et indienne, consomme le mariage de la civilisation européenne avec le monde sauvage que ses ancêtres mythiques n'ont fait que symboliser. Le détail est essentiel, car tout en franchissant le pas de la *miscegenation*[35] (le héros étatsunien peut être un métis, une autre récupération des combats politiques des années 1960), le film renforce une lecture raciale de l'héroïsme américain : à l'esprit indien dans un corps anglo-saxon se substitue désormais un mélange indiano-aryen comme marque supérieure de l'américanité (« une sacrée combinaison ! » selon le mot de

[31] Ce qui correspond à la représentation traditionnelle de l'armée nord-vietnamienne (NVA) depuis *The Green Berets*, au contraire de la guérilla qui caractérise le Vietcong (NLF) à l'écran.
[32] Voir à ce propos Susan JEFFORDS, *The Remasculinization of America: Gender and the Vietnam War*, 1989.
[33] « [Heroes such as Rambo] descend from a long bloodline of warrior heroes in American popular culture. They date at least to the Minutemen, to Davy Crockett and Dan'l Boone. »
Peter GOLDMAN, « Rocky and Rambo », *Newsweek*, 23 décembre 1985.
[34] Dans *The Last of the Mohicans* de J. F. Cooper (1826), c'est la fierté de Natty Bumppo que d'être « a man without a cross », *cross* signifiant ici croisement au sens biologique.
[35] Littéralement, le mélange des gènes.

Murdock, supérieure hiérarchique de Rambo)[36]. Le personnage de Rambo reprend ainsi le super guerrier déjà observé dans *The Deer Hunter*, autre film vietnamiste présentant une captivité au Vietnam, mais supprime toute ambiguïté quant à son usage d'une violence inspirée par le mythe de la Frontière.

[36] Les Indiens sont considérés dans la tradition rooseveltienne comme « les ennemis sauvages les plus redoutables jamais rencontrés par des colons de souche européenne » (Roosevelt 1905 [1889], 34-5) tandis que les peuples germaniques représentent couramment une élite dans la pensée racialiste. La dimension réactionnaire de la référence à une descendance allemande ne doit pas être négligée. La comparaison des États-Unis avec le fascisme ou le nazisme dans son traitement des minorités américaines ou sa conduite de la guerre du Vietnam n'était pas exceptionnelle dans les cercles de la gauche radicale. Il est historiquement avéré que certains régiments arboraient des symboles nazis tout en scalpant leurs victimes. Oliver Stone y fait référence dans *Platoon*, comme nous le verrons plus loin. Cette combinaison raciale de Rambo est une célébration indirecte de la forme de violence la plus extrême politiquement et militairement qui ait pu exister au Vietnam.

Le récit de captivité, centré sur le sauveur Rambo, se développe autour de deux types de victimes laissées aux mains des communistes. Les prisonniers en constituent le premier type, autour duquel se reconstruit un récit national victorieux. Passives victimes traumatisées par les tortures des Vietnamiens, les prisonniers attendent l'intervention d'un héros assez puissant pour les ramener à la civilisation. Ce sont eux qui permettent à Rambo d'être un héros et à l'Amérique de refonder le sens de sa mission militaire. Ainsi le colonel Trautman, figure paternelle pour le héros, propose bien une « mission » à Rambo en début de film, relégitimant le rôle symbolique du guerrier pour la nation. Cette mission permettra également au vétéran marginalisé par la société américaine de se racheter aux yeux de son pays : au début du film, Rambo est en prison pour les destructions commises dans *First Blood* (1982) et la mission de Trautman s'accompagne d'un pardon présidentiel. La scène clé du film dans la stratégie de réhabilitation du guerrier intervient au tiers du film, lorsque Rambo, accompagné d'un prisonnier libéré, est abandonné à l'ennemi par sa hiérarchie.

45 *Rambo II* (1985): l'effort sacrificiel du héros

Un plan suffit à capturer l'action sacrificielle d'un héros victorieux trahi par son pays : Rambo, les genoux dans la boue, gravit sous le feu ennemi la colline qui le mène à l'hélicoptère d'extraction, son fusil dans une main, tirant de l'autre un prisonnier américain exténué (figure 45). L'usage du ralenti magnifie la force physique et mentale du héros en lutte pour le salut. L'hélicoptère se détourne cependant, laissant le héros seul face à une armée ennemie. Cette dimension christique[37] est essentielle dans le rachat du guerrier américain car

[37] Pauline Kael évoque avec un certain sarcasme une « figure christique humanoïde ».
Pauline KAEL, *5001 Nights at the Movies: Shorter Reviews From the Silents to the '90s*, 1993, p. 615.

elle dissocie, par la victimisation sacrificielle, le guerrier de la violence commise lors du conflit : « l'imagerie christique annonce la reformulation au Vietnam du héros de la Frontière en un bouc émissaire de la sauvagerie de sa propre société[38]. » Là où *The Deer Hunter* suggérait que le mythe était responsable de la violence américaine et devait être abandonné, *Rambo II* affirme que c'est précisément parce que l'Amérique a cessé de croire en son mythe qu'il n'a pu se réaliser. Rambo réincarne ce mythe victorieux lorsque, dans la destruction finale du camp de prisonniers, il purge le cadre des signes de la défaite et de l'humiliation. En ramenant les captifs à la civilisation, il restitue l'intégrité de la communauté américaine et referme victorieusement la mémoire d'un conflit traumatisant. Sa mission est accomplie.

Un second récit de captivité, manqué celui-là, se tisse autour d'une autre victime : le contact local de la CIA, Co Bao (Julia Nickson), une Vietnamienne captive de son propre pays tombé aux mains des communistes. Figure centrale de la rhétorique interventionniste des années 1960 – l'innocent Sud-Vietnam captif du Nord communiste (voir chapitre trois) –, la présence de Co dans *Rambo II* réaffirme la légitimité première de la guerre : abandonné des Américains, le Vietnam est devenu un pays totalitaire victimisant sa population. Le seul espoir de Co est ainsi d'émigrer aux États-Unis : « tu m'emmènes avec toi ? », demande-t-elle à Rambo. Rambo accepte mais Co Bao se fait tuer par les soldats vietnamiens. La présence de bons Vietnamiens comme Co, innocents méritant d'être sauvés, est ce qui restaure la mission américaine sur le terrain symbolique de la Nouvelle Frontière : la nation libérale a un devoir d'assistance envers les indigènes post-coloniaux aspirant à la liberté. Dans *The Green Berets* (1968), c'était la présence d'un jeune enfant vietnamien aux côtés de John Wayne qui remplissait ce rôle idéologique. Avec *Rambo II*, le néoconservatisme républicain se réapproprie ainsi la Nouvelle Frontière idéaliste de Kennedy pour refonder la mission symbolique de l'Amérique interventionniste. Le sauvetage (tragiquement manqué) de Co par le Béret vert signale une récupération des objectifs symboliques de la Nouvelle Frontière par le militarisme interventionniste reaganien :

> « *Rambo* [II] enacts the desire of the culture to find its way back into the film originally projected by the New Frontier. The implicit promise is that this time the society will not undercut the mission with its corruptions and technology. » (Hellmann 1991, 149)

[38] John HELLMAN, « Rambo's Vietnam and Kennedy's New Frontier » in Michael A. ANDEREGG (dir.), *Inventing Vietnam: The War in Film and Television*, 1991, p. 146.

Rambo II ignore ainsi une décennie de critiques de la politique américaine (1965-75) et les leçons d'une histoire de défaite pour réaffirmer avec conviction la mystification politique initiale à l'origine du conflit.

Dans la réécriture victorieuse de la guerre, la figure stéréotypée du soldat ennemi vietnamien soulignée plus haut est essentielle à plusieurs égards. D'une part, elle fonctionne sur le plan mythique à travers le récit de captivité, où elle vient offrir l'altérité nécessaire à l'affirmation héroïque de Rambo. Toujours sur ce même plan mythique, elle complète également le scénario rhétorique de la Nouvelle Frontière, en incarnant la sauvagerie hostile menaçant les Vietnamiens innocents. D'autre part, elle fonctionne sur le plan plus proprement politique, utilisant les stérétoypes racistes pour confirmer la légitimité de l'intervention américaine :

> « The need to believe in the MIAs gives creedence to the view that the Vietnamese are now and *therefore always have been* an inhuman and cruel enemy. Vietnam's alleged actions in presently holding American prisoners serves as an index of our essential rightness in fighting such an enemy *in the past*[39]. »

Dans les films de prisonniers de guerre, le bien fondé de la guerre se réaffirme donc au prix d'une répétition de la déshumanisation politique de l'ennemi vietnamien pratiquée durant le conflit[40]. Le cycle de films centrés sur les prisonniers au Vietnam permet ainsi de refouler les doutes attachés au mythe de la Frontière en réaffirmant sa pertinence à représenter historiquement le conflit : le Vietnam est bien une Frontière américaine et il l'a toujours été.

Captivité sur la Frontière spatiale : l'altérité sauvage dans la saga *Alien*

Au moment où *Rambo* consolide la représentation d'une altérité raciale par le récit de captivité, la saga *Alien* fait de même sur le terrain de la Frontière spatiale. La centralité du film vietnamiste dans la réaffirmation d'une altérité raciale ne doit pas masquer l'importance de la science-fiction qui entretient, avec ses nombreuses créatures dangereuses, les mêmes structures narratives et alimente le même type d'émotions attachées à la guerre sauvage. L'altérité extraterrestre est un *topos* de la science-fiction depuis ses débuts, où elle joue les

---

[39] Gaylyn STUDLAR et David DESSER, « Never Having to Say You're Sorry: *Rambo*'s Rewriting of the Vietnam War », in Dittmar et Michaud 1990, 105. Italiques dans l'original.

[40] Les stéréotypes racistes ont ainsi constitué un aspect récurrent de la conception politique de la guerre du Vietnam. Discutant de la gestion politique de la guerre, Appy et Bloom écrivent par exemple : « Underpinning this hubris was a potent and widespread strain of racism that viewed the Vietnamese, at best, as childish in need of tutoring, and, at worst, as savage, subhuman 'gooks'. » (Christian APPY et Alexander BLOOM, « Vietnam War Mythology and the Rise of Public Cynicism », in Alexander BLOOM, *Long Time Gone: Sixties America Then and Now*, 2001, p. 52)

rôles de bons et de mauvais sauvages caractéristiques des récits de la Frontière de l'Ouest[41]. La science-fiction de la première moitié des années 1970 tend cependant à abandonner les représentations de l'altérité pour se concentrer sur une critique de la civilisation humaine, comme nous le verrons au chapitre suivant. L'altérité extraterrestre dans sa version hostile ne fait son retour remarqué sur les écrans qu'avec la sortie d'*Alien* (Ridely Scott) en 1979, dont le succès est à l'origine d'une saga. Nous allons voir ici qu'entre *Alien* et le second volet *Aliens* (James Cameron, 1986) la science-fiction mobilise le récit de captivité et l'altérité sauvage de la même manière et avec les mêmes conséquences idéologiques que dans le film de guerre du Vietnam. À l'instar des films d'horreur des années 1970 analysés au chapitre quatre, *Alien* est un récit traumatique sur une Frontière puritaine. Un vaisseau remorqueur, le Nostromo, retourne vers la Terre lorsque l'équipage capte un signal de détresse d'une planète voisine. Le Nostromo se pose à la surface d'une planète accidentée, désertique et qui a tout d'une *wilderness* hurlante. Progressant dans la brume et le vent jusqu'à un vaisseau abandonné, l'équipage est soudain attaqué par une créature qui s'accroche au visage de l'un d'entre eux. Le lieutenant Ripley (Sigourney Weaver) refuse de la laisser entrer à bord mais l'officier scientifique Ash (Ian Holm) contrevient à ses ordres. S'ensuit alors un huis clos étouffant durant lequel l'équipage se retrouve captif de la créature. Seul Ripley survivra, s'échappant du Nostromo dans une navette d'évacuation et retraversant la « Frontière », selon ses mots, pour retrouver la civilisation. Selon les mots de son réalisateur, *Alien* est « un film sur la terreur [42]». *Alien* propose ainsi un récit de captivité traumatique dans l'espace, dans lequel la sauvagerie surgit au cœur de l'espace civilisé pour punir une violation territoriale initiale. Nous sommes à la fois proche de Mary Rowlandson en 1675, secouée au petit matin par l'attaque sauvage de son foyer de Lancaster, et des citadins de *Deliverance* (1972) ou de *The Hills Have Eyes* (1977), punis pour avoir pénétré le territoire des Indiens et qui découvrent l'existence d'une Frontière à l'intérieur de l'Amérique.

[41] Voir par exemple Gregory M. PFITZER, « The Only Good Alien is a Dead Alien: Science Fiction and the Metaphysics of Indian-Hating on the High Frontier », *Journal of American Culture*, vol. 18, n° 1, 1 mars 1995, pp. 51-67. Pfitzer évoque les représentations de l'extraterrestre comme une altérité inférieure à conquérir dans la littérature d'Edgar Rice Burroughs (*Princess of Mars*, 1917), ou sa représentation comme un bon sauvage à protéger dans les *Chroniques martiennes* de Ray Bradbury (1950). La dualité entre bons et mauvais sauvages est récurrente dans la construction des peuples extraterrestres dans la série télévisée originale *Star Trek* (Gene Roddenberry, 1966-69). On le retrouvera également dans l'univers de *Star Wars*, par exemple entre les Hommes des sables de la planète Tatooine et les Ewoks de la planète Endor.

[42] Jeff WALKER, « The Alien: A Secret Too Good to Give Away », *Rolling Stone*, 31 mai 1979.

46 *Alien* (1979): la Frontière puritaine, territoire du monstre

Dans la continuité de ce récit de captivité, *Aliens* retrouve Ripley (Sigourney Weaver) en phase post-traumatique, « saisie de cauchemars récurrents et de sueurs froides[43] » au début du film, tout comme les captives puritaines. Lorsqu'une colonie de pionniers sur une planète lointaine ne répond plus, elle décide cependant, comme Rambo, de retourner se confronter à la sauvagerie pour porter secours aux colons innocents. Esthétiquement, le film s'écarte de l'influence du film d'horreur pour se rapprocher du film de guerre. Ripley est accompagnée d'une section des forces spéciales lourdement armée et prête à affronter le pire, mais la technologie se révèle vite inefficace contre la biologie évoluée des extraterrestres. Le film devient ainsi une répétition du bourbier vietnamien :

47 *Aliens* (1986): la victime de captivité devenue tueuse d'Indiens

> « For Cameron, however, the Marines have another unstated use: 'Their training and technology are inappropriate for the specifics, and that can be seen as analogous to the inability of superior

[43] Pauline KAEL, « The Current Cinema », *The New Yorker*, 11 août 1986.

> American firepower to conquer the unseen enemy in Viet Nam: a lot of firepower and very little wisdom, and it didn't work[44]. »

Le ton est donc moins patriotique que dans *Rambo II* puisque le Vietnam fictif de *Aliens* se révèle être un échec tout aussi colossal que le Vietnam réel. Mais Ripley, qui était une rescapée de la Frontière dans *Alien*, devient ici une héroïne de la Frontière. Elle est la seule qui ait « regardé le mal dans les yeux et survécu » (Kael 1986) dans le premier film, et elle est maintenant chargée de « défendre la civilisation occidentale telle que nous la connaissons » (Schickel 1986) et d'« éliminer la race extraterrestre une fois pour toutes[45] ». Armée d'un lance-flammes comme Michael dans *The Deer Hunter*, retranchée dans la dernière partie du film derrière les murs de la colonie abandonnée, elle mène un dernier carré héroïque contre les forces ennemies. *Aliens* apparaît ainsi comme un western ou un film de guerre dans l'espace : « les extraterrestres sont devenus les Allemands, les Japonais, le Vietcong » et Ripley « est devenue une armée à elle seule, un Stallone aristocrate, un Schwarzenegger profilé[46] ». De la captivité puritaine d'*Alien* à la guerre sauvage d'*Aliens*, la saga a emprunté le même chemin culturel que le film de justicier ou le film de guerre pour récupérer l'idéologie rooseveltienne de la violence impériale. Si les *POW films* ont été critiqués pour leur aspect caricatural[47] et si les extraterrestres de science-fiction ne sont, après tout, ni humains ni réels, la réaffirmation d'une altérité raciale sur la Frontière prend une dimension plus 'réaliste' avec une nouvelle vague de films sur le Vietnam qui démarre la même année qu'*Aliens* avec la sortie de *Platoon*.

Platoon et la régénération américaine par la guerre sauvage

Après son apogée avec *Rambo II*, le cycle de films révisionnistes retourne à des productions de série B tandis qu'un groupe de films aux prétentions plus sérieuses, « la vague plus réaliste[48] » selon les mots d'Oliver Stone, voit le jour dans les années 1986-89. Elle se compose de *Platoon* (Oliver Stone, 1986), *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987), *Good Morning Vietnam* (Barry Levinson, 1987), *Hamburger Hill* (John Irvin, 1987), *Casualties of War* (Brian de Palma, 1989) et *Born on a Fourth of July* (Oliver Stone, 1989). Ces films portent un regard critique sur la guerre du Vietnam qui, à en croire leur succès populaire,

[44] Richard SCHICKEL, « Help, They're Back! », *Time*, 28 juillet 1986.
[45] K. I., « Aliens », *Film Journal*, août 1986.
[46] Julie SALAMON, « Shoot Out at the Intergalactic Corral », *Wall Street Journal*, 17 juillet 1986
[47] Pauline Kael parle de « patriotisme caricatural » à propos de *Rambo II*. Cité dans Gary S. CROSS, *Men to Boys: The Making of Modern Immaturity*, 2008, p. 187.
[48] Stephen SALISBURY, « Stone Rode Realism to Crest of New Wave of Vietnam Films », *L. B. Press-Telegram*, 6 janvier 1987.

répondent à un besoin du public américain de se confronter à la face politique plus sombre de l'engagement militaire américain. Arnold Kopelson, producteur de *Platoon*, annonce en 1985, une année avant sa sortie, que le film est produit « à une période intensément patriotique » et que le public est prêt pour un film qui n'est ni « stylisé à la *Apocalypse Now*, ni centré sur l'impact de la guerre sur l'Amérique comme *The Deer Hunter*[49] ». Que le public soit prêt à accueillir la critique réaliste de *Platoon*, le premier de ces films, est cependant loin d'être assuré aux yeux des grands studios hollywoodiens qui ne veulent pas financer le projet. Il faut attendre la rencontre d'Oliver Stone avec John Daly et Derek Gibson sur le tournage de *Salvador* (Oliver Stone, 1986) pour que la maison de production britannique Hemdale Pictures accepte de le financer. Ainsi, comme *The Deer Hunter* ou *Apocalypse Now* avant lui, *Platoon* voit donc le jour grâce à des fonds étrangers. Les producteurs ont vu juste : *Platoon* a eu un succès colossal pour un film vietnamiste et a terminé troisième au box office américain en 1986 avec $138M de recettes derrière les films d'action *Top Gun* (Tony Scott ; $176M) et *Crocodile Dundee* (Peter Faiman ; $174M). Après la Rambomania de 1985, l'année 1986 voit ainsi émerger « *Platoon* le phénomène[50] ».

Platoon : entre l'histoire et le mythe

Platoon est inspiré de l'expérience directe de la guerre par son réalisateur. Le jeune étudiant Oliver Stone abandonne l'université pour s'engager au Vietnam, où il est en service pendant dix-huit mois entre 1967 et 1968. Parti la tête pleine d'images romantiques du combat, il en revient désorienté pour quelques années. En 1976, il écrit le scénario de *Platoon* à partir de son expérience personnelle, dans le climat de la gauche contestataire marquée par le Watergate[51]. *Platoon* naît ainsi d'intentions politiques critiques de la guerre et de la politique américaine, mais le réalisateur se défendra d'avoir voulu faire un film politique : « le sujet de *Platoon* n'est ni la politique ni la responsabilité du gouvernement ; c'est le jeune américain envoyé dans la jungle » (McGilligan 1987, 34). Le film sorti dix ans après l'écriture du scénario est ainsi dédié aux vétérans, marquant « une nouvelle étape du processus de guérison vis-à-vis de la guerre » en renforçant le processus de réhabilitation des vétérans

[49] ANON, « Stone to Helm Own Platoon Script for Film Packages intl ». *Variety*, 20 mars 1985, p. 26. Cité dans Oliver GRUNER, « Vietnam and Beyond: Rethinking Oliver Stone's Platoon (1976–2006) », *Rethinking History*, vol. 16, n° 3, Septembre 2012, p. 363.

[50] Richard CORLISS, « Platoon; Viet Nam, The Way it Really Was, On Film. », *Time*, 26 janvier 1987.

[51] « Watergate was a key turning point. […] [It] really sort of hammered the point home that the government was a lie. The government lied to us about Ho Chi Minh and it lied to us about the Vietnam War. I wrote *Platoon* then—in '76. »
Pat MCGILLIGAN, « Point Man », *Film Comment*, janvier/février 1987, pp. 11-14, 16-20, 60. In Charles L. P. SILET (dir.), *Oliver Stone: Interviews*, 2001, p. 28.

(Devine 1999, 252).Une première contradiction apparaît immédiatement entre des intentions politiques opposées à l'origine du film : la dimension critique héritée du contexte immédiatement postérieure à la guerre et la volonté de refermer les plaies du conflit qui subsistent au moment de la réalisation dans les années 1980.

Cette première contradiction se double d'une seconde concernant la nature réaliste ou romancée du récit. *Platoon*[52] se concentre sur le personnage de Chris Taylor (Charlie Sheen), jeune engagé volontaire au Vietnam que Stone décrit comme « presque [son] 'alter ego'[53] ». Chris découvre l'horreur de la guerre et le quotidien militaire au sein d'une section divisée entre deux sergents charismatiques, Barnes (Tom Berenger) et Elias (Willem Dafoe), dont le conflit structure le récit. Les deux sergents, comme le reste des personnages de la section, sont inspirés de soldats avec qui Stone a combattu. La dimension autobiographique est ainsi importante. À cela s'ajoute une esthétique jugée réaliste par les critiques[54] et les vétérans[55] de l'époque. *Platoon* a en effet été avant tout remarqué pour sa manière de filmer la guerre : la caméra est au plus près des détails inconfortables du combat dans la jungle (chaleur, humidité, moustiques ou visibilité réduite), immergée tout au long du film aux côtés des soldats. L'attention portée aux détails de mise en scène (les vêtements et accessoires, le comportement des soldats ou la langue) accentue encore l'impression d'être au cœur d'un véritable « film en costume », pour reprendre l'expression de Dittmar et Michaud, cherchant à rendre compte de la réalité de la guerre telle qu'elle est apparue à ceux qui l'ont vécue. Ce réalisme correspond à l'intention du réalisateur de « raconter la vérité telle [qu'il l'avait] vécue avant qu'elle ne soit oubliée » (McGilligan 1987, 28). Toutefois, Stone ne cache pas la nature ambigüe de sa relation à la réalité :

> « [Breskin:] So you would favor continually remythologizing American history because we need a better 'good' to believe than the one that we have?

[52] Pour un résumé de l'intrigue, voir la section Corpus primaire dans la filmographie.
[53] Michel CIMENT, « Interview with Oliver Stone », *Positif*, n° 314 (avril 1987), p 13-17. In Silet 2001, 43.
[54] Vincent Canby du *New York Times* accueille par exemple *Platoon* comme « le meilleur film de fiction à ce jour sur l'expérience du combat au Vietnam ».
Vincent CANBY, « 'Platoon' Finds New Life in the Old War Movie », *New York Times Sunday*, 11 janvier 1987.
[55] Un véritable phénomène de mémoire se déclenche parmi les vétérans, qui vont voir le film en masse et témoignent dans la presse des similitudes avec leur propre expérience. Ce retour de la parole des vétérans s'effectue dans un climat de reconnaissance nationale de leur sacrifice, avec l'inauguration du Vietnam War Memorial à Washington D.C. deux ans plus tôt en 1984. Voir l'ouvrage de Laurent TESSIER, *Le Vietnam, un cinéma de l'apocalypse* (2009), qui traite en détail de la réception des films vietnamistes par les vétérans.

> [Stone:] Yes. That's a good point. But at the same time, a balance: you show the truth but you try to show a goodness in the truth, too[56]. »

La volonté de Stone de présenter la réalité de la guerre se confronte ainsi à un désir d'en souligner les meilleurs aspects. Le film *Platoon* visible sur les écrans en 1986 doit alors se comprendre comme la tentative de réconcilier des intentions contraires : une sensibilité critique avec un besoin d'apaisement, une ambition réaliste avec un désir d'embellir la réalité.

Les contradictions de *Platoon* se retrouvent au niveau de sa réception dans la presse, partagée entre la célébration d'un film réaliste et la critique d'une fiction qui transforme l'histoire en mythe. Dans le *New York Times*, David Halberstam écrit par exemple que « ce que M. Stone a saisi et mis en forme est la réalité particulière du Vietnam, la solitude de ces hommes, à quel point ils sont isolés et restent étrangers au terrain sur lequel ils se battent[57] ». À l'inverse, Charles Champlin écrit dans le *Los Angeles Times* que « Stone a superposé une strate presque mythique à son récit de formation d'une jeune engagé volontaire, celle d'une bataille personnifiée entre une sorte de bien et une sorte de mal[58] ». Dans un contexte encore marqué au niveau culturel par la sortie de *Rambo II* l'année précédente, et marqué au niveau politique par l'intervention militaire des États-Unis sur l'île de Grenade et le scandale du Nicaragua[59], le débat sur le réalisme du film prend une coloration politique : les partisans de la lecture réaliste voient dans *Platoon* le pamphlet politique que Stone avait écrit dans les années 1970 tandis que les partisans de la lecture mythique y voient une réaffirmation conservatrice de l'héroïsme militaire américain. Représentant les premiers, Jim Hoberman écrit par exemple que « *Platoon* [réalisé par un vétéran] corrige avec audace les fantaisies de non-combattants belliqueux comme [John] Milius et [Sylvester] Stallone[60] ». Dans la même veine, l'éditorial du *New Republic* affirme que « la popularité démente du film hollywoodien *Platoon* est une preuve supplémentaire de l'effondrement culturel du reaganisme[61] ». Stone a lui-même alimenté cette lecture politique, déclarant en entretien que la sortie de son film en 1986 plutôt qu'en 1976 représentait « un antidote à Top Gun et Rambo […], aux guerres de Reagan contre la Lybie, la Grenade et le Nicaragua. [*Platoon*] pousse les gens à se rappeler de

---

[56] David BRESKIN, « Oliver Stone: An Interview with the Director », in Don KUNZ (dir.), *The Films of Oliver Stone*, 1997, p. 44. Les entretiens de Breskin avec Stone ont été conduits entre décembre 1990 et janvier 1991.
[57] David HALBERSTAM, « Two Who Were There View 'Platoon' », *New York Times*, 8 mars 1987.
[58] Charles CHAMPLIN, « Has 'Platoon' De-escalated War Movies? », *Los Angeles Times*, 25 janvier 1987.
[59] À partir de 1981, les États-Unis ont soutenu les Contras au Nicaragua, une force contre-révolutionnaire opposée aux Sandinistas socialistes. Le Congrès a interdit les manœuvres de la CIA au Nicaragua en 1983, mais le président Ronald Reagan a secrètement autorisé le contournement de cette décision du Congrès. L'affaire éclate en novembre 1986, quelques semaines avant la sortie de *Platoon*.
[60] Jim HOBERMAN, « At War with Ourselves », *Village Voice*, 23 décembre 1986.
[61] TRB, « 'Platoon' and Iranamok », *New Republic*, 9 mars 1987.

ce qu'est réellement la guerre[62] ». À l'opposé, les critiques voyant dans *Platoon* une fiction mythique ont dénoncé le film comme un tract militariste dans la lignée de *Rambo II* :

> « *Platoon* is, quite simply, the thinking man's *Rambo*: a heart-on-the-sleeve liberal film, which is, deep down, a reactionary slice of glossy action, almost unrelieved—perhaps unparalleled—in its visual and verbal violence[63]. »

Un examen attentif du film suuggère, comme nous allons le voir, que cette dernière lecture est plus proche de l'enjeu idéologique du film. Les contradictions de *Platoon* produisent un récit politiquement conservateur qui reconstitue finalement le mythe de la régénération par la violence. Nous allons d'abord voir comment l'esthétique et la mise en scène de *Platoon* limitent son potentiel en tant que critique politique, avant de nous pencher sur la dimension mythologique du film pour montrer dans quelle mesure s'y joue une refondation du mythe de la Frontière classique.

Une politique de l'endiguement

Les intentions contradictoires d'Oliver Stone, entre critique politique et désir de rendre hommage aux vétérans, se retrouvent au niveau de la mise en scène de *Platoon*. Si un premier niveau de lecture du film évoque un discours anti-militariste et pacifiste dénonçant la guerre du Vietnam, *Platoon* organise l'endiguement de son propre potentiel critique par une représentation contrôlée de la violence américaine, contribuant à apaiser la mémoire du conflit.

Indéniablement, *Platoon* est traversé de « signifiants de gauche », comme le souligne le *New Republic* (TRB 1987). Le film représente des soldats drogués, démoralisés, apeurés et insubordonnés, une hiérarchie militaire incompétente, une guerre sans justification ni objectif et une violence américaine immorale envers les civils vietnamiens. Le réalisateur va même jusqu'à faire un parallèle entre l'armée américaine et le nazisme dans l'épilogue du film : au petit matin d'une bataille meurtrière qui a décimé la section du héros, on peut observer un véhicule américain arborant un drapeau nazi, des secours accompagné d'un berger allemand et une fosse commune dans laquelle un bulldozer pousse un tas de corps de Vietnamiens. Dans son commentaire DVD, Stone rappelle le fondement historique de ces éléments : « on avait des mecs comme l'infanterie mécanisée qui étaient connus pour être brutaux, pour avoir

[62] Marc COOPER, « *Playboy* Interview: Oliver Stone », *Playboy*, février 1988, pp. 51-53, 56-63, 112. In Silet 2001, 76.
[63] QSF, « Platoon », *Screen International*, 14 février 1987.

un tas d'objets nazis et pour scalper le Vietcong ou l'Armée populaire vietnamienne. » Ce genre de pratiques avérées historiquement[64] rappelle les exactions des pionniers américains durant la colonisation, décrites par Theodore Roosevelt dans *La Conquête de l'Ouest*. La représentation cinématographique de pratiques telles que le scalp par des personnages blancs a cependant toujours été le signe d'une sauvagerie irrémédiable (*cf. The Searchers*). Le fait que *Platoon*, toujours dans l'épilogue susmentionné, montre un soldat couper l'oreille d'un cadavre et un autre se pencher pour scalper un ennemi en hors-champ, représente donc une critique frappante de la barbarie américaine au Vietnam. Le mélange de nazisme et de sauvagerie que *Rambo II* avait salué dans la généalogie de son héros germano-indien – une « sacrée combinaison » selon les mots de son supérieur – intervient ici en point final du récit comme le plus haut degré d'impérialisme barbare. On voit dans ce traitement de la violence américaine tout ce qui peut séparer politiquement *Rambo* de *Platoon*.

Platoon a beau mettre en avant certains aspects controversés de la guerre qu'il évoque, il développe également une stratégie d'endiguement puisque les traumatismes historiques sont contrôlés cinématographiquement. Tel est le cas pour les victimes de tirs fratricides (*friendly fire*)[65], pour les soldats tuant leurs propres officiers (*fragging*)[66], ou pour les massacres de civils, en particulier Mylai. Dans *Platoon*, le *friendly fire* est illustré, durant la bataille finale, par la décision de l'officier commandant de bombarder ses propres positions face à l'afflux de l'ennemi. L'officier en question, le capitaine Harris, est joué par Dale Dye, lui-même capitaine vétéran du Vietnam et conseiller technique militaire sur le tournage, et sa décision est largement justifiée dans le cadre de cette scène finale de bataille, sur laquelle nous reviendrons. Quant au *fragging*, la version que nous en donne *Platoon* est celle de l'antipathique sergent Barnes tuant le sympathique sergent Elias[67]. Alors que le geste d'insubordination comporte historiquement une dimension politique, il est ici réduit à une querelle de personnes et le fait d'un soldat aux méthodes par ailleurs désignées comme

---

[64] Cela fait partie des exactions commises par la « Tiger Force », révélées en 2003 par le quotidien *The Blade* et confirmées par le *New York Times*. Les recherches des deux quotidiens ont montré qu'il ne s'agissait pas des actions d'un groupe isolé, mais de l'exécution d'ordres et d'une conséquence logique de la conduite stratégique de la guerre. Voir John KIFNER, « Report on Brutal Vietnam Campaign Stirs Memories », *New York Times*, 28 décembre 2003. http://www.nytimes.com/2003/12/28/us/report-on-brutal-vietnam-campaign-stirs-memories.html?pagewanted=all. Consulté le 09/08/2016.

[65] Les victimes de tir fratricide – ici, lorsqu'un Américain est victime d'un tir américain – représenteraient entre 10% et 14% des victimes américaines au Vietnam (chiffres de l'Armée américaine cités dans Mark BENJAMIN, « Is the Army Lying About Friendly Fire Deaths? », *Salon*, 15 janvier 2009. http://www.salon.com/2009/01/15/friendly_fire_6/. Consulté le 09/08/2016.

[66] Un problème mal mesuré mais bien connu de la guerre du Vietnam, qui trahissait la perte de foi des soldats en leur mission et en la capacité de leurs supérieurs à la mener à bien. Voir Georges LEPRE, *Fragging: Why U.S. Soldiers Assaulted their Officers in Vietnam* (2011), l'une des seules études centrées sur ce sujet.

[67] Le véritable sergent Elias aurait été victime de *fragging* selon Oliver Stone.

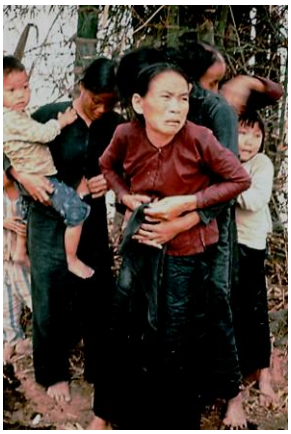
extrêmes. La stratégie d'endiguement annoncée plus haut est cependant la plus visible dans le traitement des massacres de civils, concentrée dans une scène de violences américaines dans un village de paysans. Trois civils y sont exécutés par les Américains, qui tuent également le bétail et brûlent les habitations.

Pour comprendre cette scène, il est nécessaire de rappeler qu'elle intervient à peu près au premier tiers du film, alors que quatre Américains ont déjà été victimes du Vietcong sans qu'aucun ennemi n'ait été tué. Dans la scène précédant immédiatement celle du village, la section découvre le corps du quatrième soldat, mutilé et attaché à un arbre comme un message à l'attention des Américains (voir CD extraits). Un lent contre-champ panoramique silencieux souligne le visage de chaque membre de la section intériorisant l'horreur et nourissant la haine de l'ennemi. En entretien, le directeur de la photographie Bob Richardson a relaté ses discussions avec le réalisateur, qui l'a encouragé à adopter un style visuel de « réalisme psychologique » où l'émotion des personnages prime sur la *mimesis* des décors[68]. Dans cette scène précise, il se rappelle ainsi avoir utilisé une « gamme de couleur [d'] un rouge extrême » pour souligner la violence et la rage des soldats. Une telle esthétique exacerbant les émotions fait cependant basculer le récit dans le régime du mythe : nous ne sommes plus tout à fait dans la représentation de la guerre, mais dans la représentation de la sauvagerie. C'est ce que suggère le commentaire d'Oliver Stone sur cette scène, qui parle d'un « sentiment d'être en territoire indien » (Commentaire DVD). La scène du village qui suit immédiatement ce contre-champ se charge ainsi d'une double logique qui déresponsabilise à l'avance les soldats américains : d'une part, le déchaînement de violence américaine extériorise une violence subie ; d'autre part, la tentation de réduire l'ennemi au sauvage mythique déshumanise également les victimes civiles.

Qualifiée de « petite version de Mylai[69] » par le réalisateur et décrite comme un « massacre du type de Mylai[70] » dans la presse, la scène du village montre la section arriver dans un village de paysans, fouiller les habitations pour découvrir des armes et de grandes réserves de riz et interroger le chef du village sur ses liens avec l'ennemi. Pour le réalisateur, il n'y a aucun doute que le village est « un point de ravitaillement pour l'armée populaire » (Commentaire DVD). Parallèlement, un premier villageois réfugié dans un souterrain est tué d'une grenade lancée par Barnes. Après la découverte des armes, un second est exécuté dans une des habitations. Enfin, la femme du chef est tuée froidement par Barnes à nouveau, avant

[68] « Bob Richardson », *Film and Video Production*, juin 1987.
[69] Oliver Stone, Commentaire DVD édition 2000.
[70] David DENBY, « Bringing the War Back Home », *New York Times*, 15 décembre 1986.

que celui-ci ne force le chef à parler en menaçant de tuer sa petite fille. À ce moment-là le sergent Elias intervient et empêche la scène de dégénérer en massacre (voir CD extraits). La scène comprend des références visuelles à Mylai, en particulier un plan de la femme du chef avec ses filles qui rappelle une photo de Ron Haeberle publiée dans l'article de *Life* sur Mylai[71].



48 *Platoon* (1986): image de Mylai (Ron Haeberle pour Life)

Cependant, seuls trois civils sont tués, ce qui, étant donné les dispositions émotionnelles de certains soldats déclarant vouloir « se faire tout le village », apparaît avec soulagement comme un bilan limité. Ensuite, les trois exécutions sont construite d'une manière qui en atténue la portée, voire permet l'assentiment du spectateur. La première est anonyme : on ne voit qu'une silhouette disparaître hors-champ au fond d'un trou avant que la grenade n'explose. La seconde est construite pour éveiller initialement des préjugés racistes : il s'agit d'un jeune homme handicapé physique et mental qui sourit sans raison au héros Chris. Le scénario suggère explicitement une déshumanisation du personnage, qui « boîte comme un chien galeux à trois pattes », dans le regard de Chris :

> « The Young Man, his hands raised, doesn't understand a word, shakes his head stupidly and smiles that impassive Oriental smile which sends Chris even deeper into his rage[72]. »

Devant ce sourire qui persiste, Chris perd ses moyens, tire dans les pieds du villageois pour le faire sautiller sur place puis se reprend, visiblement troublé, reconnaissant finalement que les yeux de l'autre sont « pleins de résignation et de désespoir » (Stone 1985, 50). C'est là que

[71] Une référence supplémentaire à Mylai qui n'apparaît pas dans le film est présente dans le scénario : « A zippo cigarette lighter with the engraved initials : 'From Mai Lin to my Bunny Boy'. It sparks a thick flare as Bunny lights the dry straw on the roof of the Hutch where he killed the Old Woman and Young Boy. » (in: Oliver STONE, *Platoon*, 10 février 1986, p. 57).
[72] Oliver STONE, *The Platoon*, 1er avril 1985, p. 50.

Bunny (Kevin Dillon), personnage remarqué auparavant pour son sadisme vis-à-vis des Vietnamiens, tue sauvagement le villageois.

L'exécution du troisième villageois, la femme du chef, intervient quant à elle dans un moment de forte tension : Barnes crie sur le doyen, un interprète répète en vietnamien, les autres soldats prennent part à l'altercation, lorsque la femme commence elle aussi à crier sans s'arrêter. Là encore le scénario annonce un cadrage ambigu de la scène :

> « The Village Chief's wife is now on the scene, a middle-aged hag with angry features, yelling at Lerner, trying to answer for her husband, a high-pitched barrage of indignant words directed mostly at Barnes, and interspersed with the spitting of her betel nuts[73] on the ground. The Village Chief trying to talk her down. But things are definitely getting out of control. And the heat from the sun is only aggravating the situation, pounding down on the actors of this drama, their fatigues soaked in sweat and anger. » (Stone 1985, 52)

Une exaspération plane sur la scène, qui n'est apaisée qu'avec le coup de feu de Barnes, rétablissant le calme l'espace d'un instant. Comme pour la seconde victime, la suite de la scène souligne la sauvagerie de ce geste : la petite fille de la victime et son mari se mettent à pleurer à genoux tandis que Barnes prolonge la violence, agrippant la petite fille pour faire parler le chef du village. Mais chacune des morts mobilise l'espace d'un instant la logique de déshumanisation installée par la haine de l'ennemi et le racisme envers les « niakoués », tels qu'ennemis et civils sont indistinctement appelés par les soldats.

Plusieurs aspects supplémentaires de la scène viennent limiter sa dimension critique. L'accent mis sur la psychologie efface la réalité systémique et structurelle de la violence américaine développée au Vietnam et alimentée, entre autres, par la désignation stratégique de zones de tir à vue (*free-fire zone*s) ou une évaluation quantitative des progrès militaires en termes de victimes ennemies (*body count*). En outre, les trois villageois sont tués de manière isolée et non selon une logique de massacre. Dans le scénario de 1985, Barnes exécutait encore cinq villageois d'une rafale, dont des enfants, avant qu'Elias ne l'arrête (Stone 1985, 53). Et les responsables des exécutions sont les deux soldats les plus violents de la section (Bunny et Barnes). Là encore, le scénario est éclairant sur un phénomène d'individualisation de la violence, parlant des « tueries de Barnes » (Stone 1985, 53). Les deux responsables seront d'ailleurs tués avant la fin du film, punis pour leur immoralité. Enfin, face à ces individus violents, réalisant les fantasmes meurtriers d'une partie des soldats, une autre moitié se montre cependant capable de garder la raison et de stopper la violence. Le sergent Elias

[73] Noix d'arec ou de bétel : un type de noix consommée dans certains pays d'Asie.

empêche Barnes de tuer d'autres innocents dans un « duel moral » digne d'un western, selon Stone, qui rappelle « John Wayne et Montgomery Clift, *Red River*, deux mecs roulant dans la poussière » (Commentaire DVD). À la suite d'Elias, Chris montre ensuite la même capacité à stopper la violence avant qu'elle ne se déchaîne véritablement en empêchant Bunny et deux autres soldats de violer une petite fille. Une telle image affirme finalement la capacité de l'armée à réguler elle-même sa violence grâce à la présence de bons soldats. Dès lors, il n'y pas besoin d'une réforme de l'institution, il s'agit simplement de donner le pouvoir aux bonnes personnes. Les bons soldats comme Elias sont ainsi présentés comme les gardiens de la morale de l'interventionnisme américain qui empêcheront, même au cœur des ténèbres, la mission de sombrer dans la barbarie. C'est bien là la logique du film après qu'Elias se fait tuer par Barnes : Chris regrette que « les gens comme Elias se font descendre tandis que les gens comme Barnes continuent d'inventer les règles qui leur plaisent ». Au vu du traitement de la scène du village, on peut donc conclure avec Michael Klein que « *Platoon* ne condamne pas tant le massacre de civils vietnamiens qu'il ne le minimise et ne cherche à l'expliquer[74]. »

La presse de l'époque n'a pas été aveugle à la disproportion entre les centaines de corps entassés à Mylai et les trois victimes du film de Stone, mais elle a malgré tout accueilli cette scène comme éclairant suffisamment les conditions de réalisation d'un tel massacre[75]. Certaines réactions illustrent à quel point la scène de *Platoon* peut alimenter une réécriture de l'histoire. Un critique se rappelle ainsi exclusivement le moment où Elias empêche Barnes de tuer un paysan et y voit la représentation fidèle de ce qui s'est passé historiquement : « *Platoon* restaure ainsi l'histoire dans toutes ses dimensions : c'est exactement ce qui s'est passé à Mylai lorsque d'autres soldats américains ont tentés de stopper le lieutenant Calley dans sa tuerie[76]. » Cette réaction est intéressante précisément parce qu'elle reflète l'individualisation qui se joue dans la scène de *Platoon*, et la capacité de l'armée à s'autoréguler grâce à de bons soldats[77]. À l'inverse, certains critiques ont vu dans cette scène une dissection des mécanismes collectifs de la violence de masse[78], suggérant un potentiel critique de l'armée américaine. Notre analyse de cette scène, qui cristallise les enjeux

---

[74] Michael KLEIN, « Historical Memory, Film and the Vietnam Era », in Dittmar et Michaud 1990, 26.

[75] « It's Stone's horrifying suggestion of the roots of a My Lai-like massacre. »
Sheila BENSON, « 'Platoon': It's War at Ground Zero », *Los Angeles Times*, 19 décembre 1986.

[76] Tom O'BRIEN, « Reel Politics; 'Miss Mary', 'Weeping', and 'Platoon' », *Commonweal*, 16 janvier 1987.

[77] L'individualisation de la responsabilité a également été la réponse politique apportée au massacre de Mylai, puisque les médias et la justice américaine se sont concentrés sur le lieutenant Calley, qui a été le seul soldat poursuivi et condamné pour les violences à Mylai. Sa peine a été réduite à trois ans de résidence surveillée.

[78] « *Platoon* makes it clear that the deliberate murder of civilians was not a freak of Lieutenant Calley's bent mind. It was a logical step in a mad process in which some guys found a *home* in the war, while others turned violently against it for reasons ranging from pique to humane principle. »
« A Grunt's-Eye View », *Los Angeles Weekly*, 12 décembre 1986.

politiques liés à la guerre du Vietnam, tend cependant à montrer que se joue dans *Platoon* une limitation des implications politiques et des conséquences humaines de l'intervention américaine. Les contradictions de Stone entre critique et apaisement produisent finalement un récit conservateur qui maintient la reconnaissance des violences américaines à un cadre facilement réconciliable avec la moralité de l'institution militaire. Nous avons suggéré que la représentation de l'ennemi comme sauvage participait activement dans la dépolitisation du film. Nous allons maintenant voir comment elle permet une pleine reconstruction du mythe.

Oliver Stone soldat : Daniel Boone chez les indigènes

La centralité du mythe de la Frontière dans *Platoon* se comprend d'abord par l'influence que le mythe a eue sur le jeune Oliver Stone s'engageant au Vietnam en 1967. S'expliquant sur son engagement au Vietnam, Oliver Stone affirme en 1986 : « J'avais une sérieuse dose de patriotisme. Je croyais en notre pays, croyais en les idéaux, croyais que les communistes nous affaiblaissaient partout[79] ». Il reformule plus tard ce sentiment : « Je croyais en l'image de l'Amérique incarnée par John Wayne » (Cooper 1988). Stone venait d'un milieu familial conservateur et les motivations politiques étaient une première raison de son engagement. Mais comme de nombreux jeunes Américains partant au combat au Vietnam, il avait grandi avec les exploits de John Wayne et, plus généralement, une culture de la violence régénératrice. Dans les entretiens entourant la sortie de *Platoon*, il revient sur les raisons personnelles qui l'ont poussé au départ en 1967 :

> « I wanted to see reality in all its darkest colors, as the lowest common denominator among men. And for that there was only the war. […] I wanted anonymity; I wanted to be just another person. It was a kind of death wish, a desire to tear out the roots of my personality. […] I was very depressed; I had problems with my parents, so I left to be reborn. In fact, I came back from the war not really changed except that I was numb, half-dead from drugs. » (Ciment 1987, 40-1)

Dans cette description d'une réduction de la réalité à une essence darwinienne, d'une remise en cause radicale de l'identité et d'une renaissance dans l'expérience de la guerre apparaissent presque les trois temps archétypiques de la formation du héros de la Frontière : isolement de la civilisation, régression dans la sauvagerie et régénération par la violence.

[79] Peter BLAUNER, « Coming Home, » *New York Magazine*, 8 décembre 1986, p. 64. Cité dans Devine 1999, 243.

La mythologie de la violence se mélange chez le jeune Stone avec un orientalisme anglo-saxon. L'Orient représente pour le futur réalisateur un ensemble de symboles exotiques et fascinants tirés en partie de la littérature coloniale :

> « And I had vague glimpses of the world of the Far East from Conrad, *Lord Jim*, and I'd also read Kipling, and *Red Badge of Courage*, and Hemingway, and I was very romantic in my thoughts. » (Breskin 1997, 13)

On trouve là mention de Hemingway, chez qui il a également développé le goût romantique de la guerre. Avec Norman Mailer, Hemingway était un exemple d'écrivain combattant dont Stone, aspirant écrivain à l'époque, espérait émuler le courage (Breskin 1997, 16). Mais on voit également l'imaginaire orientaliste ou colonialiste qu'a pu alimenter Conrad ou Kipling. L'attirance pour l'Orient prend chez Stone une forme rappelant fortement des motifs du mythe de la Frontière, notamment le désir de régénération de l'homme trop civilisé au contact d'une naturalité brute et d'un peuple non blanc :

> « The East has been an orphan home to me; life quickens out here, the images sharpen, the neuroticism and slackness of Western living vanish into blood red sunsets, green seas, and a leathery pirate people[80]. »

En Orient, les sensations sont ravivées, les principes vitaux réaffirmés, les couleurs exaltées, loin de la paresse et des troubles de conscience d'un Occident trop rationnel. Stone est ici sensible à l'idée rooseveltienne qu'un excès de civilisation a un effet anesthésiant sur les instincts primordiaux. Cette citation trahit cependant l'influence sur Stone du contre-mythe de la Frontière, qui situe dans l'environnement primitif et ses indigènes pittoresques la clé d'une rédemption de l'homme civilisé.

Le mélange d'espoirs de régénération par la guerre et par le contact avec l'altérité orientale se précise pour Stone, une fois sur place au Vietnam, dans l'expérience du combat. La guerre devient pour le futur cinéaste une véritable réalisation du mythe de la Frontière classique. Interrogé en 1991 sur les raisons pour lesquelles, après deux blessures légères qui l'ont envoyé à l'arrière, il demande à retourner au front, il répond ceci :

> « [Stone :] I missed combat. The truth was I missed it.
> [Breskin:] The adrenalin?

[80] Oliver STONE, « One from the Heart », *American Film*, janvier/février 1987.

> [Stone:] Yeah, there was something happening. It got me excited. I was bored shitless in the rear. I don't know, it was weird…you really hit on something. […] And I guess I wanted to prove to myself that I was a better soldier.
>
> I went back into the First Cav, and I was better. I wasn't great, but I was a better soldier. And I got a bronze medal for some combat action. I was more attuned to the jungle, and I got into the jungle, heavy. The smell, the look, the feel. I remember one thing I did, toward the end. I walked up to a deer, on point. Carrying sixty pounds, with a machete. In other words, I was part of the jungle—to come right up on a deer. That's pretty good. » (Breskin 1997, 17)

Après un an au Vietnam, Stone est donc devenu un Daniel Boone, le Michael de The *Deer Hunter*, un chasseur mythique aux sensations affutées, en symbiose parfaite avec la nature sauvage, véritable guerrier de la Frontière. La guerre ne lui a pas apporté la révélation mystique qu'il espérait (« I came back from the war not really changed »), mais elle l'a rapproché de sa masculinité primitive, et cette fascination reste visible dans son film : « Dans ses moments les plus irréfléchis, on sent qu'une part de Stone est toujours accro à la romance du champ de bataille[81]. ». On comprend mieux dans ce contexte le commentaire que Stone a pu faire à propos de la scène de découverte du corps d'un soldat mutilé mentionnée plus haut : « le sentiment d'être en territoire indien ». La représentation de l'altérité raciale comme sauvage provient de cette culture de la Frontière. Pour que le héros de la Frontière puisse se régénérer, comme l'espère le jeune Stone partant au combat, il faut qu'il y ait face à lui des sauvages non blancs contre qui exercer sa violence. La guerre du Vietnam dans *Platoon* devient ainsi une véritable guerre indienne, dont le contexte mythologique détermine le reste des enjeux narratifs – l'opposition entre les deux sergents et la trajectoire du héros que nous traitons ci-après.

Platoon est un récit de guerres indiennes. Comme nous l'avons vu au chapitre quatre, le Vietnam brumeux et meurtrier de *Platoon*, enveloppé des notes de flûte japonaise de George Delerue, est construit esthétiquement comme une Frontière puritaine. La guerre n'est plus une question d'objectifs politiques, mais de simple survie, comme le remarque le critique Vincent Canby : « *Platoon* traite d'une guerre vue à travers les yeux de soldats pour qui le seul objectif est de survivre au jour le jour » (Canby 1986). Sur cette Frontière vietnamienne, les Vietcongs sont réduits à une bande de sauvages associés à la nature hostile, un danger de plus sur un territoire infernal. Cette association, qui reprend un cliché caractérisant les Indiens du western, est illustrée par exemple par la découverte d'un camp si bien camouflé qu'il en est invisible, ou par des soldats ennemis aux casques recouverts de feuilles qui semblent émerger

[81] « A Grunt's-Eye View », *Los Angeles Weekly*, 12 décembre 1986.

de la jungle environnante. Un seul plan rapproché sur l'ensemble du film individualise un ennemi : un gros plan d'un visage asiatique grimaçant au moment de tuer.

49 *Platoon* (1986): l'ennemi émerge de la jungle pour tuer

Comme le remarque un critique au moment de la sortie du film, « la vie devient très simple dans ces circonstances : 'nous' sommes des 'fantassins' et 'eux' sont des 'niakoués'. C'est

une raison suffisante pour tuer ou être tué[82]. » Le cadre narratif que Stone a construit dans *Platoon* n'est pas celui de la guerre du Vietnam, mais celui d'une guerre sauvage.

Dans ce contexte mythologique de la guerre sauvage, l'enjeu du conflit devient dès lors une opposition radicale entre la sauvagerie indigène et la civilisation. Cette dimension du film culmine dans la scène de bataille finale, construite comme le dernier carré (*Last Stand*) de Custer, motif par excellence de la guerre sauvage. La bataille se déroule sur une colline où une poignée de soldats américains sont encerclés par une horde d'ennemis (un soldat paniqué s'écrie « They're all over the place ! Hundreds of them ! »). Un critique commente : « Alors qu'on espère l'arrivée de la cavalerie de John Wayne à la rescousse, Stone rétorque avec le Last Stand de Custer[83] ». En effet, dans cette scène, le capitaine Harris mentionné plus haut dans notre discussion du tir fratricide, joué par le vétéran du Vietnam Dale Dye, décide de bombarder ses propres positions devant l'afflux incontenable de l'ennemi, sacrifiant ses soldats presque jusqu'au dernier homme. Ce geste sacrificiel, qui renvoie au sacrifice mythique de Custer face aux Indiens, mesure « les limites de ce que les hommes peuvent et doivent faire dans une guerre où les frontières refusent de rester closes[84] ». Comme chez Custer, ce geste sacrificiel ne se justifie que par l'impératif de maintenir lesdites frontières, entre belligérants mais également entre races, fermées :

> « This fear [of the 'yellow peril' or 'the rising tide of color'] supports, in turn, the audience's understanding of Dye's rational decision to call in the air strike on his own position when the line between 'us' and 'them' has dissolved : 'Exterminate the brutes.' Barnes may be the ultimate savage in *Platoon*, but the struggle at the heart of the film trades on a racialized imperial memory without ever critically engaging its terms. » (Kinney 2000, 6)

On retrouve dans cette confrontation finale la mémoire raciste et impérialiste dont Stone s'est certainement imprégné à la lecture de Conrad ou de Kipling. Le cadre idéologique du récit dans *Platoon* est celui de la guerre sauvage, et c'est cette dimension qui détermine la construction des deux sergents charismatiques comme des héros de la Frontière, comme elle détermine la trajectoire du héros Chris vers une régénération par la violence.

Guerre civile dans la section : l'ancienne Frontière contre la Nouvelle

Si la guerre sauvage est centrale à *Platoon*, le film masque cette dimension politiquement problématique en se concentrant sur un autre conflit, interne à l'Amérique,

[82] Vincent CANBY, « Film: The Vietnam War in Stone's 'Platoon' », *New York Times*, 19 décembre 1986.
[83] Joe BENSOUA, « Platoon Commands Deserved Attention », *Evening Outlook*, 19 décembre 1986.
[84] Katherine KINNEY, *Friendly Fire: American Images of the Vietnam War*, 2000, p. 4.

incarné dans ses deux personnages de sergents[85]. Chacun d'eux représente une position politique opposée dans le contexte des années 1960, mais également une version particulière du mythe de la Frontière.

Comme de nombreux films vietnamistes, *Platoon* représente la guerre du Vietnam comme un miroir de la « guerre civile des années 1960 », pour reprendre le sous-titre de l'ouvrage de Maurice Isserman et Michael Kazin, *America Divided*[86] :

> « [The] subject [of the film] is civil war. The battles are fought against the North Vietnamese Army, but it's the enemy within that concerns Stone, the bitter divisions that turn the American soldiers upon each other[87]. »

Comme le dit le héros Chris, « on ne s'est pas battu contre l'ennemi, on s'est battu contre nous-mêmes. Et l'ennemi était en nous ». Pour Stone, l'opposition entre les deux sergents Barnes et Elias incarne « la guerre civile dont j'ai été témoin dans toutes les unités où j'ai combattu […] la droite contre la gauche » (Stone 1987). Barnes incarne l'« Amérique de John Wayne » qui a initialement motivé Stone à s'engager, c'est-à-dire une Amérique conservatrice et interventionnniste qui a été tenue pour responsable de la faillite morale de l'Amérique au Vietnam (voir chapitre trois). Barnes est une machine de guerre expansionniste propulsée par un racisme obsessionnel envers les Vietnamiens. Elias, un « croisé » selon Barnes, défend à l'inverse la conception idéaliste de la guerre héritée de J. F. Kennedy : utiliser la force au service de principes démocratiques et progressistes. Devant la faillite de ces idéaux à la fin des années 1960 (l'action se situe en janvier 1968), Elias ne cache pas sa sympathie pour la cause ennemie : il dort sous un portrait d'Ho Chi Minh et remarque qu'« on a botté le cul d'autres gens pendant si longtemps, j'imagine qu'il est temps qu'on se fasse botter le nôtre ». Elias incarne une gauche américaine qui reconnaît à la fin des années 1960 que l'Amérique ne fait que prolonger une ingérence militaire étrangère

50 *Platoon* (1986): affiche, l'idéalisme sacrifié

[85] « Le Vietcong et l'Armée populaire vietnamienne sont des figures indistinctes dans cette tragédie familiale ; au centre de la scène se trouve une rivalité fraternelle. » (Corliss 1987)
[86] Maurice ISSERMAN et Michael KAZIN, *America Divided: The Civil War of the 1960s*, 2000.
[87] David ANSEN avec Peter MCALEVEY, « A Ferocious Vietnam Elegy; Oliver Stone Brings it Brutally Back Home », *Newsweek*, 5 janvier 1987.

dans un pays en décolonisation, un élément que *Platoon* reconnaît également en plaçant dans le décor de plusieurs scènes un église catholique en ruine. De la même manière que pour Kennedy dont il est un héritier, son assassinat par les forces réactionnaires incarnées par Barnes en fait un martyr de l'idéalisme américain, une dimension christique suggérée par sa position bras levés écartés vers le ciel au moment de mourir (figure 50). Sa mort signale également la faillite morale de la mission américaine, puisqu'il en incarnait, comme nous l'avons plus haut, la part juste du bon soldat. La victoire de Barnes représente celle de John Wayne et de son impérialisme raciste, et annonce la corruption de l'engagement américain.

La dimension politique de l'opposition entre les deux sergents recoupe une dimension mythique plus fondamtentale, puisqu'ils incarnent ensemble les deux versions du mythe de la Frontière qui se sont opposées dans les années 1960 :

> « Dashingly handsome, with thick black hair, a flashing white smile, and Apache blood, Elias was everything we were later going to recognize in Jim Morrison, and Joplin and Hendrix, he was a rock star but played it out of a soldier; real danger turned him on. […] Sergeant Barnes was equally mythic in retrospect. He really was Achilles, a warrior king in his own time. […] He was the best soldier I ever saw, except, possibly, for Elias. […] But unlike Elias, there was a sickness in him, he wanted to kill too much. » (Stone 1987)

Au-delà des références classiques invoquées par Stone, ces deux figures mythiques sont rattachées dans le film au mythe de la Frontière : tous deux sont des « soldats naturels, personnages tirés […] de la mythologie de Hemingway et Fenimore Cooper[88] ». Barnes d'un côté est le tueur d'Indiens obsessionnel, incarnant l'ancienne Frontière de Roosevelt. Il est atteint d'une « obsession meurtrière envers les Vietnamiens. Il les [hait] tous, hommes, femmes, enfants ». Stone conçoit son personnage comme quelqu'un qui, à l'instar d'Ethan Edwards dans *The Searchers* ou de Ripley entre *Alien* et *Aliens*, a traversé

51 *Platoon* (1986): Barnes, la mort dans le regard

[88] David THOMSON, « Rumbles in the Jungle », *California*, décembre 1986.

la Frontière et s'est approprié la sauvagerie qui domine l'autre côté : « J'avais ce sentiment, à propos de Barnes, vous savez, qu'il avait la mort dans les yeux, qu'il avait été à la mort et qu'il en était revenu, de l'autre côté du fossé. C'est ça qui lui donnait son pouvoir sur les hommes » (Commentaire DVD). Comme Ethan, cette mort se reflète dans son regard. Un plan fait le lien entre les deux héros : après l'explosion d'une mine qui tue deux soldats américains, un plan moyen capture le regard de Barnes où se reflète la sauvagerie de la guerre (figure 51). Dans *The Searchers*, un fameux plan rapproché de John Wayne capture son regard sombre porté sur les captives blanches devenues folles. Barnes semble las et Ethan semble haineux, mais leurs deux regards reflètent la sauvagerie en eux et autour d'eux.

À l'inverse, l'« anti-raciste » (Ciment 1987, 43) Elias est le versant homoérotique du héros de la Frontière analysé par Leslie Fiedler : celui dont l'intimité avec les Indiens provoque l'admiration respectueuse[89]. Elias est un produit du contre-mythe de la Frontière, du culte de l'Indien et de son racisme inversé, descendant d'Œil-de-faucon, ami de Chingachgook dans *Le Dernier des Mohicans*, et frère du Béret vert métis, héros de la saga *Billy Jack* (1967-77 – voir chapitre cinq), de Michael, le Chasseur de daim dans *The Deer Hunter* (voir chapitre quatre) et de Rambo. Comme ce dernier, le modèle réel qui a inspiré le personnage d'Elias était un métis apache, et cette dimension devait initialement être respectée dans le film comme l'indique la version finale du scénario[90]. Oliver Stone justifie le changement pour un personnage blanc par des contraintes de casting :

> « I couldn't at that time find an Indian actor who conveyed to me the essence of Elias successfully. And I looked. So I ended up casting a Dutch actor, out of New York. I was very impressed with Willem's performance in *To Live and Die in LA*. And the moment I saw him, I thought that he looked so evil and seductive and interesting that I thought we could go the other way with that… that sense of… strangeness. » (Commentaire DVD)

L'inverse de l'indianité est donc la « douceur nordique » de Willem Dafoe, selon Stone, ce qui rétablit la racialité classique du héros de la Frontière : un guerrier blanc à l'esprit indien. Elias porte cette altérité spirituelle au point que l'apparition finale d'un daim, symbole traditionnel de l'esprit de la nature, soit décrite comme « la grâce d'Elias » dans le scénario

---

[89] « The essential myth of the West and, therefore, of ourselves, is […] the myth of Natty Bumppo and Chingachgook. […] from the nonconsummated marriage of males the New race would come. »
Leslie Aaron FIEDLER, *The Return of the Vanishing American*, 1968, p. 167.

[90] « Of Indian blood, with long black hair, generous smile, wide facial bone structure, gipsy eyes, and the cleanest white teeth, [Sgt. Elias] could be a young greek god. » (Stone 1986, 6)

(Stone 1986, 117). Ainsi dans *Platoon*, selon le stéréotype hérité du western[91], la proximité du Blanc indianisé avec la nature fait de lui un meilleur Indien que les Indiens, mais, au contraire de ces mêmes westerns, son racisme inversé prévient tout risque d'un usage illégitime de la violence contre le sauvage. Il est ainsi capable de décimer le Vietcong et de stopper Mylai, pour s'imposer comme le parfait instrument militaire de la mission au Vietnam. Il incarne le guerrier américain innocent, sacrifié sur l'autel de l'expansionnisme raciste. La Frontière vietnamienne ne produit donc pas seulement des héros de la Frontière déchus, comme l'affirmaient les films étudiés au chapitre quatre, mais également de véritables héros de la Frontière. Le mythe de la Frontière n'a pas perdu sa pertinence à dire le monde mais a simplement produit certains individus déviants. Comme dans le film de justicier étudié au chapitre précédent, il suffit d'une purge éradiquant les mauvais produits pour rétablir sa légitimité. C'est ce rôle de purificateur du mythe qui est réservé au héros Chris, après une trajectoire classique de régénération par la violence.

Chris, ou John Wayne régénéré

La trajectoire du personnage de Chris correspond à la formation archétypique du héros de la Frontière telle que la définit Armando Prats :

> « The hero's immersion in the wilderness answers but to one great mission, a purpose that validates the rest of his avowed and proclaimed motives even as it subordinates them to the status of mere derivative concepts and expressions: the violent immersion into the wilderness had always been, and was again to be, in itself regenerative, and the heroic American would undergo such an immersion for its own sake; and the outcome would regenerate not only the hero or even his generation but the nation itself, its history as well as its destiny[92]. »

En Chris, on retrouve bien « le mythe classique du guerrier, l'innocent qui part au combat et qui en revient avec ce qu'il prend pour une sagesse immémoriale[93] » dans sa version rooseveltienne d'une régénération par la violence :

---

[91] « The Western simply takes it for granted that its hero can be as Indian as the Indian himself and at times even *more* Indian than the Indian. »
Armando José PRATS, *Invisible Natives: Myth and Identity in the American Western*, 2002, p. 13.
Elias est ainsi « meilleur [à la guerre de guérilla] que l'ennemi […], parcourant la jungle, né d'elle » au point que les Vietcongs se demandent ce qu'ils combattent : « An NVA SOLDIER, jungle-whiskered, dirty, smart, crouches, listens, looks to his PARTNER. What are they fighitng here ? » (Stone 1985, 61)

[92] Armando José PRATS, « Last Stand at the Ia Drang Valley: Memory, Mission, and the Shape of Victory in 'We Were Soldiers'. », *Arizona Quarterly*, vol. 62, n° 2, Summer 2006, p. 114.

[93] Michael NORMAN, « 'Platoon' Grapples With Vietnam », *New York Times Sunday*, 21 décembre 1986.

> « By the end of the film, Chris's regeneration is complete. From a strictly civilized soul […], he has been transformed into a wilderness warrior, a gun-toting avenger: i.e., into an archetypal American hero. In short, what we have in *Platoon* is a post-Vietnam reinvention of a central American myth. » (Schechter et Semeiks 1991, 22)

Tout comme le jeune Stone partant au combat, le personnage de Chris arrivé au Vietnam exprime en voix off son espoir que la guerre produise une expérience de l'ordre d'une régénération :

> « Maybe I've finally found it way down here in the mud. Maybe from down here I can start up again. Be something I can be proud of without having to fake it, be a fake human being. Maybe I can see something I don't yet see, or... learn something I don't yet know. »

Cette régénération intervient précisément dans la bataille finale, lorsque Chris libère ses instincts de guerrier (voir CD extraits). On le voit se lever soudain de sa tranchée, criant comme un guerrier et insultant l'ennemi, et courir au milieu du combat pour tuer tous les soldats vientamiens qu'il rencontre. Pour Oliver Stone, le moment représente la résurrection de John Wayne[94], l'avènement du nouveau héros de la Frontière (figure 52). Dans ce moment de frénésie meurtrière, celui qui n'était encore au début du film qu'un étudiant « pathétique dans la naturalité de la jungle […]. Un greffon urbain » (Stone 1986, 2), s'est transformé en guerrier, « destructeur, agile, ses instincts parfaitement réglés » (Stone 1985, 107). La construction de la scène aligne le spectateur sur les émotions de Chris, si bien que ce déchaînement de violence (« Die you motherfuckers ! […] This is fucking beautiful ! ») est libératoire pour l'un comme pour l'autre. L'effet d'identification est réalisé par plusieurs procédés : une focalisation sur le héros, qui réduit la compréhension de l'ensemble de la bataille et augmente le sentiment de danger ; une mise en scène confinée à un bunker clos sur la première partie de la séquence, qui provoque le désir de mouvement et d'évasion ; et un rythme suspendu en début de séquence, qui crée un effet d'attente rendu insupportable par la conscience du danger. Tous ces éléments contribuent à l'accueil de la violence sauvage de Chris comme une libération. Chris a finalement réalisé la transformation espérée par Stone lorsqu'il s'est engagé au Vietnam en 1967. Le héros de *Platoon* a réveillé sa « virilité plus viscérale, où [il] sentait la guerre non dans [sa] tête, mais dans [ses] tripes et [son] âme » (Stone 1987).

[94] « It is John Wayne. » (Commentaire DVD)

52 *Platoon* (1986): régénération par la violence, le retour de John Wayne

53 *Platoon* (1986): l'esprit de la nature / d'Elias

54 *Platoon* (1986): Chris passé du côté obscur pour tuer Barnes

55 *Platoon* (1986): lumière finale de la rédemption

L'épilogue du film, après le bombardement commandé par le capitaine Harris sur ses propres positions, accentue la dynamique régénératrice. Au lendemain de l'explosion, Chris reprend ses esprits dans une jungle apaisée, et aperçoit brièvement un daim :

> « A deer. A big brown deer. Or was it ? Chris will never be quite sure. But whatever it was, it was surely a sign of grace – the grace of Elias. This he knows as he feels himself for the first time alive. » (Stone 1986, 117)

La découverte du daim au réveil de Chris s'accompagne du sentiment d'une vitalité inédite : il se sent vivant pour la première fois (figure 53). La transformation mythique s'est bien effectuée : la guerre sauvage a mené à une communion du héros civilisé avec l'esprit de la nature. Chris est maintenant possesseur d'un savoir fondamental dont il se fait le passeur vers la civilisation. Evacué en hélicoptère avec d'autres blessés, il prend de la hauteur sur la guerre avant de disparaître dans un halo de lumière transcendante formé par les rayons du soleil inondant la caméra (figure 55). En voix off, il moralise son expérience :

> « Those of us who did make it have an obligation to build again, to teach to others what we know, and to try with what's left of our lives to find a goodness, and meaning, to this life. »

Le savoir que Chris va pouvoir transmettre est lié à son rapport aux deux figures de héros de la Frontière du film, à commencer par Elias. Chris est associé à Elias durant le film par plusieurs moyens : il fait partie de la bande d'Elias au sein de la section, est qualifié de « croisé » par un camarade comme Elias l'est par Barnes et, comme Elias, s'interpose pour limiter la violence lors de la scène du village paysan. De plus, Elias est plusieurs fois associé au Christ, comme Chris Taylor par les six premières lettres de son nom (Chris T). Lorsqu'apparaît le daim qui est une figure de l'esprit d'Elias, Chris devient donc également l'héritier spirituel du bon soldat gardien de la mission morale américaine. La leçon dont il est question dans *Platoon* concerne ainsi les usages légitimes de la violence sur les Frontières militaires à venir :

> « As Sydelle Kramer argued in *Cineaste* at the time of the film's release, the film's melodramatic structure requires us and its protagonist Chris to choose between war as an instrument of fairness and justice as represented by Sergeant Elias, or war as an instrument of evil as personified by Sergeant Barnes. There is no thought that the rejection of war would be a better answer. Rather, *Platoon* is a film about 'violence for the greater good – violence as redemption.' Chris does not learn to 'abandon violence' but rather how to properly use it[95]. »

Avec Chris, *Platoon* se range du côté d'Elias et de la violence comme moyen pour des fins humanistes. Ce n'est pas la violence contre les indigènes – car nous sommes bien ici sur un terrain postcolonial – qui détermine la moralité du héros, mais les motivations de cette violence – le racisme de Barnes ou l'altruisme d'Elias. La leçon repose ainsi sur une réaffirmation de l'interventionnisme idéaliste de la Nouvelle Frontière de Kennedy. Nous sommes là exactement sur le terrain politique de *Rambo II*.

Chris ne ramène pas seulement avec lui la leçon de la Nouvelle Frontière, mais contribue à réaffirmer le cadre idéologique du mythe de la Frontière classique dans le cinéma post-western en décidant de tuer Barnes. Chris ne quitte en effet pas le Vietnam sans avoir éliminé celui qui incarne tous les excès politiques et mythiques qui ont mené à la corruption de l'Amérique dans la guerre du Vietnam. Au réveil, après avoir vu le daim et avant que les secours n'arrivent, Chris aperçoit Barnes blessé. Il ramasse une mitraillette ennemie et, le visage couvert de boue, exécute le sergent (figure 54). Ce choix, qui est un ajout tardif au

---

[95] Trevor B. MCCRISKEN et Andrew T. PEPPER, *American History and Contemporary Hollywood Film*, 2005, p. 151. Citent Sydelle KRAMER, « Platoon », *Cineaste*, Vol. 15, n°3, automne 1987.

scénario[96], a une double conséquence. D'une part, il permet au héros de purger l'Amérique et son mythe de leurs fautes. Comme l'affirme la critique Pauline Kael, dans l'économie narrative du film, le meurtre de Barnes par Chris « est présenté comme une exécution justifiée et sans ambiguïté[97]. » La légitimité du meurtre de Barnes permet donc bien de réaffirmer la pureté morale de l'Amérique :

> « In recognizing Chris' right to murder Barnes (even while criticizing him for adopting Barnes' methods), America recognizes that Barnes and the moral code he represents are guilty for what happened in the Vietnam of *Platoon*[98]. »

Platoon prolonge ici la stigmatisation de l'Amérique de John Wayne entamée par la gauche des années 1960, en faisant de Barnes le bouc émissaire du fiasco vietnamien. D'autre part, comme le suggère cette citation, le meurtre de Barnes représente un ensauvagement de Chris, poussé à retourner les méthodes du tueur contre lui. Un personnage l'annonçait déjà précédemment dan le film : « la seule chose qui peut tuer Barnes, c'est Barnes ». Le tueur d'Indiens Barnes étant construit comme le sauvage ultime de *Platoon* (voir chapitre quatre), c'est bien dans l'utilisation de la sauvagerie contre le sauvage que se situe la résolution. Sur ce point, *Platoon* s'inscrit dans la lignée des lectures révisionnistes de la guerre du Vietnam discutées au chapitre précédent Comme nous l'avons suggéré plus haut, la scène construit bien une traversée de la Frontière par Chris, qui est assombri par la boue et qui tue avec l'arme du Vietcong au son de flûtes japonaises. Chris termine *Platoon*, non comme l'héritier d'Elias exclusivement, mais comme « l'enfant de deux pères », selon son monologue de conclusion en voix off. Il incarne la réconciliation des deux versions du mythe de la Frontière opposées par les années 1960 et, ce faisant, redéfinit le cadre d'action du héros américain : l'esprit d'Elias porté par les méthodes de Barnes. Le héros de la Frontière post-western hérite des objectifs idéalistes de la Nouvelle Frontière de Kennedy mais il hérite également des moyens sauvages de l'ancienne Frontière de Roosevelt, qui sont préentés comme un recours légitime face à la sauvagerie.

Plutôt que d'éclairer les motivations politiques ou les conséquences humaines de l'engagement américain, plutôt que d'interroger la continuité historique des guerres asymétriques qui se prolonge à l'époque au Nicaragua et au Salvador, *Platoon* représente un

---

[96] Le meurtre de Barnes n'apparaît que dans les versions de 1986. En 1985, cet épisode était encore absent du scénario.
[97] Pauline KAEL, « Little Shocks, Big Shocks », *The New Yorker*, 12 janvier 1987.
[98] Eben J. MUSE, *The Land of Nam: The Vietnam War in American Film*, 1995, p. 148.

enfer puritain où le mythe national s'est éclaté pour mieux se reconstruire autour d'un nouveau héros américain. Né d'une guerre sauvage sur la Frontière extérieure, ce héros post-Vietnam fait la synthèse des divisions politiques et culturelles des années 1960 en réconciliant la mission civilisatrice de la Nouvelle Frontière avec la sauvagerie américaine nécessaire pour la mener à bien. Sur le plan politique comme sur le plan mythologique, *Platoon* marque bien une étape décisive dans la « guérison » de la société américaine[99]. Suite à *Platoon*, la vague de films réalistes de la fin des années 1980 a exploité à satiété l'exploration des conséquences des erreurs américaines pour la nation. Après cette phase d'introspection, l'attitude dominante vis-à-vis de la période se mue en amnésie politique, comme le suggère le succès de *Forrest Gump* (Robert Zemeckis) en 1994. Après cette date, le Vietnam laisse place à d'autres terrains militaires dans le film de guerre et plus largement dans le cinéma américain, en particulier la guerre contre la terreur après le 11 septembre 2001. Si les circonstances politiques de ces nouveaux conflits sont bien différentes, les récits par lesquels ils sont abordés dans l'imaginaire américain ne le sont pas fondamentalement, le mythe de la Frontière rooseveltien se retrouvant à bien des égards dans la théorie du choc des civilisations.

Cette partie s'est attachée à éclairer les modalités d'un prolongement du mythe de la Frontière dans le cinéma américain après la période critique des années 1960. Depuis la crise de la régénération par la violence jusqu'au retour d'un héros de la Frontière et d'une altérité raciale, le cadre narratif rooseveltien semble avoir réaffirmer sa pertinence cosmologique. À en juger par l'étendue de la légitimité accordée aux usages de la violence impériale dans le cinéma contemporain – la marge de manœuvre dont le héros dispose du « côté obscur » de la puissance américaine – l'Amérique cinématographique post-11 septembre apparaît comme un empire qui assume ses moyens. L'impérialisme racial et particulariste de Theodore Roosevelt qui paraissait si problématique à la gauche d'opposition des années 1960 voit ses démonstrations de force bien mieux tolérées aujourd'hui. Cependant, une telle réaffirmation du mythe rooseveltien n'est pas le canal principal par lequel l'Amérique reconstruit la légitimité de sa puissance dans le cinéma contemporain. Cette reconstruction passe plus naturellement par la défense que par la destruction de l'altérité, c'est-à-dire par le discours

[99] « The Vietnam War Memorial was one gate our country had to pass through; *Platoon* is another. It is part of the healing process. » (Corliss 1987) Cite les propos de John Wheeler, président du Centre d'étude de la génération Vietnam et du Fonds pour le mémorial des vétérans du Vietnam.
Marita Sturken, s'exprimant dans le documentaire *Raw Wounds : The Legacy of* Platoon de l'édition DVD 2006, parle d'une « réaction cathartique » produite par le film : « It was seen as the first film who would help America come to terms with the war. » Cité dans Gruner 2012, 372.

humaniste que certains des films présentés dans ce chapitre choisissaient d'abandonner. Après les critiques dirigées autant contre les États-Unis que contre le mythe national dans les années 1960, l'Amérique se repositionne du côté de la justice et de la liberté en embrassant le contre-mythe de la Frontière.

Partie II :
Mondialisation du contre-mythe de la Frontière

La remise en question de la mythologie nationale dans les années 1960 a provoqué un renversement narratif du mythe de la Frontière centré sur la victime d'hier : l'Indien. Méprisé et massacré dans l'histoire, l'indigène devient la clé d'une régénération morale de la civilisation moderne dans la contreculture de la fin des années 1960. S'il n'est pas nouveau, ce récit que nous avons appelé le contre-mythe de la Frontière (voir introduction) connaît une influence nouvelle qui ne cesse de croître jusque dans le cinéma américain contemporain. Le contre-mythe de la Frontière se présente comme une réaction au mythe de la Frontière et une tentative de réparer la violence de la conquête historique sur le plan symbolique. Il participe à la déconstruction du régime rhétorique de l'impérialisme libéral en exhibant la violence qui se cache derrière les discours de civilisation et fustige le mythe national pour son racisme et son expansionnisme. En lieu et place de cette mythologie impérialiste, il prône la tolérance envers l'autre et la résistance à la colonisation. Il prolonge ainsi les critiques formulées dans les années 1960 à l'égard du mythe de la conquête et continue de faire résonner l'impact de la guerre du Vietnam sur la culture américaine. Le contre-mythe constitue de fait une critique partielle et limitée des mécanismes idéologiques du mythe de la Frontière. En présentant une civilisation réformée en la personne d'un héros blanc qui aime les Indiens, il installe les conditions d'une refondation morale de la puissance civilisée. Cette troisième partie s'attache à décrire le processus de popularisation du contre-mythe dans le cinéma américain et la manière dont il a permis de réaffirmer la mission libérale de l'Amérique dans le monde.

En racontant la conquête du point de vue de l'indigène, le contre-mythe induit des changements narratifs qui transforment la cosmologie du mythe classique. En premier lieu, l'univers du contre-mythe est un monde clos, écosystème indépendant que l'incursion de l'empire vient déséquilibrer. La dynamique du récit n'est pas expansive, vers plus d'espace, mais régressive, vers la diminution de l'espace disponible devant l'avancée de la civilisation. La violence exercée par le centre impérial sur la périphérie, marque de régénération du centre dans le mythe classique, devient un signe d'injustice et d'oppression. Elle est assistée dans son exercice par une instrumentalisation du progrès technique, qui représente ici une menace pour la liberté et la vie des individus. La quête du progrès, autrefois émancipatrice et civilisatrice, est présentée comme destructrice de l'environnement et dangereuse pour la démocratie. L'horizon du contre-mythe est ainsi l'universalisme humaniste, les valeurs libérales et l'émancipation de l'individu.

Dans cette configuration narrative, la position du héros incarne la résistance à l'empire. La référence historico-mythique engage moins les guerres indiennes que la Révolution américaine ou les guerres de décolonisation. Le récit se situe sur le terrain de Frederick Turner et son idéalisme de l'Ouest opposé à l'Europe, plutôt que sur celui de Theodore Roosevelt et son impérialisme militaire opposé à l'Indien. Cependant, le contre-mythe repose sur une contradiction fondamentale entre ses récits anti-impérialistes et un cadre narratif qui reste tributaire de l'idéologie impériale. Binarité radicale, téléologie progressiste, hiérarchie des races et des genres et rôle social de la violence structurent ses représentations et signalent les limites du contre-mythe en tant que récit émancipateur. Ils constituent cependant sa force en tant qu'univers de reconstruction d'un impérialisme libéral américain.

Dans cette seconde partie, le chapitre quetre s'attache à décrire les remises en question cinématographiques d'un empire, non seulement américain mais aussi occidental, qui passent notamment par une critique de l'idéologie du progrès dans le cinéma de science-fiction dystopique à partir de *Planet of the Apes* (Franklin Schaffner, 1968). Cette critique vise en premier lieu l'esprit de conquête de la Nouvelle Frontière. Elle s'accompagne d'un constat tragique de la clôture du monde qui traverse les catégories génériques du cinéma et signale la fin des possibilités de renouveau. L'ambiguïté du contre-mythe, entre dénonciation et regret de la Frontière, est examinée dans le chapitre cinq. Celui-ci prend *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) comme point de départ d'une discussion sur les réactions à l'empire organisées depuis la périphérie et la figure de l'Indien. Ce chapitre mobilise des exemples allant du western révisionniste au blockbuster contemporain pour souligner la diffusion d'une nostalgie impérialiste et de ce que nous appelons une écologie indigène sur un marché culturel globalisé. Enfin, le chapitre six se penche avec *Star Wars* (George Lucas, 1977) sur la manière dont le détour par l'altérité, rendu possible par le contre-mythe, a permis la reconstruction d'un mythe de la Frontière libéral légitimant l'Amérique comme empire de la liberté. Nous y discutons la place du cinéma américain dans la mondialisation culturelle et y analysons la contradiction au cœur des blockbusters inspirés du contre-mythe entre un récit anti-impérialiste et un cadre narratif impérial.

Chapitre 4 : Planet of the Apes *: chute de l'empire américain*

« While myths of the end of the world had existed since the written word, and were common to most religious doctrines, these ends were always at the discretion of divine forces. The existence of a human technology capable of accomplishing the apocalypse made the continuity of the past, present, and future suddenly appear to be questionable at best, and doomed at worst. »

Robert A. JACOBS, *The Dragon's Tail*[1]

« The voyage into outer space leads not to 'the final frontier' as 'Star Trek' was then promising, but rather to a wasteland, a societal graveyard where the wages of the sins committed on the earlier American 'frontiers' have been paid full. »

Eric GREENE, Planet of the Apes *as American Myth*[2]

[1] Robert A. JACOBS, *The Dragon's Tail: Americans Face the Atomic Age*, 2010, p. 119-20.
[2] Eric GREENE, Planet of the Apes *as American Myth: Race, Politics, and Popular Culture*, 1998, p. 54.

L'utilisation massive de technologies de destruction durant la guerre du Vietnam et l'effondrement de la rhétorique humanitaire enveloppant le conflit ont provoqué une remise en question des présupposés progressistes du mythe national. Alors que la tradition progressiste américaine a toujours lié progrès technique et progrès moral, un divorce évident semble avoir été consommé dans les images d'une machine de guerre bombardant d'innocents paysans. Le mythe de la Frontière, fondé sur la croyance optimiste en un avenir émancipé des déterminismes de l'histoire, semble maintenant déboucher sur la répétition morbide d'un passé d'oppression. Et la civilisation du progrès, icône sacrée du libéralisme humaniste, apparaît comme le chemin direct vers la ruine conjointe de l'autre et de soi. Un tel renversement signale à la fin des années 1960 la faillite radicale du récit progressiste sur lequel le mythe s'est construit. L'avenir n'est pas meilleur, il n'est que l'aggravation de la violence impériale du passé. Émigrer ne sert à rien, si ce n'est répéter la colonisation. Émigrer n'est même plus possible lorsque l'empire a conquis tout l'espace disponible et que les nouvelles Frontières n'existent plus. En lieu et place de la promesse de renouveau au cœur du mythe de la Frontière, un récit bien plus pessimiste émerge qui voit dans l'empire et ses expressions la certitude d'une fin tragique de l'histoire et de l'humanité. Sous le vernis des rhétoriques civilisatrices émerge l'empire démasqué : son particularisme, son totalitarisme, sa technique meurtrière, son inhumanité. La critique culturelle inspirée par le contre-mythe est profonde et systémique. Elle ne limite pas le mal à une poignée d'individus déviants, mais associe l'Amérique entière à un empire dont les prétentions humanistes recouvrent une réalité d'oppression. L'Amérique n'est plus l'exception libérale dans un monde impérial mais la fidèle reconstruction des empires du passé.

Cette crise et critique de l'empire est un phénomène transversal de la culture américaine à partir de la fin des années 1960. Il transparaît au cinéma depuis le western révisionniste et le road movie jusqu'aux blockbusters contemporains dont les récits prolongent le contre-mythe. Mais c'est dans le genre de la science-fiction, intimement lié aux questions de technologie et de progrès, que cette critique s'exprime le plus radicalement et c'est pourquoi ce chapitre accorde à ce genre une place particulière. Suite au succès de *Planet of the Apes* et *2001: A Space Odyssey* en 1968, la science-fiction, jusque-là considérée comme un genre mineur, connaît un renouveau quantitatif et qualitatif dans la production américaine. Celui-ci se caractérise d'une part par une interrogation critique des fondements du mythe de la Frontière et, d'autre part, par un sentiment de clôture de l'espace et des possibilités de renouveau pour la civilisation. C'est en quelque sorte la faillite de la Nouvelle Frontière qu'enregistre ce cinéma en dévoilant les implications morbides de son esprit de conquête et la

vacuité de son idéalisme politique. Après un retour sur les origines d'une crise du progressisme dans la culture américaine et du sentiment de clôture de l'espace qui frappe l'Amérique dans les années 1960, nous verrons dans quelle mesure *Planet of the Apes* articule ces deux thématiques pour former le point de départ d'une critique de l'empire dans le cinéma américain post-western.

La fin des rêves : technologie totalitaire et clôture du monde

Les peurs américaines liées à la modernité et à la technologie peuvent être considérées comme une constante de la culture nationale depuis la formation du pays. Si l'attitude dominante depuis le rationalisme des Lumières jusque dans les années 1940 a été relativement optimiste quant au caractère émancipateur du progrès technique, une angoisse latente accompagne à chaque étape l'avènement du progrès. Leo Marx le montre par exemple à propos du train au milieu du XIX^{e} siècle dans son étude classique, *The Machine in the Garden* (1964). Le succès du western, genre attaché à l'Amérique pré-moderne dans un pays majoritairement urbain et industriel après 1920, en est une autre expression. Le culte de la modernité dans la culture américaine entre ainsi régulièrement en contradiction avec un idéal fondateur de nature pastorale (le fermier indépendant de Jefferson) qui garde une influence symbolique bien au-delà de son existence démographique aux États-Unis. Après la Seconde Guerre mondiale, l'angoisse et la désillusion prennent cependant le pas sur l'optimisme en matière de technologie, une transformation qui se ressent d'abord dans le genre de la science-fiction.

Rupture du progressisme : de la bombe au Vietnam

Si l'on en croit Sandy Torres dans son analyse de la science-fiction au cinéma, la dystopie, que nous définirons simplement avec Negley et Patrick comme l'opposé de l'utopie[3], et son discours anti-progressiste sont apparus avec les prémisses du genre :

> « La science-fiction semble surtout s'être constituée simultanément avec la contre-utopie. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle [Jean] Gattegno tient Swift comme le seul annonciateur de certains thèmes de la science-fiction, puisque ses récits se dressaient contre l'idéologie du progrès

[3] Glenn Robert NEGLEY et John Max PATRICK, *The Quest for Utopia: An Anthology of Imaginary Societies*, 1962. Voir Éric DUFOUR, *Le Cinéma de science-fiction: histoire et philosophie*, 2011, p. 209. Les difficultés relatives à la définition de l'utopie sont bien connues de tous les chercheurs en « utopian studies ». Rejetant les définitions en termes de forme, de contenu et de fonction qu'elle juge insuffisante, Ruth Levitas propose une définition fondée sur l'affect qui structure le récit utopique : « Le désir d'améliorer les manières d'être et de vivre. » (Ruth LEVITAS, *The Concept of Utopia*, 1990, p. 8). La contre-utopie, ou dystopie, représente donc la négation pratique de ce désir.

> dominante au XVIIIe siècle pour critiquer les mœurs de la société européenne et montrer que le progrès des techniques et des sciences pouvait entraîner la régression de la civilisation[4]. »

C'est précisément cette conception régressive du progrès technique – il emmène une société vers la barbarie plutôt que vers la civilisation – qui s'amplifie dans la seconde moitié du XX^e^ siècle. Jusqu'à cette période, et malgré la publication de certaines des grandes œuvres dystopiques de la littérature, la science-fiction construit un regard majoritairement optimiste sur la nature émancipatrice de la technique et du progrès :

> « The works of authors like H. G. Wells, Jules Verne, Arthur C. Clarke, Olaf Stapledon, and Robert Heinlein, among many others, have attempted to portray the future of science and our industrial-based civilization in terms of an inevitable advance and improvement in the human condition. […] In this so-called 'hard SF' literature, nuclear wars may be fought, environmental catastrophes may occur, aliens may invade, but in the end humanity, or whatever survives of it, emerges with renewed vigor and greater power over nature, aliens and humanity itself[5]. »

Aux États-Unis par exemple, c'est le *space opera*, récit d'aventure interstellaire adapté du western, qui domine la science-fiction populaire des années 1930. La rupture advient avec l'invention de la bombe atomique puis son usage en août 1945 par les Américains :

> « Within days of the news from Hiroshima, alongside the celebrations of victory came deep anxiety about what the advent of nuclear weapons meant for the long-term survival of human civilization. » (Jacobs 2010, 118)

La science a produit non plus seulement les moyens de détruire une nation ou un peuple particulier, mais l'ensemble de l'humanité. La technique la plus avancée est également potentiellement la plus barbare, et le choix repose sur des hommes qui, en l'utilisant, ont démontré le degré d'horreur absolue dont ils sont capables.

Cette transformation culturelle du rapport de la science et de la technologie à l'avenir de l'homme s'est exprimée dans la science-fiction de l'après-guerre : « Jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, le *space opera* dominait la science-fiction. La Bombe a changé ça[6]. » Dans les années 1950, la science-fiction représente de plus en plus « des catastrophes que la science et la technologie [ont] causées mais qu'elles [sont] incapables d'aborder et de corriger »

---

[4] Sandy TORRES, *Les Temps recomposés du film de science-fiction*, 2004, p. 155. L'ouvrage de Jean Gattégno auquel il est fait allusion est *La Science-fiction*, 1971.
[5] Keth SUDDS, « Beyond the Planet of the Apes: Killer Apes and the State of Nature », in Michael BERMAN et Rohit DALVI, *Heroes, Monsters and Values: Science Fiction Films of the 1970s*, 2011, p. 156.
[6] James WILLIAMSON, « On the Final Frontier », in Gary WESTFAHL, *Space and Beyond: The Frontier Theme in Science Fiction*, 2000, p. 51.

(Sudds 2011, 160). C'est le cas par exemple de *Them !* (Gordon Douglas, 1954), dans lequel des fourmis géantes produites par les essais nucléaires au Nouveau Mexique attaquent la ville de Los Angeles. Pour certains, la bombe est même présente derrière l'ensemble des productions de science-fiction qui se multiplient sur les écrans du cinéma d'exploitation dans les années 1950[7]. Les créatures et catastrophes que la technologie nucléaire provoque film après film « nous forcent à adopter une vision pessimiste concernant la valeur du progrès technologique et la capacité de l'homme à contrôler son destin[8] ». La bombe inspire donc une complète remise en cause des perspectives collectives de l'humanité dans de nombreuses productions culturelles américaines.

À une technologie meurtrière se superpose dans les années 1950 la conscience des intérêts politiques et économiques peu louables gouvernant son développement. Le président Eisenhower saisit cette conscience angoissée par l'expression de « complexe-militaro industriel » utilisée dans son discours d'adieu en 1961. Le complexe militaro-industriel désigne l'ensemble des industries militaires dont la puissance croissante dans le cadre de la guerre froide menace de peser sur les décisions politiques aux dépens des libertés des citoyens :

> « In the councils of government, we must guard against the acquisition of unwarranted influence, whether sought or unsought, by the military industrial complex. The potential for the disastrous rise of misplaced power exists and will persist.
>
> We must never let the weight of this combination endanger our liberties or democratic processes. We should take nothing for granted. Only an alert and knowledgeable citizenry can compel the proper meshing of the huge industrial and military machinery of defense with our peaceful methods and goals, so that security and liberty may prosper together[9]. »

Eisenhower reprend ici l'opposition traditionnelle entre sécurité et liberté soulevée par Alexander Hamilton dans les *Federalist Papers* en 1788. Depuis, l'Amérique est devenue une superpuissance à la tête du monde libre et cette question ne concerne plus seulement la liberté des citoyens américains mais la nature de leur mission stratégique dans le monde. Son actualité est alors d'autant plus pressante que les États-Unis sont lancés dans une course à l'armement qui maintient le budget de la défense au-dessus de 10% du PIB sur l'ensemble des

---

[7] Cynthia HENDERSHOT, *Paranoia, the Bomb, and 1950s Science Fiction Films*, 1999.
[8] Vivian Carol SOBCHACK, *Screening Space: The American Science Fiction Film*, 1987, p. 112.
[9] Dwight EISENHOWER, « Farewell Address », 17 janvier 1961.
http://avalon.law.yale.edu/20th_century/eisenhower001.asp. Consulté le 13/05/2016.

années 1950[10]. Le sociologue C. Wright Mills parlait ainsi en 1956 d'un « immense glissement structurel du capitalisme moderne américain vers une économie de guerre permanente[11] ». Ces transformations de l'industrie de défense, déjà en germe dans le projet Manhattan qui a développé la bombe atomique, influenceront la science-fiction :

> « The complex dictated an economy that transformed America in the 1940s and 1950s, from the global reach of apocalyptic Cold War scenarios to the intimacy of technologized domestic consumption. SF intersects with this complex at different points, indicative of the growth and diversification of the genre in post-war years[12]. »

Parce qu'il semble intimement connecté au global comme au domestique, le complexe militaro-industriel apparaît comme la graine du totalitarisme capitaliste imaginé par la science-fiction dystopique depuis *The Iron Heel* (Jack London, 1908), *Brave New World* (Aldous Huxley, 1932) ou *1984* (George Orwell, 1949). La technique représente un danger parce que son contrôle a été subtilisé par des intérêts particuliers, d'ordre militaire et financier. L'avertissement d'Eisenhower met le doigt sur une possible dérive antidémocratique et militariste de la politique américaine, une évolution pressentie par un poète comme Allen Ginsberg qui décrit la machine étatique capitaliste comme un « Moloch » dans *Howl* (1956). Pour beaucoup d'observateurs et d'universitaires, l'escalade de la guerre du Vietnam a représenté un aboutissement de cette dérive antidémocratique et militariste du gouvernement américain[13].

La guerre du Vietnam, qui cristallise de nombreux changements culturels de la période, ne marque pas l'origine des dystopies anti-progressistes, pas plus qu'elle n'a créé l'image d'un capitalisme tyrannique et impérial. Mais elle a servi de catalyseur, accélérant la popularisation d'un sentiment d'effondrement du pouvoir démocratique et de son remplacement par une « société technocratique », pour reprendre le mot de Theodore Roszak, auteur de *The Making of a Counter Culture* (1968), une « machine » ou un « système »

---

[10] Depuis, le budget de la défense ne retrouvera qu'une seule fois le niveau des 10% : en 1968 durant la guerre du Vietnam. Voir Benjamin O. FORDHAM, « Paying for Global Power : Costs and Benefits of Postwar U.S. Military Spending », in A. J. BACEVICH (dir.), *The Long War: A New History of US National Security Policy since World War II*, 2007, pp. 371-404.

[11] Charles Wright MILLS, *The Power Elite*, 1956, p. 215.

[12] Roger LUCKHURST, *Science Fiction*, 2005, p. 81.

[13] Voir Alex ROLAND, « The Military Industrial Complex, Lobby and Trope », in Bacevich 2007, 345.
Le Sergent Barnes incarne cette dérive dans *Platoon*, lorsqu'il imagine la guerre et la communauté nationale comme une seule et même mécanique : « Now, I got no fight with any man who does what he's told, but when he don't, the machine breaks down. And when the machine breaks down, we break down. »

rationaliste déshumanisant et meurtrier. Pour beaucoup de contemporains, la guerre a représenté un échec de la technologie. Celle-ci n'a ni permis de gagner la guerre contre un ennemi aux moyens inférieurs, ni aidé à l'émancipation des populations conquises. C'est donc le programme de la Nouvelle Frontière, combinant conquête technologique et progrès moral, qui s'effondre tout entier :

> « The Vietnam War drove home the point that America's massive and sophisticated technological capability, so grotesquely out of scale when compared to that of the invaded Third World nation, could wreak sickening devastation but seemed powerless to win minds and hearts[14]. »

Avec ses millions de tonnes de bombes larguées et ses images de napalm brûlant les campagnes, la guerre du Vietnam apparaît comme l'instrumentalisation meurtrière du progrès technique par un pouvoir impérial.

Sous l'effet de ces transformations culturelles, la science-fiction cinématographique connaît une nouvelle évolution à la fin des années 1960 :

> « Alors que s'accroit la crise de confiance envers les élites, qui culmine aux États-Unis avec la guerre du Vietnam, Hollywood produit en effet une série de films de science-fiction envisageant l'avenir des civilisations modernes sous l'angle dystopique de la régression ou du totalitarisme[15]. »

La dystopie présentant un totalitarisme technologique devient la forme privilégiée du genre dans la saga *Planet of the Apes* (1968-73) et des films comme *The Omega Man* (1971), *Silent Running* (1972), *Soylent Green* (1973), *Zardoz* (1974), *Rollerball* (1975) ou *Logan's Run* (1976). Ces productions insistent sur une nouvelle dimension par rapport aux dystopies précédentes : la responsabilité de l'homme et de la civilisation dans la tragédie. Dans un film antérieur comme *Them!* (1954), les fourmis radioactives sont présentées comme un fléau biblique. À la fin des années 1950 encore, *On the Beach* (Stanley Kramer, 1959) représente « une apocalypse nucléaire, mais [n'est] pas particulièrement critique de la civilisation moderne ou de l'espèce humaine » (Sudds 2011, 155). Le ton change cependant à partir de la fin des années 1960. Avec la faillite du progressisme libéral qui était au cœur de la mythologie nationale, la science-fiction exploite de plus belle ses affinités avec le mythe de la Frontière pour devenir un terrain de déconstruction de l'idéologie impériale :

---

[14] Carroll PURSELL, *The Machine in America: A Social History of Technology*, JHU Press, 2007, p. 299.
[15] Laurent GUIDO (dir.), *Les Peurs de Hollywood : phobies sociales dans le cinéma fantastique américain*, 2006, p. 32.

> « [L]ike the western, many science fiction films are fascinated with the idea of a frontier […] and contain a similar thematic opposition between wilderness (desert) and civilization (urban city) […]. With recurring interest in the role of technology, and the figure of the alien/robotic/created 'Other', the genre would present fertile ground for such genre-based criticism from the 1970s on[16]. »

Suppléant le western en déclin, la science-fiction profite de sa dimension spéculative pour explorer les fondements et les limites de la mythologie nationale au tournant des années 1970.

Fermeture du continent américain

La disparition de la finalité collective qu'offrait le récit progressiste contribue à renforcer un sentiment de fermeture des possibles et de fin des Frontières à la fin des années 1960. Ce sentiment se prolonge dans *Planet of the Apes* ou le road movie et jusqu'à la fin du XXe siècle avec *Blade Runner* (1982), ou *Total Recall* (1990). Il s'agit là d'une contradiction caractéristique de la contreculture sur laquelle nous reviendrons avec *Easy Rider* au chapitre suivant : la Frontière est désignée à la fois comme l'origine du mal – le désir de conquête technologique – et comme moyen de rédemption – la migration vers un espace vierge permettant le renouveau. Les films dont il est question dans ce chapitre partagent cette contradiction. Le sentiment de clôture de l'espace mythique n'est pas propre à la science-fiction de cette période, mais trouve une origine dans le genre du western, centré sur la transition de la sauvagerie à la civilisation et donc la fin de la Frontière. A partir des années 1950, ce thème structurel du genre – la fin de la Frontière –vient cependant signaler de plus en plus explicitement la fin d'un mythe. Le cinéma de John Ford présente une fermeture graduelle de la perspective et une disparition de l'horizon entre *Stagecoach* (1939) et *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962) dont l'expression de plus en plus symbolique signale l'abandon d'une mythologie de la régénération. Ainsi, alors que *Stagecoach* offre des plans panoramiques sur les paysages ouverts de Monument Valley (figure 62) ou que *My Darling Clementine* (1946) crée une continuité horizontale entre la communauté de Tombstone et l'horizon naturel américain (figure 63), *The Searchers* (1956) referme les buttes majestueuses sur ses personnages (figure 64) et *Liberty Valance* se filme en huis clos intérieur pour représenter la clôture du vieil Ouest (figure 65). Déjà dans *The Searchers*, les éléments réflexifs et symboliques dans le traitement du mythe de la Frontière deviennent plus manifestes, et *Liberty Valance* exacerbe cette dimension lorsqu'une délicate fleur de cactus en

[16] Andrew BRITTON, « Blissing Out: The Politics of Reaganite Entertainment », *Movie* 31/32, 1986, p. 9-10.

vient à symboliser la beauté fragile de la *wilderness*. Le western démontre à toute époque sa capacité à subvertir l'idéologie impériale du mythe de la Frontière et à interroger de manière réflexive la transformation d'une histoire de colonisation en mythe national, mais ce qui frappe à partir des années 1950, c'est la centralité accordée à la nostalgie non seulement pour le vieil Ouest, mais pour le genre lui-même, en perte de vitesse à la fin de la décennie.

62 *Stagecoach* (1939): équilibre diligence / paysage

63 *My Darling Clementine* (1946): continuité entre la ville et le désert

64 *The Searchers* (1956): horizon obstrué

65 *Liberty Valance* (1962): clôture de l'espace

Le cinéma de Sam Peckinpah, représentant d'une nouvelle génération de réalisateurs formés au tournant des années 1960, est obsédé par cette exploration d'un genre et d'un mythe condamnés. De *Ride the High Country* (1962) à *Pat Garrett and Billy the Kid* (1973) en passant par *The Wild Bunch* (1969), l'intrusion du progrès technique – « une préoccupation majeure du western des années 1960 au début des années 1970[17] » – signale la disparition des espaces de liberté. Même *How the West Was Won* (Ford, Hathaway, Marshall, 1962), « peut-être le dernier film à pouvoir être interprété comme une célébration sans réserve de […] la Destinée manifeste » (French 2005 [1973], 196), ne peut tout à fait résorber le fossé esthétique et moral qui sépare l'Ouest pastoral du dédale autoroutier de Los Angeles qui clôt le film.

À l'atmosphère de fin d'un mythe s'ajoutent les déceptions liées non seulement à l'échec de la Nouvelle Frontière et de son idéalisme technologique, mais également à l'effondrement des promesses d'alternative à la « société technocratique » incarnées par la contreculture :

> « In 1967, the year of the Summer of Love, […] anti-war demonstrations were increasing in number and the tone of protest growing more militant. 1968 exploded in violence with the Tet Offensive, the assassinations of Robert F. Kennedy and Martin Luther King, rioting in American ghettos and university campuses, the street fighting and protests that shattered the Chicago Democratic Convention, and the Soviet invasion of Czechoslovakia. The feeling of collapse intensified through 1969 as the Vietnam War continued, and the counter-culture began to fall apart

[17] Philip FRENCH, *Westerns: Aspects of a Movie Genre*, Manchester, 2005 [1973], p. 83.

in the aftermath of the Manson murders and the disastrous Rolling Stones concert at Altamont speedway[18]. »

Dans les dernières années de la décennie, le temps des utopies paraît terminé et les espaces de renouveau semblent s'effacer les uns après les autres. La Nouvelle Frontière libérale et expansive a laissé place à la conscience d'un monde fini dont les ressources sont limitées qui trouvera une expression dans les mouvements écologiques évoqués au chapitre suivant. Elle a également laissé place à une autre prise de conscience : la civilisation a épuisé les espaces vierges pour installer partout son hégémonie. Le territoire américain, et bientôt le monde globalisé, est devenu un espace cadastré, rationalisé, conquis, mis en réseau : « Quasiment tous les recoins de l'Amérique [semblent] intimement connectés à la civilisation. […] Le monde [est] désormais […] entièrement cartographié[19] ». Pour la génération engagée des beats, alimentée par les écrits de Jack Kerouac ou Allen Ginsberg, puis pour celle plus hédoniste des hippies, la nation continentale est celle décrite dans le roman *On the Road* (1957), où San Francisco n'est qu'une réplique de New York et où, faute de destination, le salut ne se trouve plus que dans le mouvement lui-même.

Pour cette contreculture sans espace d'expression, la modernité technocratique est aussi oppressante et policière qu'elle le sera dans les dystopies cinématographiques. Héritiers du populisme de *Jesse James* (Henry King, 1939), Bonnie et Clyde (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967) sont les représentants à la fois d'un peuple opprimé par un capitalisme sauvage et d'une jeunesse du baby boom ennuyée par le conformisme. Fugitifs vivant en marge du système, Bonnie et Clyde sont rattrapés et massacrés dans un plan au ralenti par les représentants des forces de l'ordre car il n'y a plus nulle part où aller (ou « comment répéter le mythe de la Frontière lorsque la Frontière n'existe plus ?[20] »). Le héros éponyme de *Cool Hand Luke* (Stuart Rosenberg, 1967) représente un autre esprit libre brisé par une société carcérale. Dans ce film sur l'innocence détruite, le soleil se couche sur le rêve pionnier, enchaîné avec les forçats sous les ordres d'un gardien fasciste. Dieu s'est retiré du monde (Luke : « Where are you, old man ? ») et la liberté est sacrifiée sur l'autel de la loi. Luke (Paul Newman) incarne les aspirations d'une génération qui veut s'émanciper dans les grands espaces américains. L'acteur reprend un rôle similaire aux côtés de Robert Redford dans

[18] Lee HILL, *Easy Rider*, 1996, p. 33.
[19] Gary WESTFAHL, *Space and Beyond: The Frontier Theme in Science Fiction*, 2000, p. 2.
[20] Jean-Baptiste THORET, *Le Cinéma américain des années 70*, 2006, p. 102. Voir la discussion de l'auteur sur « Fin de la Frontière/excès d'énergie », pp. 102-4.

Butch Cassidy and the Sundance Kid (George Roy Hill, 1969), où deux bandits inspirés de la Nouvelle Vague française fuient la civilisation jusqu'en Bolivie pour un dernier carré (*last stand*) désespéré contre l'armée locale. L'image se fige avant la mort, un procédé repris à la fin de *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991) qui crée une forme de liberté intemporelle – saisir le moment fugitif de pure liberté et le conserver pour l'éternité – dans un monde sans espaces d'émancipation. Le genre du road movie se construit d'ailleurs précisément comme une tentative de retrouver ces espaces mythiques perdus[21], mais cette tentative ne mène à rien d'autre qu'à l'interruption brutale des trajectoires d'émancipation par la violence de la civilisation. Les pseudo-Indiens hippies sont abattus par la culture dominante à la fin d'*Easy Rider* et le pseudo-Noir Kowalski s'écrase dans un barrage policier à la fin de *Vanishing Point* de Richard Sarafian en 1971. L'empire a achevé son œuvre de colonisation ; il n'y a plus d'espace pour la liberté de l'individu. Ces deux aspects – renversement du récit progressiste et clôture des possibilités de régénération – sont articulés par *Planet of the Apes* sous la forme d'une critique de la Nouvelle Frontière.

Planet of the Apes : l'impérialisme en question

Sorti le 8 février 1968, *Planet of the Apes*[22] (Franklin J. Schaffner) est un des premiers films américains à mobiliser l'univers visuel du western pour interroger les fondements du mythe national. Comme de nombreuses dystopies avant lui, *Planet* se caractérise par un discours technophobe, incarné dans l'image emblématique qui clôt le film de la Statue de la Liberté échouée sur une plage. Mais il est peut-être le premier film à blâmer l'impérialisme américain et à lier cette technophobie à une critique systématique de l'idéologie impériale. *Dr Strangelove* (Stanley Kubrick, 1964), dans son image finale d'un cowboy chevauchant la bombe qui anéantira l'humanité, avait déjà associé le risque de guerre nucléaire à une culture de la Frontière. Quelques semaines après la sortie de *Planet*, *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968) donne une profondeur visuelle à l'espace interstellaire représenté sur grand écran mais inverse paradoxalement la courbe du progrès humain : l'avenir n'est que régression de l'humanité jsqu'à son stade fœtal[23]. *Planet of the Apes* annonce déjà ce thème de

[21] « A l'espace dépressif du western dernière manière, [le *road movie*] oppose d'abord un retour de croyance dans les vertus de l'horizontale et de la ligne de fuite, comme une seconde chance ou un voyage en contrebande : le western continué et embarqué, c'est-à-dire le générique d'*Easy Rider* et l'élan retrouvé jusqu'à l'enivrement supposé des débuts de la conquête. »
Bernard BENOLIEL et Jean-Baptiste THORET, *Road Movie, USA*, 2011, p. 105.

[22] Pour un résumé de l'intrigue, voir la section Corpus primaire de la filmographie.

[23] « The vast spatial and temporal Moebius strip of *2001: A Space Odyssey* has cinematically transformed progress into regress. » (Sobchack 1987, 226)

la régression, mais l'explore sur le terrain historique du mythe de la Frontière : l'Ouest américain et ses expressions westerniennes. Il s'agit d'un film charnière au sens où il reprend la mythologie nationale par les formes du western et ouvre la voie à sa déconstruction radicale dans des films tels que *The Wild Bunch*, *Midnight Cowboy* et *Easy Rider* qui sortent l'année suivante.

À la différence des films étudiés jusque-là, *Planet of the Apes* a été vendu, attendu et reçu comme un film à message politique. Son slogan publicitaire le désigne comme « un film important et hors du commun ». Si Rod Serling, premier scénariste à travailler sur l'adaptation du roman de Pierre Boulle, *La Planète des singes* (1963), est un homme de gauche[24], le second, Michael Wilson, a fait partie de la liste noire d'Hollywood pendant le maccarthisme et est connu pour ses convictions progressistes. Le réalisateur Franklin J. Schaffner déclare en 1972 avoir également considéré le film comme « un film politique, avec une certaine dose de satire swiftienne et peut-être en dernier de la science-fiction[25] ». La star Charlton Heston décrit quant à elle le film comme présentant « une intrigue très complexe avec une dose considérable de commentaire social[26] ». Les producteurs David Jacobs et Mort Abrahams préfèrent présenter le projet initial aux studios comme un film d'aventure[27], mais la dimension politique de l'univers de la planète des singes est exploitée de plus en plus consciemment au fil de la saga[28].

Les critiques de l'époque se font largement les échos de la dimension politique du film. Le *Chicago's American* y décèle ainsi « un examen intelligent et enthousiasmant de ce que signifie être civilisé[29] ». La plupart des commentateurs développent des interrogations sur la nature destructrice de l'humanité[30] et le film semble résonner avec les préoccupations de son temps :

---

[24] *Show Business Illustrated*, 28 novembre 1961. Cité dans Greene 1998, 25.
[25] Dale WINOGURA, « Dialogues on Apes, Apes, and More Apes », *Cinéfantastique*, été 1972, p. 21. Cité dans Greene 1998, 28.
[26] Cité dans « Monkey Business; The Selling of the Planet of the Apes », *Sci-Fi Universe*, juillet 1994.
[27] « The sole object in doing so is entertain and thrill—and nothing more. » Jacobs dans son dossier de présentation du film à destination des investisseurs, cité dans « Monkey Business; The Selling of the Planet of the Apes », *Sci Fi Universe*, juillet 1994.
[28] *Beneath the Planet of the Apes* (Ted Post, 1970), *Escape from the Planet of the Apes* (Don Taylor, 1971), *Conquest of the Planet of the Apes* (J. Lee Thompson, 1972), *Battle for the Planet of the Apes* (J. Lee Thompson, 1973). Voir les propos de Stan Hough, producteur de la série télévisée *Planet of the Apes* en 1974 (« we have so much latitude in what we can say, dressed up in monkey suits ») et leur analyse dans Greene 1998, 19-20.
[29] Joe RUSSO, Larry LANDSMAN et Edward GROSS, *Planet of the Apes Revisited*, 2001, p. 86-7.
[30] « [*Planet* is] a vitriolic comment on the habits of mankind into the mouth of the simians. Man is the menace to peace on earth and must be destroyed ».
Richard GERTNER, « Planet of the Apes », *Motion Picture Herald*, 21 février 1968.

> « The film catches us at a particularly wretched moment in the course of human events, when we are perfectly willing to believe that man is despicable and a good deal lower than the lower animals[31]. »

C'est l'animalité de l'homme qui semble être en question, son incapacité à se hisser à la hauteur de la civilisation. Avec le recul de quelques années et la sortie de l'ensemble des films de la saga, la résonance politique paraît de plus en plus profonde et marquée, comme l'illustre ce commentaire de 1972 :

> « *Planet of the Apes* generates a number of situations that mirror the late '60s: police brutality, suppression of information, biased interpretation by the executive, arrogant self-satisfaction, oppression of large parts of the population, classism (a hierarchy of orangutans, chimpanzees and gorillas), inhuman scientific experimentation and tampering with free will, sterilization, literal interpretation of the Scripture/Scrolls, fatuous religiosity, resistance to change and indifference about the future. […] The overall impression is more Nixonian than Johnsonian[32]. »

Pour Eric Greene, auteur d'une monographie de référence sur la saga, le premier *Planet* est précisément un rejet viscéral du « conservatisme politique et culturel représenté par [John] Wayne et [Richard] Nixon » (Greene 1998, 43). Tout comme la gauche intellectuelle de la fin des années 1960, *Planet* fait le lien entre culture de la Frontière et politique militariste des Etats-Unis et s'attelle au démantèlement de la première pour espérer transformer la seconde. Sa position politique ainsi que son thème surprenant ont trouvé un public. Avec un budget final de $5M, le film rapporte $15M de recettes en 1968[33], se plaçant derrière l'adaptation costumée de Shakespeare *Romeo and Juliet* ($38,9M), le biopic musical *Funny Girl* ($26,3M), la comédie *The Odd Couple* ($20M) et le film policier *Bullitt* ($19M) sur le marché américain[34]. Le succès inattendu du film est suffisant pour motiver la production de quatre suites, de séries télévisées, de bandes dessinées, d'un ensemble de produits dérivés, d'un remake par Tim Burton en 2001 et d'une nouvelle saga démarrée en 2011. L'ensemble a abouti à un véritable culte dont la portée culturelle et politique dépasse le cercle des fans de science-fiction.

« [The surprise ending] brutally questions the ability and right of contemporary society to prevail on its current course ».
John MAHONEY, « 'Planet of Apes' Rare Pic; Should Be Gargantuan Boxoffice Hit for 20th », *The Hollywood Reporter*, 5 février 1968.

[31] Joseph MORGENSTERN, « Monkey Lands », *Newsweek*, 26 février 1968.

[32] Susan RICE, « Teaching Apes: A Review of 'Planet of the Apes' », *Media and Methods*, octobre 1973.

[33] David A. COOK, *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam*, 2000, p. 497.

[34] Susan SACKETT, *The Hollywood Reporter Book of Box Office Hits*, 1990.

Pionniers des Frontières présentes et passées

Planet of the Apes s'inscrit narrativement et esthétiquement dans le contexte de la course à l'espace, devenue le symbole de la Nouvelle Frontière dans les années 1960. Son univers narratif crée un lien explicite avec les missions spatiales de la NASA. Les héros sont des astronautes voyageant dans une navette lancée de Cape Kennedy, base de lancement du programme Apollo depuis 1967. Comme pour les missions Apollo, les astronautes sont dans leur trentaine (le scénario les imagine comme ayant « la trentaine, bien rasés, virils – le meilleur de l'Amérique[35] ») et au nombre de trois (après la mort prématurée de Stewart interprétée par Diane Stanley). Le récit se situe cependant en 1972 et les objectifs non précisés de leur mission semblent être bien plus ambitieux que de marcher sur la Lune. Après six mois dans l'espace, les astronautes reviennent probablement d'une mission d'exploration interplanétaire[36]. La présence d'une femme astronaute, décrite par le héros comme « la marchandise la plus précieuse que nous avions à bord. Elle devait être la nouvelle Ève », suggère un objectif de colonisation[37]. Partis pour explorer le monde et étendre la civilisation, qualifiés de chercheurs (*seekers*) dans le film, les astronautes de *Planet of the Apes* sont bien les pionniers de la Nouvelle Frontière, les héros admirés par Lyndon Johnson qui poursuivent la conquête américaine vers d'autres horizons[38]. Chacun des personnages représente un aspect du mythe pionnier. Landon (Robert Gunner) est un patriote motivé par la dimension symbolique et glorieuse de l'entreprise (ambitionnant d'incarner une « all-American image », selon l'expression de Taylor). Dodge (Jeff Burton) est un éclaireur scientifique qui, selon Landon, « avancerait nu dans un volcan actif s'il pensait y apprendre quelque chose qu'aucun autre homme ne savait ». Il est le conquérant des « zones inexplorées de l'espace et de la science[39] » ouvertes par la Nouvelle Frontière. Le commandant Taylor (Charlton Heston), incarnation cynique et pro-Indienne des pères pèlerins, cherche quant à lui une alternative à l'humanité qu'il considère corrompue : « Je ne peux pas m'empêcher de penser que quelque part dans l'univers, il y a forcément quelque chose de mieux que l'homme. Forcément. »

---

[35] Michael WILSON, *Revised Final Draft*, 18 avril 1967, p. 3. Consulté à la Margaret Herrick Library, Script Collection en mars 2015.
[36] Le héros Taylor se définit comme « an explorer in space ».
[37] Le scénario est plus explicite que le film sur ce point : « [Taylor:] The idea was, if this planet could sustain life, and if for some reason we couldn't return to Earth, Stewart would perpetuate the species. With our eager help of course. It was all to be quite scientific – a noble experiment in polygamy. (sighs heavily) It's just as well she died in her sleep. » (Wilson 1967:1, 68)
[38] « I have always felt especially close to the astronauts, those brave pioneers who have blazed new trails across the untraveled wilderness of space […] I hope we will move out to other planets. I hope we will pursue new dreams. » (Johnson 1971, 285-6)
[39] John F. KENNEDY, « Democratic National Convention Accceptance Speech », Los Angeles, 15 juillet 1960.

Patriotisme, quête du progrès et espoir de régénération sont ainsi combinés dans cette équipe de conquérants de l'espace.

Ancré à la fois dans son contexte politique et une mythologie pionnière, *Planet of the Apes* s'inscrit également dans une tradition esthétique et culturelle de la Frontière au cinéma. Le trope de l'astronaute qui se réveille sur une planète inconnue rattache le film à la Frontière spatiale de héros comme John Carter, Buck Rogers ou Flash Gordon (voir introduction). Quant à la Frontière de l'Ouest, elle est une référence omniprésente qui fait de *Planet*, bien avant *Star Wars*[40], le premier film de science-fiction à emprunter les formes et motifs du western, de série B diraient certains :

> « All one has left to concentrate on is the plot: the trek across the desert, capture, imprisonment in the enemy camp, trial before a 'kangaroo' court, horseback escape by moonlight, final shootout among the rocks; all this would be rather hackneyed even for a formula western[41]. »

L'objectif de *Planet* en mobilisant un genre de plus en plus controversé est cependant inverse à celui de *Star Wars*. Alors que ce dernier prend appui sur le western pour reconstruire une mythologie nationale, *Planet* le mobilise pour en déstabiliser les fondations idéologiques. Selon un procédé qui domine la stratégie narrative du film, les éléments types du western et du mythe de la Frontière sont introduits conformément à l'horizon d'attente des spectateurs pour être ensuite déconstruits dans le récit. Par exemple, le film se termine par l'incontournable duel du western, qui prend ici les dimensions d'un dernier carré, lorsque le commandant Taylor (Charlton Heston) se retrouve seul face à une armée de gorilles. Pourtant, au lieu de protéger un avant poste de la civilisation à venir comme le veut la légende de Custer, il se bat pour les traces archéologiques de l'humanité, fossiles d'une civilisation depuis longtemps disparue. Dans la même veine du renversement de l'horizon d'attente du western, la chevauchée finale de Taylor avec une indigène (Nova interprétée par Linda Harrison) ne mène pas à la création d'une « race meilleure[42] » ou à la régénération de

[40] *Star Wars* est généralement considéré comme le premier film de science-fiction à emprunter au western. Par exemple chez Barry Grant : « Lucas's adaptation of western genre conventions for his space adventure marked the beginning of science fiction's sustained usurpation of the western's convention and iconography. »
Barry Keith GRANT, « Preface: Science Fiction Films as New Generic Myths », in Berman et Dalvi 2011, xi.
[41] David AUSTEN, « Planet of the Apes; David Austen Joins an Upside-Down Civilization… », *Film + Filming*, mai 1968.
[42] Dans la première scène du film, Taylor remarque que « [t]he men who sent us on this journey are long since dead and gone. You who are reading me now are a different breed. I hope a better one. »

l’humanité dans la nature sauvage, mais à la réalisation que l’humanité finit par détruire tout ce qu’elle crée.

La mobilisation du western est particulièrement concentrée dans la séquence de traversée du désert qui occupe la première demi-heure du film. Interrogé en 1972 sur ses modèles esthétiques, le réalisateur Franklin J. Schaffner déclare : « Deux films m'ont le plus influencé. Le premier est *Citizen Kane*, et le second, un choix pas si évident, *How Green Was My Valley*. Welles et Ford[43]. » Pour Erwin Kim, auteur d'une monographie sur le réalisateur, l'influence de Ford est particulièrement visible dans la sensibilité picturale grandiose de sa mise en scène[44]. Le traitement des paysages naturels pendant la traversée du désert est une excellente illustration de la dette de Schaffner vis-à-vis de Ford. La région de Glen Canyon et de Lake Powell qui lui a servi de décor se rapproche géographiquement et esthétiquement des paysages iconiques de Monument Valley (figure 66). L'insistance de la caméra sur les caractéristiques buttes de siltite déjà imaginées dans le scénario[45] installe immédiatement le spectateur dans un paysage cinématographique reconnaissable du Sud-Ouest américain (un indice préparant la révélation finale : la planète des singes n'est autre que la Terre dans deux mille ans)[46].

66 *Planet of the Apes* (1968): le désert de John Ford

[43] Robert FEIDEN, « Interview With Franklin Schaffner », *Inter/View*, mars 1972.

[44] « In staging for the camera, Schaffner was most influenced by another director noted for his splendid pictorial sense, John Ford. »
Erwin KIM, *Franklin J. Schaffner*, 1985, p. 408.

[45] « It appears that the ship will fall into a vast lake surrounded by soaring sandstone pinnacles. The water is blue-black, the pinnacles vermillion. (This is the Lake Powell location, at Lone Rock.) […] We are looking at a lifeless desert of sandstone buttes and pinnacles. » (Wilson 1967:1, 4-6)

[46] Le spectre du Sud-Ouest américain se retrouve également dans les décors en adobe de la ville simienne et contribue à la familiarité du décor de *Planet* : « the Flinstonish sets are craggy, ponderous things – suggesting the American Southwest, the Roman Forum, and so on, but seldom creating a feeling that we are anywhere but on quite familiar terrain. »
Clifford RIDLEY, *The National Observer*, 26 février 1968. Cité dans Paul A. WOODS, *The Planet of the Apes Chronicles*, 2001, p. 42.

La traversée du désert se clôt par l'apparition d'indigènes sur l'horizon des crêtes rocheuses, à la manière des Indiens :

> « Spectacular as this landscape is, it is not at all unfamiliar to the filmgoer; […] I scanned the backgrounds for a glimpse of John Ford's second unit. Then there were figures on the skyline. 'Indians!', a colleague muttered. » (Austen 1968)

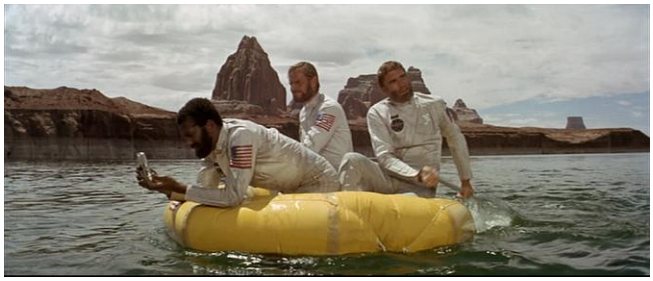
Le spectateur s'attend ainsi à une répétition du conflit mythique entre le pionnier et la sauvagerie, pour découvrir bientôt que le véritable danger provient du pouvoir impérial local incarné par la civilisation simienne. Ces premières séquences désertiques, essentielles à l'ensemble du film selon Schaffner et décrites comme « une partie intégrante de la signification » par Pauline Kael[47], inscrivent l'ensemble du film dans l'univers mythique de la Destinée manifeste américaine et dans la lignée des Frontières américaines passées.

Naufrage de la Nouvelle Frontière

Planet of the Apes installe cependant le cadre idéologique du mythe de la Frontière, en particulier de la Nouvelle Frontière spatiale, pour mieux le démanteler. La représentation glorieuse des astronautes pionniers à la conquête de l'espace semble déjà creuse compte tenu du contexte dans lequel le film a été produit. La sortie du film intervient en effet à un moment où le projet d'envoyer des hommes sur la Lune connaît de grandes difficultés[48]. L'optimisme de la séquence d'ouverture, où quatre astronautes dont une femme et un Noir reviennent de six mois dans l'espace interplanétaire à la vitesse de la lumière en 1972, pouvait donc apparaître franchement ironique pour le public de l'époque[49]. Mais surtout, comme l'indique le motif filé du drapeau américain, ce fantasme de puissance débouche immédiatement sur le naufrage des ambitions conquérantes de toute une nation (figure 67). Le plan d'ouverture dévoile une première fois les couleurs américaines dans un ciel parsemé d'étoiles rouges,

[47] Pauline KAEL, « Apes Must Be Remembered, Charlie », *New Yorker*, 17 février 1968.
[48] Au moment de la production du film à l'été 1967, le projet Kennedy est en pause suite à un incendie qui a tué l'équipe d'Apollo 1 lors d'un test à terre en janvier 1967. Lors de la sortie du film en février 1968, les missions Apollo sans équipage n'ont repris que depuis novembre 1967 et il faut attendre octobre 1968 pour que les premiers humains approchent l'orbite lunaire.
[49] La mission Apollo 11 qui dépose des hommes sur la Lune en juillet 1969 dure 8 jours et se limite à l'espace cislunaire. Les premiers astronautes américains féminin et noir ne partent dans l'espace qu'en 1983. Voyager à la vitesse de la lumière reste considéré comme une impossibilité physique.

blanches et bleues, comme si l'espace se destinait naturellement à devenir américain[50]. La navette, incarnation ultime du progrès technologique, dont la rationalité équilibrée est soulignée par des plans fixes, reprend les mêmes couleurs nationales dans son décor intérieur, répondant au drapeau sur la manche de l'astronaute Taylor. Le pionnier, son instrument de conquête et la Frontière qu'il convoite sont chromatiquement unifiés sous la même bannière nationale, naturalisant visuellement la destinée conquérante des États-Unis. Cette image glorieuse de la conquête spatiale américaine s'écrase cependant immédiatement après le générique d'ouverture : lorsque le drapeau américain réapparaît, souligné à chaque fois par le cadrage et la mise en scène, il se trouve sur les flancs de la navette spatiale en train de couler au fond de « Dead Lake », sur les combinaisons des astronautes désormais « Robinson Crusoé dans l'espace » (Austen, 1968), sur le bateau gonflable qui les ramène à la terre ferme et finalement dans une version miniature, « la taille d'un mouchoir de poche » (Wilson 1967:1, 12), que l'un des astronautes plante sur le rivage tout juste atteint et déjà colonisé. Ce geste impérialiste, rendu absurde par les circonstances, provoque un rire cynique de Taylor qui sert de pont sonore vers un plan d'ensemble du paysage, résonnant sur le désert environnant.



[50] On repense ici à Lyndon Johnson s'appropriant le ciel de l'Ouest envahi par le satellite russe Spoutnik : « In the open West, you learn to live closely with the sky. It is part of your life. But now, somehow, in some new way, the sky seemed almost alien. » (Johnson 1971, 272)

En choisissant de réduire la taille du drapeau, d'abord étendu à l'espace interplanétaire pour finir en mouchoir planté sur un tas de cailloux, c'est peu dire que « *Planet* adopte une attitude particulièrement cynique vis-à-vis de la conquête spatiale patriotique » (Rice 1973). En effet, le film présente l'hubris de la conquête et son instrument technologique en train de sombrer

67 *Planet* (1968): le naufrage de la Nouvelle Frontière, motif du drapeau américain (l'espace vu depuis la navette ; la navette qui sombre – zoom aérien sur le drapeau ; les naufragés ; le drapeau planté dans les cailloux – zoom avant)

au fin fond d'un désert inconnu.

L'effondrement de l'impérialisme américain se prolonge dans la représentation d'un Nouveau Monde radicalement aliénant. L'espace interplanétaire d'abord, loin d'être la « dernière frontière » expansive et optimiste de la série *Star Trek* (Gene Roddenberry, 1966-69) alors diffusée sur NBC, ne fait que souligner la vanité des conquérants. Taylor confesse dès le prologue que « vu d'ici, tout semble différent. Le temps se courbe. L'espace est… infini. [gros plan du visage de Taylor] C'est à écraser l'égo d'un homme. Je me sens seul ». Cette expression de doute, ajoutée tardivement au scénario[51], introduit le thème de l'impuissance du héros américain à domestiquer l'espace sauvage qui lui est mythiquement promis. La leçon d'humilité se poursuit pendant le générique, imaginé comme « une série de plans destinés à communiquer un sentiment de solitude, de séparation et du passage du temps[52] », et enfin pendant la longue traversée du désert, une scène où « l'atmosphère dominante [évoque] désorientation, panique et surprise » (Rice 1973). Une note au scénario de Wilson suggère de mettre l'accent sur l'étrangeté menaçante du désert traversé :

> « EXT. SEQUENCE OF SILENT SCENES – THE LONG TREK – NIGHT AND DAY
> This sequence is not intended to be a swift MONTAGE, but rather a long and relentless depiction of an ordeal. Visually, it should be as gripping, eerie, and bewildering as our locations will permit. » (Wilson 1967:1, 12)

Tout comme la Frontière puritaine analysée dans la partie précédente, ce paysage déconcertant est hostile aux actions des « trois astronautes isolés » : « l'énergie brute de la nature semble vouée à leur destruction » (Wilson 1967:1, 13). Un montage cut durant le naufrage de la navette suggère l'insignifiance de l'action humaine dans cette nature indifférente : l'intérieur bruyant et agité de la navette condamnée à sombrer laisse place à un

[51] Aucun équivalent de cette réplique n'est présent dans la version du 18 avril 1967.
[52] Michael WILSON, *Shooting Script*, 5 mai 1967 (révision du 27/07/1967), p. 3.

panoramique silencieux balayant l'immensité du paysage désertique. La nature aliénante et déroutante de cette Nouvelle Frontière dément dès lors toute possibilité de la civiliser.

La référence au paysage fordien signalée plus haut vient encore renforcer l'échec du projet impérial. En effet, *Planet of the Apes* ne reproduit pas la Frontière de *Stagecoach* (1939), qui équilibre personnages et paysages autour d'un horizon commun et maîtrisable, mais celle de *The Searchers* (1956), qui perd ses personnages dans une nature sauvage bien trop impérieuse pour être domestiquée. En inscrivant plan après plan des silhouettes minuscules dans un théâtre naturel grandiose (figure 68), *Planet* inspire le même sentiment d'écrasement, d'effacement et de captivité des pionniers dans le territoire qu'ils sont censés conquérir[53]. La référence visuelle est explicitée par une citation : un personnage appelle ses camarades à le rejoindre depuis le fond du plan, où il apparaît écrasé par les rochers avoisinants[54]. La présence de *The Searchers* dans le désert de la planète des singes indique qu'il est tout aussi vain pour les pionniers modernes d'espérer conquérir la Nouvelle Frontière qu'il était impossible pour Ethan Edwards, le héros ensauvagé du film de Ford, de triompher de

l'ancienne.

[53] La référence se retrouve également dans les thèmes musicaux qui accompagnent la traversée du désert, intitulés « The Searchers » et « The Search Continues ». Le thème narratif central est par ailleurs celui de la quête dans les deux films, comme le précise le réalisateur Franklin J. Schaffner : « Both *Planet* and the *War Lord* [Schaffner, 1965] are about endless searches, to investigate [the films' heroes] own personality and their reaction to the society in which they live. » (Woods 2001, 35)

[54] Il s'agit de Dodge dans *Planet* et de Brad Jorgensen dans *The Searchers*. Dans les deux cas, le personnage vient de faire une découverte qui fait avancer la quête (une trace de vie ; le troupeau volé par les Indiens). Cette construction du plan et, par extension, la référence à *The Searchers* sont probablement à mettre au crédit du réalisateur, le scénario prévoyant un plan inverse où Dodge aurait été au premier plan découvrant la fleur, tandis que les autres astronautes auraient occupé l'arrière plan : « Thomas [Taylor] and Lafever [Landon] can be seen in b.g. Dodge spots something and squats down to examine it. » (Wilson 1967:1, 17)

68 *Planet of the Apes* (1968): le désert écrasant

69 *Planet of the Apes* (1968): « over here », citation de *The Searchers*

Après la futilité morale de l'entreprise pionnière et son impossibilité pratique, *Planet of the Apes* révèle le comportement impérial du pionnier au contact des indigènes. La présence de croix rudimentaires ornées de « peaux d'animaux méconnaissables[55] » pour marquer le territoire des humains primitifs renforce au premier abord l'attente d'une confrontation violente avec la sauvagerie. Lorsque les pionniers découvrent qu'il s'agit d'une communauté de « nobles brutes » (Wilson 1967:1, 23), rousseauiste et végétarienne, la peur se transforme en ambition impérialiste : « Si c'est ce qu'ils ont de mieux dans le coin, dans six mois nous dirigerons cette planète ». C'est Taylor qui prononce cette réplique, lui qui pourtant avait ri du minuscule drapeau planté dans les cailloux et qui avait exprimé son désir de rencontre avec une altérité meilleure que l'être humain. Même chez le pionnier le moins patriote et le plus tolérant, l'impérialisme apparaît comme le prolongement naturel de l'exploration. L'arrivée immédiate des véritables maîtres de la planète des singes punit bientôt l'hubris dominatrice de Taylor. Des singes à cheval armés de fusils font la chasse aux humains et capturent le héros

[55] Wilson 1967:1, 19. Le scenario prévoit de nous faire découvrir à l'issue de la chasse aux humains qu'il s'agit de peaux humaines montées par les singes.

pour le transformer en rat de laboratoire. Nous sommes à la trentième minute du film et avons assisté au naufrage du programme spatial américain, au ridicule de la volonté de puissance des États-Unis et à l'exhibition de l'idéologie impériale qui sous-tend toute entreprise pionnière. C'est dire si *Planet* est cinglant dans sa déconstruction du mythe américain.

Progressisme et régression raciale

L'inversion de la hiérarchie technique et politique entre hommes et singes place le film sur le terrain du racialisme rooseveltien : une régression de la race dominante – les humains de la planète des singes sont des animaux sans parole – provoque nécessairement l'émergence d'une race plus vigoureuse pour prendre sa place (voir chapitre un REFERENCE). L'anti-progressisme de *Planet* – le progrès technique mène à la régression de l'humanité – est donc d'abord exprimé sur le terrain racial. *A priori*, *Planet* peut être lu comme la réalisation de ce que les esclavagistes ou les colonisateurs ont toujours redouté : « Negro Rule », l'inversion de la domination du Blanc sur l'indigène. Une telle angoisse a toujours accompagné la suprématie blanche non seulement aux États-Unis mais dans tous les empires européens[56] et la résonance est d'autant plus forte dans une période marquée par les guerres de décolonisation et les émeutes raciales :

> « There is a long-standing fear among whites in the United States of an 'exchange of situation,' a loss of racial dominance [dating back to the 'savage Indians' of the colonial period]. Those fears were aggravated during the sixties by the war in Vietnam and by the black liberation struggle at home. The sense that the racial violence abroad and at home was beyond control has shaken the security of white racial hegemony and led to a self examination by whites of which the *Apes* films were a part. » (Greene 1998, 25)

Le choix des singes est évocateur puisqu'ils servent régulièrement à nier l'humanité de « races » inférieures et suggère en particulier une allégorie des Noirs[57]. Pour certains critiques, il n'y a aucun doute : les singes « représentent des humains noirs » et les humains « représentent des humains blancs[58] ». Une telle lecture, qui oublie cependant la complexité

---

[56] L'élite blanche de ces empires ne concevait certainement pas la possibilité d'un renversement de domination, une peur qui ne s'exprima sous cette forme aux États-Unis qu'une fois l'esclavage aboli et le droit de vote donné aux Noirs par les 13e, 14e, et 15e amendements (1865-70). Mais ces élites ont toujours redouté une rébellion comme celle de Saint Domingue en 1791 qui provoqua l'abolition de l'esclavage en France. Voir Laurent DUBOIS, *Avengers of the New World: The Story of the Haitian Revolution*, 2004.

[57] Les Noirs ont été les plus grandes victimes de cette comparaison, mais on la retrouve également dans les caricatures d'Allemands durant la Première Guerre mondiale ou de Japonais durant la Seconde.

[58] Sandy RANKIN, « Disalienation and the Irrepressible Wish: Apes, Heston, Ludics, Home », *Journal of Popular Culture*, vol 40, n°6, 2007, p. 1021.

sociale de la civilisation simienne, réduit le film à une réalisation hystérique du cauchemar blanc.

70 *Planet* (1968): « an upside-down civilization », selon les mots du héros ici poursuivi par les singes

Les producteurs ont démenti toute intention de représenter un conflit racial, mais le rapprochement, pour John Chambers qui a maquillé en singe des acteurs hispaniques et asiatiques, était inévitable dans l'Amérique des émeutes raciales[59]. La promotion et la réception du film ont prolongé cette lecture en jouant sur les insécurités de l'Amérique blanche. La bande annonce promettait au spectateur un monde qui « défie toute les idées que vous aviez de la civilisation. Une planète où l'homme est au bas de l'échelle du vivant et où les êtres supérieurs sont des singes ». Pour certains critiques, « l'évolution inversée est plutôt choquante[60] », mais ce qui choque le plus, c'est que ce soit Charlton Heston qui se retrouve au bas de l'échelle raciale :

> « [*Planet* achieves a] simple, radical reversal […] where creatures we are taught to believe are inferior are suddenly so superior that they have the power to lock up odd specimens like Heston in a zoo and run a few experiments on him to test the causes of his obvious inadequacy[61]. »

Pour Richard Schickel, « Heston » est précisément une image parfaitement adéquate de supériorité. Dès lors, sa mission, comme l'entend *Variety Weekly*, est de « réaffirmer la

[59] « 'At the time', he explains, 'the head of the NAACP who also happened to be a stuntman, came to me and said, 'John, […] why aren't us blacks being hired for jobs?' I explained that the reason I was going for [Asians and Latinos to play apes] is because of the need for flatter noses and dark eyes. This was about a year and a half after the Watts riots, and I went to Arthur Jacobs and said, 'Arthur, we're worried that we might offend the blacks.' He said, 'What do you mean offend them?' 'Well, they might think you people are recoiling so you're trying to make fools of them by making them look like gorillas and apes.' He said, 'You're kidding.' 'No I'm not kidding. It's logic.' » (Russo *et al.* 2001, 45)

[60] « Planet of the Apes », *Motion Picture Exhibitor*, 21 février 1968.

[61] Richard SCHICKEL, « Second Thoughts on Ape-Men », *Life*, 10 mai 1968.

supériorité de l'homme sur tous les autres animaux[62] ». C'est l'honneur des humains qui est en jeu – des humains masculins, blancs et anglo-saxons.

Pour Pauline Kael, Heston représente « la puissance américaine » (Kael 1968) et pour le producteur, Mort Abrahams, il incarne « la civilisation américaine[63] ». Mais sa carrière d'acteur dans les années 1960 lui a donné une dimension plus large. Les précédents succès de l'acteur (*El Cid*, 1961 ; *55 Days at Peking*, 1963 ; *Khartoum*, 1966) le rattachent aux « films épiques à grand budget » de la Nouvelle Frontière, des drames historiques construits sur le motif du dernier rempart dans lesquels son personnage défend systématiquement l'Occident blanc contre des hordes d'indigènes[64]. Au moment de la sortie de *Planet*, la persona d'Heston est ainsi tellement identifiée à l'impérialisme occidental que « pour certains, mettre en danger Heston/Taylor signifiait mettre en danger les États-Unis, voire toute l'humanité occidentale blanche » (Greene 1998, 43).

La supériorité raciale de Taylor est mise en scène à la fois dans ses rapports aux singes et dans le contraste avec ses homologues humains. Taylor est le seul humain blond aux yeux bleus, ce que les singes soulignent en le surnommant « yeux clairs ». Ses partenaires féminin, aux yeux bruns ou à la peau noire sont éliminés bien avant lui dans le récit. Quant à ses congénères primitifs, ils sont une collection d'indigènes hybrides qui, pour le scénariste, ne devaient surtout pas évoquer une blancheur anglo-saxonne :

> « A note on the appearance of the 'humans' in this picture: All should be deeply bronzed, as brown as Indians or light-skinned Negroes; ideally, they should not have Anglo-Saxon features, but should have the hybrid countenance one often encounters in Hawaii, Panama, or Casablanca. » (Wilson 1967:1, 22)

[62] « Planet of the Apes », *Variety Weekly*, 7 février 1968.
[63] Brian PENDREIGH, *The Legend of the Planet of the Apes: Or How Hollywood Turned Darwin Upside Down*, 2001, p. 56.
[64] Richard SLOTKIN, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, 1998 [1993], p. 504-12.

Distingué des autres humains, le héros occidental se différencie plus encore des singes qui le dominent. Sa taille supérieure sert ainsi de démenti visuel aux discours sur l'infériorité de l'homme que les singes lui adressent (figure 71). Taylor se tient droit, signe de l'humanité pensante qui contraste avec la démarche animale des primates.

71 *Planet* (1968): Charlton Heston en laisse, reçoit une leçon sur l'infériorité de l'homme

Il prévaut physiquement dans toutes ses confrontations avec eux et démontre à plusieurs reprises une intelligence supérieure. Pourtant, le corps blanc d'Heston, souligné par sa quasi-nudité pendant les trois quarts du film, subit toutes sortes de tortures et humiliations historiquement infligées aux indigènes et aux esclaves, évoquant un renversement de la violence impériale. Heston écrit ainsi dans son journal :

> « It occurs to me that there's hardly been a scene in this bloody film in which I've not been dragged, choked, netted, chased, doused, whipped, poked, shot, gagged, stoned, leaped on, or generally mistreated. As Joe Canutt said, setting up one of the fight shots, 'You know, Chuck, I can remember when we used to win these things[65].' »

La remarque du fils du célèbre cascadeur Yakima Canutt souligne que l'enjeu politique de ces scènes de torture est bien un renversement de la domination coloniale (le « nous » blanc du cascadeur et de l'acteur contre le « eux » des singes et autres indigènes). Deux scènes-clés jouent spécifiquement sur l'angoisse liée à ce renversement : la scène de chasse des humains par les singes, puis la scène d'évasion manquée de Taylor. Dans ces deux moments, la musique de Jerry Goldsmith souligne l'animalité des singes par l'utilisation d'un instrument

[65] Charlton HESTON, *The Actor's Life: Journals, 1956-1976*, 1978, p. 276.

brésilien, la cuica, qui évoque des cris simiens[66]. L'apogée de l'angoisse occidentale intervient au moment où le fugitif Taylor est rattrapé par ses gardes au milieu de la ville simienne : un panoramique subjectif, accompagné d'un déchaînement de la cuica, révèle les visages noirs de singes menaçants qui encerclent et lapident le héros blanc capturé dans un filet. Monument physique à la puissance occidentale, Heston représente l'humanité blanche et masculine de Roosevelt torturée par les barbares.

Le film installe cependant les conditions d'un discours racialiste paranoïaque pour mieux le remettre en question. Les singes sont présentés initialement comme une altérité raciale menaçante mais le récit filmique nous amène vite à découvrir une société simienne complexe et à nous identifier à certains de ses représentants. Le héros blanc est alors décentré, marginalisé par rapport aux personnages simiens qui sont en charge de faire avancer le récit. Quant aux scènes traumatiques de chasse et d'évasion, elles sont construites strictement du point de vue du héros[67] et ne reflètent que sa propre panique raciste[68]. Enfin, hommes et singes ne sont pas radicalement opposés puisque Taylor devient ami des chimpanzés et partage même un baiser interracial avec Zira (Kim Hunter)[69].

[66] La musique atonale et primitive de Goldsmith, pour laquelle il a utilisé « un orchestre à l'ancienne avec cordes, bois et percussions » (Kim 1985, 237), accentue l'étrangeté menaçante de la planète des singes. Il y intègre des instruments exotiques dont la cuica, un instrument brésilien dont le son se rapproche des hurlements de singes. L'instrument intervient spécifiquement dans les scènes où la tension entre singes et hommes est à son comble. Il dénote alors la sauvagerie de la même manière que la flûte japonaise de George Delerue le fera dans *Platoon*. On entend la cuica dans les deux scènes citées ainsi qu'à la fin du film, lorsque les gorilles du docteur Zaius rattrapent Taylor et ses amis en fuite.

[67] « (NOTE: It must be borne in mind that we see only what [Taylor] sees. Nothing more. Our view of the apes' civilization is limited to the fragmentary and nightmarish vision of our fugitive. We never linger; we move always with a man in flight.) » (Wilson 1967:1, 56) Dans les deux scènes, les plans de singes répondent toujours à des gros plans du visage de Taylor en contrechamp.

[68] Il insulte régulièrement les singes : « Bloody baboon », « hairy scum », « take your stinking paws off me, you damn dirty apes ».

[69] Le moment est construit pour évoquer une émotion romantique. Il s'agit d'un baiser d'adieu. Taylor demande à Zira de l'embrasser. Elle accepte, bien qu'il soit « tellement laid ». Le baiser est appuyé, contrastant avec les baisers précédents du bout des lèvres entre Zira et son fiancé Cornelius. Il est suivi d'une pause dans la bande son musicale qui laisse émerger le bruit des vagues (et la jalousie de Cornelius).

72 *Planet of the Apes* (1968): baiser entre espèces

La déconstruction du racialisme atteint cependant ses limites en ce que le film défend la naturalité des distinctions raciales. Aucune explication politique ou historique n'est apportée au racisme des singes, ce qui transpose la responsabilité du racisme « vers la biologie » (Greene 1998, 55). Le racisme serait inscrit dans une nature simienne et, par extension, humaine. De plus, la coopération entre espèces sur le long terme reste impossible du fait des différences de culture entre humains et chimpanzés[70]. Comme dans les westerns pro-Indiens qui se multiplieront à partir de *Little Big Man* (Arthur Penn, 1970), il subsiste donc une Frontière raciale entre eux et nous. Parce qu'elle manque de soulever les enjeux politiques et historiques sous-tendant des phénomènes de discrimination, l'allégorie de *Planet* « conserve intactes les valeurs conservatrices » (Rankin 2007, 1019) qui tendent à naturaliser les inégalités sociales. Mais, même si le film ne va pas jusqu'à envisager la race comme une construction sociale, il critique le racialisme par un autre moyen.

Progressisme et régression morale

Planet of the Apes déconstruit le discours racialiste en s'attaquant à la hiérarchie entre sauvagerie et civilisation. À bien des égards, l'humanité « civilisée » et le héros blanc qui l'incarne apparaissent plus barbares que ceux qu'ils considèrent comme leurs inférieurs. Si les singes ont développé une civilisation rudimentaire qui rappelle celle des humains, la distinction radicale séparant les deux sociétés s'exprime sur le plan moral dans leur rapport à

[70] Taylor propose que Cornelius et Zira partent avec lui, mais les chimpanzés répondent que « la culture de [Zaius] est notre culture ». Eric Greene écrit ainsi que « cultural divides—racial and sexual divides—may be negotiated or even narrowed, but they cannot ultimately be bridged. » (Greene 1998, 52)

la violence. Seul l'homme est assez violent pour tuer ses semblables, tandis que les singes prônent le pacifisme. Taylor le regrette[71] et reste sans voix à la lecture de la bible simienne (les « parchemins sacrés ») qui décrit l'homme comme « annonciateur de la mort[72] ». L'attitude critique de Taylor vis-à-vis de l'humanité ne le rend pas meilleur que ses semblables. Il se jette sur une arme dès que les chimpanzés le libèrent (Taylor : « do you have any weapons? any guns? ») puis en use pour imposer ses décisions à son ennemi Zaius (Maurice Evans) comme à son allié Cornelius (Roddy McDowall). Zaius, à l'inverse, refuse la violence : il se rend pacifiquement à Taylor et retient ses soldats lorsque ce dernier leur tourne le dos pour s'éloigner vers l'horizon[73]. Un « tueur né » et une « créature belliqueuse » gouvernée par ses émotions selon Zaius, l'homme occupe la place du sauvage de l'idéologie impériale, à l'opposé de la rationalité réservée à la civilisation. Bien que Zaius soit favorable à une solution génocidaire au problème humain, son discours critique d'une nature humaine violente n'est pas contredit par Taylor et s'impose comme une vérité dans l'univers narratif du film.

C'est précisément cette nature humaine barbare qui transforme la technique en instrument de destruction. *Planet* contribue à dissocier progrès technique et progrès moral, une association contredite par Hiroshima mais réaffirmée par la Nouvelle Frontière. Un passage supprimé du scénario de Rod Serling l'exprimait explicitement :

> « Forgive us, Mr [Taylor]. But to use a [atomic] bomb as you describe even <u>once</u> [on Japan] – suggests to us, who have never even had a war – that you are scientifically advanced… but there remains a question as to <u>how</u> civilized[74]? »

---

[71] Taylor : « Does man, that marvel of the universe, that glorious paradox who has sent me to the stars, still make war against his brother? Keep his neighbor's children starving? »

[72] Cornelius lisant la bible simienne : « Beware the beast man for he is the devil's pawn. Alone among God's primates, he kills for sport or lust, or greed. Yea, he will murder his brother to possess his brother's land. Let him not breed in great numbers, for he will make a desert of his home and yours. Shun him, drive him back to his jungle lair, for he is the harbinger of death. »

[73] Cette distinction sur le rapport à la violence a été accentuée tardivement dans le scénario. La version du 18 avril 1967 ne comportait pas encore la demande d'une arme par Taylor, le montrait plus conciliant avec ses compagnons (« What's the plan? […] And you intend to take me along? », Wilson 1998, 97-8). Cette version montrait à l'inverse un Zaius conscient de sa force militaire (« Why play the fool? You're outnumbered and outgunned. » Wilson, 112) et ordonnant, une fois Taylor parti, de faire taire Cornelius par la force (Wilson 1967:1, 136). Zaius lançait également les gorilles à la poursuite de Taylor, qui était abattu aux pieds de la Statue de la Liberté (Wilson 1967:1, 143).

[74] Rod SERLING, *Planet of the Apes Screenplay*, 1er mars 1965, p. 78. Bibliothèque Margaret Herrick, fonds Charlton Heston, 12-f.129 PLANET OF THE APES – Script 1965. Cité dans James CHAPMAN et Nicholas J. CULL, *Projecting Tomorrow: Science Fiction and Popular Cinema*, 2013, p. 116.

Si cet échange n'apparaît pas dans le film, la bombe atomique y reste le signe ultime d'une technologie meurtrière, puisque la fin du film révèle que la planète des singes est la Terre et qu'une guerre nucléaire a anéanti l'humanité. Au vu des conséquences terminales du progrès humain, les limitations technologiques de la civilisation simienne, qui pense que « voler est une impossibilité scientifique », apparaissent rétrospectivement comme une bénédiction. De même, le docteur Zaius, à la fois ministre de la science et défenseur de la foi, a beau travailler contre l'expansion des « Frontières du savoir[75] », son obscurantisme est certainement salutaire pour la civilisation simienne :

> « Cornelius : Why must knowledge stand still? What about the future?
> Zaius : I may just have saved it for you. »

La conquête de nouvelles Frontières scientifiques ne mène pas au progrès mais à la destruction de la civilisation. Une société guidée par le mythe de la Frontière sombre nécessairement dans la dystopie.

Planet est le premier film de science-fiction à introduire une dimension écologique à son propos. L'homme est non seulement responsable de la mort de la civilisation, mais également de son propre environnement vital. Le film représente ainsi un tournant en science-fiction « depuis une concentration sur l'avenir de l'humanité vers la prise en compte, de plus en plus prégnante, d'une inquiétude vis-à-vis du monde naturel et de la relation que les humains entretiennent avec lui[76] ». La bible simienne est encore juste lorsqu'elle annonce que l'homme « transformera en désert sa maison et la vôtre ». La « Zone interdite » désertique où ont atterri les astronautes, nous dit Zaius, « était autrefois un paradis. Votre race en a fait un désert, il y a très longtemps ». Il y a là un retournement complet de la promesse du mythe de transformer le désert américain en nouveau jardin d'Éden grâce au progrès technique. Comme la violence, le rapport dévastateur à l'environnement est encore naturalisé puisqu'il se retrouve déjà chez les hommes primitifs qui sont incapables de gérer leurs ressources et ne survivent que par l'expansion territoriale[77]. À l'inverse, les singes ont construit une relation harmonieuse avec leur environnement. La ville simienne, inspirée des « habitations troglodytes de Turquie et de Tunisie et des formes ondulées de l'architecte espagnol Antonio

[75] Taylor ironise ainsi sur la position de Zaius : « There's your minister of science. Honor-bound to expand the frontiers of knowledge! Except he's also Chief Defender of the Faith! »
[76] Sudds 2011, 151. Ce tournant correspond également à la carrière de Charlton Heston, qui passe avec *Planet* des films épiques historiques à la science-fiction 'écologique' du début des années 1970.
[77] Zaius: « [Man] eats up his food supplies in the forest, then migrates to our green belts and ravages our crops. »

Gaudi » (Kim 1985, 233) s'intègre parfaitement dans son milieu par ses matériaux d'apparence naturelle, sa couleur ocre et ses lignes courbes (figure 73)[78]. Dans le thème environnemental transparaît ainsi l'influence du mouvement écologique et de la contreculture des années 1960 analysés au chapitre suivant. En consommant les ressources d'un monde fini, la civilisation technologique a détruit l'harmonie de l'homme à son environnement, quand des cultures plus primitives ont su la conserver.

73 *Planet of the Apes* (1968): ville simienne aux formes et couleurs naturelles

74 *Planet of the Apes* (1968): image de fin, le héros de la Frontière brisé devant le signe de sa barbarie

[78] Le scénario original de Serling prévoyait, en accord avec le livre de Boulle, de présenter une société simienne urbaine et développée, mais une réduction du budget par la Fox a obligé Wilson à revoir le scénario pour imaginer une société simienne plus primitive.

Parce que l'homme est un conquérant dont la technique sert la destruction, la civilisation humaine et, plus précisément, l'Occident blanc incarné par Heston, est moins civilisée que les primates. La suggestion est renforcée par le casting d'acteurs britanniques dans les rôles de Cornelius (Roddy McDowall) et particulièrement Zaius, qui est joué par l'acteur shakespearien Maurice Evans. À l'inverse, Charlton Heston passe la moitié du film habillé d'un pagne, une nudité caractéristique des représentations traditionnelles du sauvage. La masculinité blanche de Taylor n'est donc pas un gage d'héroïsme mais le signe d'un danger. S'il est fier de rétablir la domination physique de l'homme sur le singe à la fin du film (Zira : « We thought you were inferior. » Taylor : « Now you know better! »)[79], cela ne fait pas de lui un être moralement supérieur. Bien au contraire, tout ce qui établit sa supériorité – physique ou intellectuelle – ne le rend que plus dangereux pour les singes et pour l'humanité. La dernière image du film vient mettre un point final à l'arrogance du pionnier blanc, lorsque Taylor est prostré à genoux aux pieds des ruines de la Statue de la Liberté (figure 74). L'image célèbre concentre l'éclatement du système idéologique qui sous-tend le héros impérial. Cette incarnation du « concept de l'Amérique de la liberté[80] » représente ici « les aspirations de l'Occident anéanties par sa destructivité » (Greene 1998, 52). Le racisme, le progressisme et l'impérialisme qui alimentent l'histoire et le mythe américains sont brisés avec Taylor devant le signe de leur barbarie.

Civilisation simienne et critique de l'Amérique impériale

Si la civilisation humaine est barbare, son homologue simienne ne constitue cependant pas un exemple de société alternative. Sorti « à un moment où les coordonnées morales de la culture étaient déréglées, un moment où […] les cowboys devenaient des Indiens et les Indiens devenaient des cowboys » (Greene 1998, 9), *Planet of the Apes* refuse l'idéalisation de l'altérité raciale caractéristique du contre-mythe et sur laquelle nous reviendrons au chapitre suivant. Le film se distingue sur ce point du western révisionniste et d'un cinéma

[79] Dans le scénario, cette rivalité pour la domination raciale apparaît plus explicitement : Taylor traite les singes de « lame-brained barbarians » et affirme : « I'm more intelligent than any ape! […] I come from another planet! Where Man rules supreme! Where apes are mute! » (Wilson 1967:1, 82) Pour ce Taylor arrogant, c'est la volonté conquérante de l'homme qui fait de lui l'être supérieur : « No zone is forbidden to man. Not on my planet. That's why I could come to yours. And that's why I'm superior to you. » (Wilson 1967:1, 131) Inversement, sa chute finale n'en est que plus violente. Mourant au pied de la Statue de la Liberté, il s'exclame « I'm the last of the master race. The master killers » (Wilson 1967:1, 143). Si ces éléments ont été supprimés dans le film, et si la question d'une compétition entre espèces est moins explicite, d'autres éléments sont accentués qui mettent en perspective la supériorité blanche de Taylor (la violence de Taylor ; le pacifisme des singes ; le soutien inconditionnel des chimpanzés).

[80] Entretien de Kevin Burns avec Mort Abrahams lors du *30th Anniversary Press Tour* le 11 juillet 1998. Cité dans Woods 2001, 71.

influencé par la contreculture, dans lequel les sauvages d'hier deviennent l'incarnation d'une américanité authentique. La critique effectuée par *Planet* « fonctionne [alors] non seulement comme une allégorie évidente des relations interraciales dans notre propre monde, en particulier aux États-Unis, mais aussi comme une critique de la dynamique de soumission-domination, oppresseur-opprimé » (Rankin 2007, 1019) qui caractérise plus généralement l'idéologie impériale. Cette critique passe par la mise en scène des rapports entre espèces, mais également des rapports de pouvoir à l'intérieur de la société simienne. Dans *Planet*, les singes ne servent pas de projection utopique à la culture impériale, mais de miroir à son racisme et à sa violence.

L'exploration des mécanismes internes de la société simienne qui occupe la moitié centrale du film permet de créer des résonances critiques avec la société américaine de l'époque. Comme dans l'Amérique des années 1960, la hiérarchie sociale simienne est fondée sur la race. Le synopsis promotionnel du film publié en mai 1967 annonce ainsi que « Zira et Galen, en tant que chimpanzés, sont inférieurs dans la structure sociale simienne à Zaius, leur chef, qui est un orang-outan. Les parallèles avec l'ordre social terrien commencent à se clarifier, avec les babouins au dernier échelon – et donc restreints en termes de professions, de droits civiques et de privilèges – et les orangs-outans incarnant la crème de la crème, l'aristocratie simienne[81] ». Les babouins ont finalement été remplacés par des gorilles et les références directes aux mouvements des droits civiques ont été supprimées du scénario final[82] mais la comparaison avec les États-Unis reste fortement suggérée – une équivalence des orangs-outans avec les Blancs, des gorilles avec les Noirs et des chimpanzés avec les Juifs (Greene 1998, 31). Un critique écrit ainsi que « dans une structure de classe dans laquelle les orangs-outans sont les intellectuels, les chimpanzés sont les cadres et les gorilles les ouvriers, un parallèle frappant apparaît avec notre propre société[83] ». Le parallèle est d'autant plus frappant que chaque race simienne est « stylistiquement ségréguée des autres » (Russo *et al*. 2001, 41) par les vêtements et la couleur de peau[84] et que les réactions des personnages soulignent les relations de pouvoir entre races – entre orangs-outans et chimpanzés (lors de la

[81] Synopsis de « Planet of the Ape » par James Denton, 15 mai 1967, cité dans Chapman et Cull 2013, 120.
[82] Une version du scénario de Michael Wilson datée du 13 janvier 1967 prévoyait une manifestation de babouins brandissant des pancartes « Down with Discrimination » et « Freedom Now » (Greene 1998, 30).
[83] « When the Apes Rule the World », *Los Angeles Herald Examiner*, 25 février 1968.
[84] Les gorilles ont la peau noire, sont habillés de noir et correspondent à la position sociale des Noirs dans la société américaine ; les chimpanzés ont la peau brun foncé, sont habillés de vert et leur position sociale intermédiaire ainsi que leur rôle d'intellectuels les rapproche des Juifs américains ; les orangs-outans ont la peau claire, sont habillés d'orange et occupent les positions de pouvoir comme les Blancs aux États-Unis.

scène du procès) comme entre chimpanzés et gorilles (dans l'attitude de Zira vis-à-vis du geôlier Julius/Buck Kartalian). Comme l'Amérique des droits civiques, la société simienne connaît enfin un processus d'égalisation des races : on entend un chirurgien mentionner l'abolition de quotas qui limitaient l'emploi des chimpanzés à des postes à responsabilité. La structure sociale de la civilisation simienne est donc montrée comme racialisée de la même manière qu'elle l'est aux États-Unis.

La manière dont les singes traitent les humains est un autre parallèle à la violence historiquement exercée contre les non-Blancs dans l'histoire américaine. Certaines tortures et humiliations infligées à Taylor rappellent ainsi l'esclavage et la ségrégation (fouet, chaînes, colliers, mutilations, castration, déshumanisation), tandis que d'autres évoquent les émeutes urbaines et manifestations étudiantes réprimées violemment par la police (matraque, lance à incendie, fourgon cellulaire), autant de « correspondants visuels des conflits raciaux de l'époque » (Greene 1998, 38). Les parallèles avec l'histoire des Noirs américains sont particulièrement frappants dans la scène du tribunal[85]. L'évocation du fait que « les hommes n'ont pas d'âme » et qu'« une étincelle divine existe dans le cerveau simien » fait référence à des justifications religieuses canoniques de l'esclavage et de la colonisation. L'affirmation que Taylor « est bel et bien un homme [et à] ce titre, il n'a aucun droit en vertu de la loi simienne » rappelle la décision de la Cour Suprême dans l'affaire Dred Scott en 1857, qui refusa la citoyenneté, donc les droits civiques, à tout Noir sur le sol américain. Le sort réservé à Taylor, dont on détermine les capacités de raisonnement en lui demandant de réciter la bible simienne, reprend les tests d'alphabétisation qui établissaient le droit de vote dans les États ségrégués[86]. La scène contient également des références aux textes de la religion civile américaine (la Déclaration d'Indépendance et la Constitution) qui incarnent les valeurs universelles de la société simienne[87]. Pourtant, le traitement déshumanisant infligé à Taylor révèle l'hypocrisie de ces droits inaliénables et la contradiction inhérente à l'impérialisme libéral. Répétant la stratégie des intellectuels de la décolonisation et des droits civiques, Taylor souligne cette contradiction lorsque, debout face au procureur qui le tient en laisse, il

[85] Les interprétations courantes de cette scène font intervenir le créationnisme ou le maccarthisme. L'élite politique orang-outan y juge que la théorie de l'évolution est une hérésie scientifique, ce qui fait dire à un critique de l'époque qu'il s'agit d'une référence au « 'procès du singe' au Tennessee il y a 42 ans » (« When the Apes Rule the World », *Los Angeles Herald Examiner*, 25 février 1968). Le fait que la procédure soit qualifiée d'« audition » renvoie également aux auditions sénatoriales du House Un-American Activities Committee durant le maccarthisme dont le second scénariste Wilson fut victime.

[86] Une des manières d'empêcher les Noirs et les Blancs pauvres d'exercer leur droit de vote aux États-Unis était de leur demander de réciter et d'interpréter des articles de la Constitution.

[87] La bible simienne, comme la Constitution, est composée d'« articles » et le procureur utilise les phrases « these sacred truths are self-evident » et « all apes are created equal » qui rappellent la Déclaration d'Indépendance.

reprend la formule de George Orwell en affirmant que « certains singes sont apparemment plus égaux que d'autres ». Les singes incarnent donc le racisme institutionnel qui constitue historiquement une inscription de l'impérialisme au cœur même de la nation américaine (voir introduction).

La critique de l'impérialisme américain à travers la société simienne se prolonge et s'élargit par un réseau de références associant les singes à l'univers du western et à une imagerie plus large de la colonisation. Ces références sont plus explicites et plus nombreuses dans le scénario, mais il en reste certaines expressions à l'écran. Alors que le western commence à être dénoncé par la gauche américaine comme un genre impérialiste (voir introduction), les cavaliers gorilles de l'armée simienne sont comparés à des cowboys[88] et à la cavalerie[89] dans le scénario. Le film conserve cette association par une scène où Taylor est attrapé au lasso par un gorille à cheval. De même, dans une scène coupée du film, un soldat gorille affirmait que « le seul bon humain est un humain mort ». L'expression est attribuée au général Sheridan durant les guerres indiennes et utilisée dans les années 1960 pour illustrer la violence raciste de l'armée américaine. La réplique, ajoutée tardivement au scénario, apparaît dans le second film de la saga dans la bouche d'un général gorille[90]. Au-delà du western et des guerres indiennes, la guerre du Vietnam elle-même est une référence associée aux singes, en particulier dans les traitements scénaristiques de la scène de chasse des humains. Une première version du scénario imaginait une société simienne plus développée, et la chasse devait être menée depuis des hélicoptères[91]. Le scénario final conserve encore une comparaison des humains pourchassés à la résistance Vietcong[92]. Ces références trop sensibles dans le contexte de l'époque ont cependant été effacées à la réalisation. Enfin, un dernier réseau de références concerne une histoire plus large de l'impérialisme occidental, encore déployée durant la scène de chasse. Pour cette scène, un scénario de Rod Serling prévoyait d'habiller les gorilles en costumes coloniaux britanniques (chapeau bombé et

---

[88] « Drawing a folded net from his saddlebag, he swings it overhead (like a cowboy with a lariat) and gallops off in pursuit of the man. » (Wilson 1967:1, 59)

[89] « Twelve 'horsemen' suddenly emerge from the trees, riding abreast at a canter, like a squadron of cavalry about to charge. » (Wilson 1967:1, 27)

[90] La réplique date d'une révision tardive du 7 juillet 1967 mais n'apparaît pas dans le film (Wilson 1967:2, p. 88). Elle sera utilisée dans *Beneath the Planet of the Apes* (1970) par le général gorille Ursus.

[91] Quand le budget permettait encore d'imaginer une société simienne moderne et développée, les croquis de la scène de chasse commandés par le producteur Arthur P. Jacobs peignaient des singes attaquant depuis des hélicoptères. Les coupes budgétaires et la peur de faire un film trop ouvertement politique ont eu raison de ces références explicites. Voir Kevin BURNS, *Behind the Planet of the Apes*, Van Ness Films,1998.

[92] « They suddenly run laterally across the palm grove, heading back toward their jungle -- in fact they lope, much like skirmishers in modern jungle warfare. » (Wilson 1967:1, 26)

uniforme blanc)[93]. Il subsiste dans le film une association frappante avec les chasseurs blancs de gros gibier africain, dont Theodore Roosevelt faisait partie avec l'aristocratie britannique et d'autres élites impériales. À l'issue de la chasse, on voit les gorilles poser pour une photographie devant un tas de corps humains inertes en prononçant leur premier mot (« Smile ! »). Nombre de ces références ont été supprimées par les producteurs pour que le film reste un produit de divertissement[94], mais le réseau des marqueurs visuels et thématiques déployé lors de la scène de chasse inscrit la société simienne du côté de l'Occident impérial.

75 *Planet of the Apes* (1968): « Smile ! », référence à l'imaginaire colonial

L'année où *The Green Berets* de John Wayne déplace le western dans les jungles asiatiques pour défendre l'engagement américain au Vietnam[95], *Planet of the Apes* s'impose comme un film remarquable dans sa critique du mythe de la Frontière. Les éléments génériques, formels et idéologiques des représentations classiques du mythe au cinéma y sont mobilisés et remis en question. Que ce soit la navette patriotique qui s'écrase dans un désert stérile, les héros impériaux qui se retrouvent dans la position des indigènes, l'altérité simienne qui apparaît plus civilisée que les humains, la supériorité physique et intellectuelle de

[93] « As [the Jeep] comes to a stop at the edge of the clearing. PAN UP SLOWLY THE FRONT GRILL TO THE WINDSHIELD where standing are TWO APES dressed immaculately in the white garb and pitch helmets of British hunters. » (Serling 1965, 25)

[94] Voir Greene 1998 sur la mise en place d'une « No Polemic rule » lors des phases de finalisation du scénario (30-1).

[95] *The Green Berets* a été critiqué par beaucoup pour n'être qu'un western transposé dans la jungle asiatique. Roger Ebert le qualifie par exemple de « film présentant le Vietnam comme les cowboys et les Indiens ». Roger EBERT, « The Green Beret », *Chicago Sun Times*, 26 juin 1968. http://www.rogerebert.com/reviews/the-green-berets-1968. Consulté le 27/07/2016.

l'homme blanc qui en fait un danger pour la civilisation, la planète des singes qui s'avère être la Terre détruite par le progrès humain ou la chevauchée finale du héros de la Frontière vers l'horizon de sa damnation, les certitudes idéologiques qui fondent le récit mythique américain sont ébranlées l'une après l'autre. Le racialisme, le progressisme, l'esprit de conquête et la violence régénératrice qui caractérisent le mythe rooseveltien, retrouvés à des degrés divers dans la Nouvelle Frontière, explosent avec la conscience que le progrès de la civilisation a mené à la destruction : « We blew it all up ! Damn you all to hell ! » s'exclame un Heston effondré aux pieds du symbole du Nouveau Monde en ruine. *Planet of the Apes* démarre ainsi un cycle de déconstruction du mythe de la Frontière qui frappe l'ensemble du cinéma américain à la fin des années 1960, du western avec *The Wild Bunch* (Sam Peckinpah, 1969) au western contemporain avec *Midnight Cowboy* (John Schlesinger, 1969), en passant par le road movie avec *Easy Rider*. Ces renversements thématiques annoncent le succès du culte de l'Indien dans nombre des productions cinématographiques inspirées par la contreculture qui seront l'objet du chapitre suivant, tandis que sa critique de l'impérialisme et du progrès inaugure un cycle de productions dystopiques en science-fiction que nous allons analyser maintenant.

Mythe de la Frontière et Amérique impériale

Le succès financier de *Planet of the Apes* a été une surprise pour la Fox et a convaincu les studios d'investir dans des projets de science-fiction au début des années 1970. Les films qui sortent à cette période sont marqués par le pessimisme de *Planet* et en reprennent les thèmes anti-impérialistes et anti-progressistes. Cette veine dystopique qui saisit le genre s'estompe avec la sortie de *Star Wars* en 1977, salué comme le retour de l'épopée dans le cinéma américain, mais l'univers narratif du genre de science-fiction ne se modifie pas pour autant : le monde est essentiellement clos, l'ennemi principal est l'empire et cet empire porte la marque de l'impérialisme américain. La différence apportée par *Star Wars* réside dans l'affirmation d'une réaction héroïque à ce cadre étouffant, dont les modalités seront traitées dans les chapitres qui suivent. Le reste de ce chapitre se consacre à la description de cet univers dystopique, où l'espoir de renouveau a laissé place à la conscience de la colonisation, où le mythe de la conquête a produit un empire destructeur.

L'univers dystopique dont il sera question ne se limite pas seulement à la science-fiction, mais marque également le road movie et se prolonge dans le blockbuster contemporain. C'est un univers largement inspiré par la vision d'un monde post-Frontière décrite par Frederick Turner – caractérisé par la tyrannie et les inégalités – mais c'est

également un univers qui reste marqué par l'histoire impériale américaine et reconnaît les dangers de l'esprit de conquête. Il est ainsi traversé d'une contradiction entre un regret et une critique de la Frontière. Après avoir discuté des aspects turneriens de cet univers - la disparition des Frontières et la dérive tyrannique de la civilisation – nous aborderons ses aspects plus critiques de l'idéologie de la Frontière qui rapprochent l'univers dystopique des récits du contre-mythe – la dénonciation de l'esprit de conquête et l'association de l'empire avec les États-Unis.

Fin des Frontières et esthétique du réseau

L'univers dystopique du cinéma post-western est un univers largement inspiré par l'angoisse de ce qui vient après la conquête, lorsque la civilisation a triomphé de tous les espaces et que les Frontières n'existent plus. Cet aspect dystopique ne représente pas une critique de la mythologie de la Frontière mais en est bien plutôt directement inspiré. Il participe d'un regret pour la fin des conquêtes plus que d'une dénonciation de la colonisation. Il ne fait que prolonger les peurs déjà partagées par Theodore Roosevelt ou Frederick Turner liées à une interruption du mouvement régénérateur. Le cauchemar décliniste et raciste de Roosevelt transparaît ainsi dans certains films, mais c'est la contre-utopie turnerienne qui domine les représentations dystopiques de l'avenir américain.

Chez Turner, la fin de la Frontière continentale représente la disparition du poumon démocratique de la nation et l'émergence d'un capitalisme aux tendances monopolistiques. Les idéaux modelés par le fermier pionnier et portés à la fin du XIX^{e} siècle par le mouvement populiste, « une survivance du pionnier », pourraient bien être effacés par « un développement complexe et une concentration des industries et des ressemblances et connexions croissantes entre le Nouveau Monde et l'Ancien » (Turner 1962 [1921], 154 et v-vi). Turner parle ainsi d'une société démocratique « menacée et déjà envahie » par un capitalisme dérégulé, d'une accumulation des richesses réalisée « au prix de la justice sociale et de la santé morale » du peuple américain et se range du côté des réformistes (Populistes, Socialistes et Progressistes) qui en appellent à protéger les « intérêts de l'homme du peuple [*the common man*] » et à « contrôler le pouvoir de ces entreprises titanesques [*business Titans*] ». L'historien conclut ce paragraphe par une note alarmiste :

> « As land values rise, as meat and bread grow dearer, as the process of industrial consolidation goes on, and as Eastern industrial conditions spread across the West, the problems of traditional American democracy will become increasingly grave. » (Turner 1962 [1921], 281)

À la concentration du pouvoir et des richesses répond l'exacerbation des conflits sociaux (« les distinctions de classes deviennent alarmantes ») provoquée par la disparition de la « soupape de sécurité » que constituaient les réserves de terres inoccupées (Turner 1962 [1921], 281). L'épuisement de ces réserves représente également un changement de paradigme dans le rapport à l'environnement. D'une part, elle marque « la disparition des ressources illimitées offertes à qui voudrait s'en saisir » et inspire une conception finie du monde et une nécessité de la conservation qui influenceront le tournant écologiste des années 1960. De l'autre, la limitation des ressources dans un contexte de forte croissance démographique ravive les angoisses malthusiennes (« La population croit plus vite que les ressources alimentaires »). Concentration monopolistique, dérive anti-démocratique du pouvoir, conflits de classe, épuisement des ressources, surpopulation, Turner redoute que la disparition de la Frontière ne fasse du Nouveau Monde une triste répétition de l'Ancien.

Dans la lignée turnerienne, l'univers dystopique du cinéma post-western est un univers post-Frontières tragiquement privé d'espaces d'émancipation. Que ce soit dans la science-fiction ou dans le road movie, les personnages évoluent dans un monde clos et cadastré dont on ne s'échappe pas. Participant à la vague dystopique de la science-fiction du début des années 1970, *Silent Running* (Douglas Trumbull, 1972) se présente par exemple comme un huis clos tourné entièrement à bord d'un vaisseau spatial. La Terre, jamais visible à l'écran, est un monde standardisé où la nature, jugée source de maladies, a été entièrement éradiquée. Il n'en reste que des échantillons stockés à bord de vaisseaux spatiaux, que le gouvernement décide de détruire. Pour le héros botaniste, une telle décision est catastrophique car elle fera disparaître les dernières traces de beauté et de liberté dans un monde où les Frontières n'existent plus :

> « On earth, everywhere you go, the temperature is 75º. Everything is the same. All the people are exactly the same. Now, what kind of life is that? […] There is no more beauty. There's no more imagination and no frontiers left to conquer. »

Le sentiment qu'une disparition des Frontières représente une tragédie pour la civilisation se retrouve dans le rapport que des dystopies comme *THX 1138* (George Lucas, 1971) ou *Logan's Run* (Michael Anderson, 1976) entretiennent avec le mythique soleil couchant de l'Ouest. Ces deux films se déroulent dans des espaces confinés entièrement dénués d'horizon (une société entièrement souterraine ou une humanité vivant dans des sphères hermétiques), dont les personnages cherchent à s'émanciper. Dans les deux cas, le moment de libération à la surface ou hors de la sphère s'effectue dans la présence du soleil couchant. Pour le

personnage de Logan, la découverte du soleil qu'il n'avait jamais vu est un moment de révélation – l'expérience émotionnelle de la beauté. Dans *THX 1138*, le moment de libération est plus ambigu. La glorieuse bande son qui fait entendre les chœurs de la Passion de Saint Mathieu par J. S. Bach évoque une expérience mystique de révélation mais la silhouette de THX qui se détache à peine contre le soleil immense suggère la menace de sa disparition. À l'espace monochrome et totalitaire de la société souterraine succèderait alors une autre totalité tout aussi accablante. Reste que l'Ouest mythique est ce qui manque et qui est regretté dans ces espaces confinés.

76 *Logan's Run* (1976): soleil couchant, découverte de la beauté

77 *THX 1138* (1971): soleil couchant, libération ou effacement du héros ?

Le sentiment de clôture ne se limite pas au contexte des années 1970 mais se diffuse largement jusque dans le blockbuster contemporain dans des films qui développent une esthétique nouvelle des représentations de l'espace. Si le soleil couchant et l'horizon ouvert restent le point de fuite espéré, le quotidien de la civilisation se caractérise par un quadrillage visuel évoquant le pouvoir du réseau – routier, policier, informatique – sur l'individu. Ainsi, l'épopée science-fictionnelle *Star Wars* (George Lucas, 1977), affirmation optimiste du pouvoir de l'individu contre l'empire comme nous le verrons au chapitre neuf, construit avant tout un monde interplanétaire cadastré. Dans ce film où un pouvoir impérial a pris le contrôle de toute une galaxie, la victoire de l'Empire se manifeste avant tout par sa capacité de surveillance de l'espace conquis. Les drones et soldats impériaux sont envoyés jusque dans les planètes périphériques pour faire acte de surveillance et de renseignement. Il en résulte une rationalisation totalitaire de l'espace qui n'est jamais plus visible qu'à bord de l'Etoile noire, planète artificielle et centre de commande du pouvoir impérial, quadrillé par les caméras et les écrans de contrôle. C'est ce pouvoir panoptique de surveillance qui fait de la galaxie un monde clos où les Frontières de liberté n'existent plus.

La surveillance, avec ses dispositifs écraniques et ses réseaux de communication et de renseignement, constitue une manifestation esthétique du monde en réseau présente dans différents univers génériques. On retrouve ainsi la surveillance dans certains road movies, où elle fait partie d'un système policier destiné à couper la trajectoire des personnages, autant que dans le film d'espionnage ou ses avatars dans le film d'action, où elle devient l'instrument d'un pouvoir omnipotent. Le road movie *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991), centré sur deux femmes poussées à fuir une société patriarcale, construit ainsi une tension entre deux logiques spatiales opposées : l'ouverture graduelle de l'espace par la trajectoire des personnages vers les paysages de l'Ouest et la fermeture graduelle de l'espace par les réseaux de surveillance de la police nationale. La conflagration des deux logiques s'exprime lors

78 *Jurassic World* (2015): monde clos, le réseau de surveillance militarisé

79 *Thelma & Louise* (1991): monde clos, Thelma capturée par le réseau policier

80 *The Bourne Spremacy* (2004): l'image-cadastre

d'une scène où Thelma, jusque-là irresponsable et effacée derrière Louise, décide de braquer une station service pour permettre au couple en cavale de poursuivre leur chemin vers la libération. Le braquage constitue une forme de libération pour Thelma et n'est pas dénué d'une dimension comique dans son exécution. Il s'inscrit dans la logique d'une affirmation des personnages contre un système oppressant. Le spectateur ne voit cependant pas la scène elle-même, mais l'enregistrement qui en a été fait par une caméra de sécurité et qui est visualisé dans le bureau du FBI (figure 79). Le filet se resserre autour des personnages, alimenté par les écoutes téléphoniques et les moniteurs listant des noms de suspects, jusqu'à la clôture complète de leur horizon visuel par un hélicoptère de police, marque par excellence d'un pouvoir panoptique déjà présente dans *Dirty Harry* (1971). Confinant dans *Thelma & Louise*, le réseau de surveillance devient tout puissant dans un *thriller* d'espionnage comme la saga *Jason Bourne* (2002-07 et 2016), qui repose entièrement sur l'exploration d'un monde dominé par le réseau de surveillance et la capacité de l'individu à s'en émanciper. L'image cinématographique proposée par cette série de films présentant un agent secret fugitif se fait elle-même écran de surveillance dans des séquences où les informations de géo-localisation et d'ordre de mission se superposent à la réalité (figure 80).

Si la surveillance est un régime esthétique important du réseau, il n'est cependant pas le seul. Le cadastre urbain et, depuis les années 1980 et le développement des technologies numériques, le réseau informatique en sont d'autres manifestations. Le réseau routier des road movies est un premier cadastre du territoire auquel les personnages tentent d'échapper, mais la rationalisation de l'espace géographique imposée par la civilisation se montre de manière plus évidente encore dans une certaine esthétique de la ville visible dans le *thriller* urbain. Ainsi, si certains films présentent la ville moderne comme une jungle urbaine – Los Angeles en étant généralement l'incarnation emblématique[96] -, d'autres soulignent la rationalité du cadastre urbain : la filmographie de Michael Mann dans les années 2000 en est une illustration, avec *Collateral* (2004) ou *Miami Vice* (2006). Dans *Miami Vice*, l'un (Colin Farrell) des deux policiers qui combattent un réseau de trafiquants de drogue à Miami ne cesse de chercher des yeux un horizon, incarné dans des plans de l'océan Atlantique, qui puisse le libérer de la violence urbaine. Dans *Collateral*, un chauffeur de taxi (Jamie Foxx) est pris en otage par un tueur à gages puis contraint à le conduire de cible en cible durant une nuit à Los Angeles. Le chauffeur rêve de fonder sa propre entreprise de taxis limousines et garde

[96] Par exemple dans *Predator 2*, *Training Day* (Antoine Fuqua, 2000) ou *Drive* (Nicolas Winding Refn, 2011). Les plans aériens de Los Angeles dans la scène d'ouverture de *Drive* se structurent autour des quelques gratte-ciel regroupés au centre de la ville, qui servent d'unique repère ordonnant l'étendue urbaine nocturne.

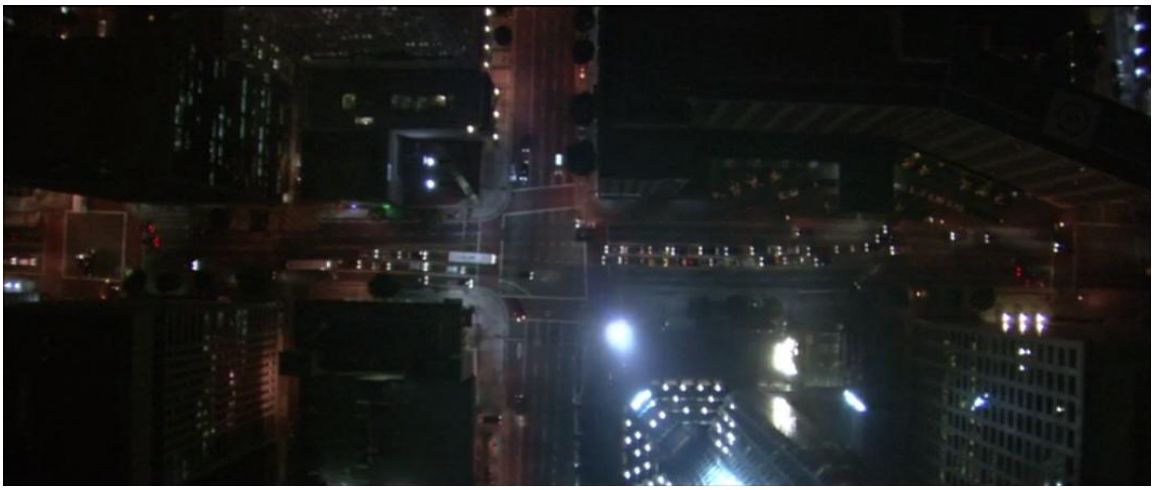
précieusement sous son pare-soleil la carte postale d'une île des Maldives, qu'il contemple lorsqu'il a besoin d'évasion. *Collateral* contient en particulier un plan qui souligne l'espace rationalisé de la ville : un plan aérien vertical du quadrillage urbain dans lequel le taxi est pris (figure 81). Ce plan, désormais courant dans l'esthétique de la ville au cinéma, apparaissait déjà dans une dystopie de science-fiction elle aussi confinée à un espace urbain policé, *Escape from New York* (John Carpenter, 1982), qui se situe sur une île de Manhattan à New York murée et transformée en prison.

L'esthétique du quadrillage urbain peut servir à visualiser un autre type de réseau, le réseau informatique ou virtuel créé par les nouvelles technologies de communication, qui envahit les écrans de la science-fiction depuis le développement de l'imagerie numérique dans les années 1980. Ainsi, la « Frontière numérique » expliquée par l'informaticien Kevin Flynn au début de *Tron: Legacy* (Joseph Kosinski, 2010), qui correspond à un réseau virtuel dont il est le concepteur, est imaginée comme un réseau routier :

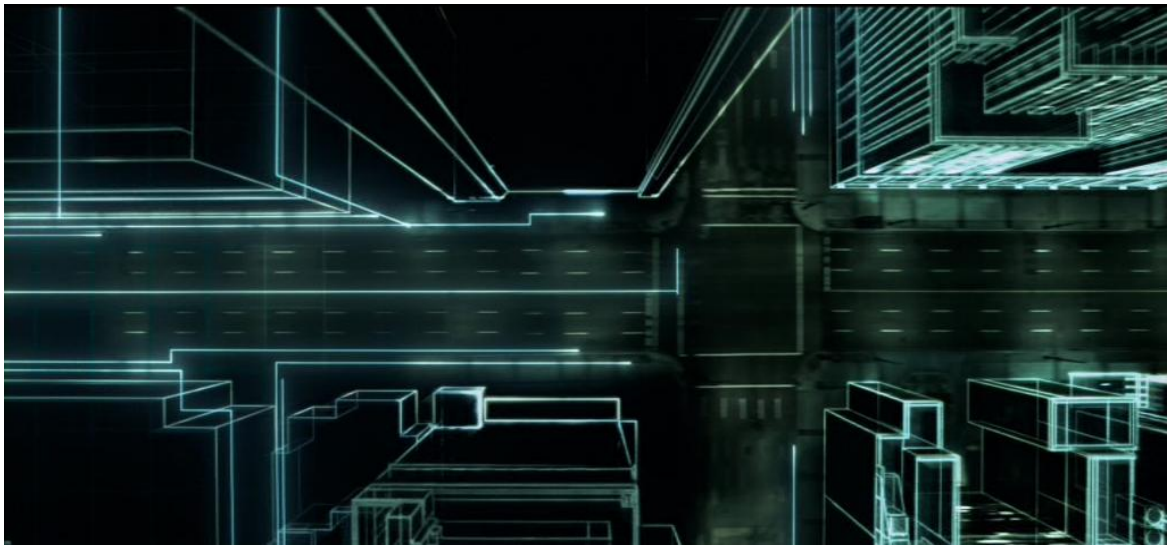
> « The Grid. A digital frontier. I tried to picture clusters of information as they moved through the computer. What did they look like? Ships? Motorcycles? Were the circuits like freeways? I kept dreaming of a world I thought I'd never see. And then, one day...[…] I got in. »

L'image accompagnant ce monologue introductif en voix off se compose de lignes lumineuses formant progressivement un quadrillage urbain vu, comme dans *Collateral*, en plan aérien vertical (figure 82). Ce réseau (« grid ») se retrouve dans différents films de science-fiction traitant des technologies numériques depuis *Tron* (Steven Lisberger, 1982), dont *Tron: Legacy* est un prolongement, jusqu'à *Johnny Mnemonic* (Robert Longo, 1995) ou *Matrix* (Frères Wachowski, 1999-2003). *Tron* présente par exemple un jeune Kevin Flynn coincé dans le réseau virtuel et tentant de s'en échapper. L'esthétique de ce monde virtuel se caractérise déjà par le cadastre, puisque l'espace n'y est rien d'autre que lignes géométriques (figure 83). Dans *Johnny Mnemonic*, une séquence montre le héros (Keanu Reeves), poursuivi par une organisation criminelle et une entreprise multinationale, chercher les informations permettant de leur échapper dans un univers virtuel dominé par les quadrillages, les listes, les plans et la géométrie (figure 84). Dans *Matrix*, le héros Neo (Keanu Reeves) qui libérera l'humanité réduite à l'esclavage par des machines, réussit à percer le code informatique qui produit une réalité virtuelle dans laquelle les humains sont prisonniers (figure 85). Le monde apparaît soudain comme une série de codes – la matrice – structurant l'espace visible. Réseaux policiers, urbains ou virtuels forment donc les structures visuelles d'un monde quadrillé qui, dans l'univers dystopique, signale une disparition des espaces d'émancipations.

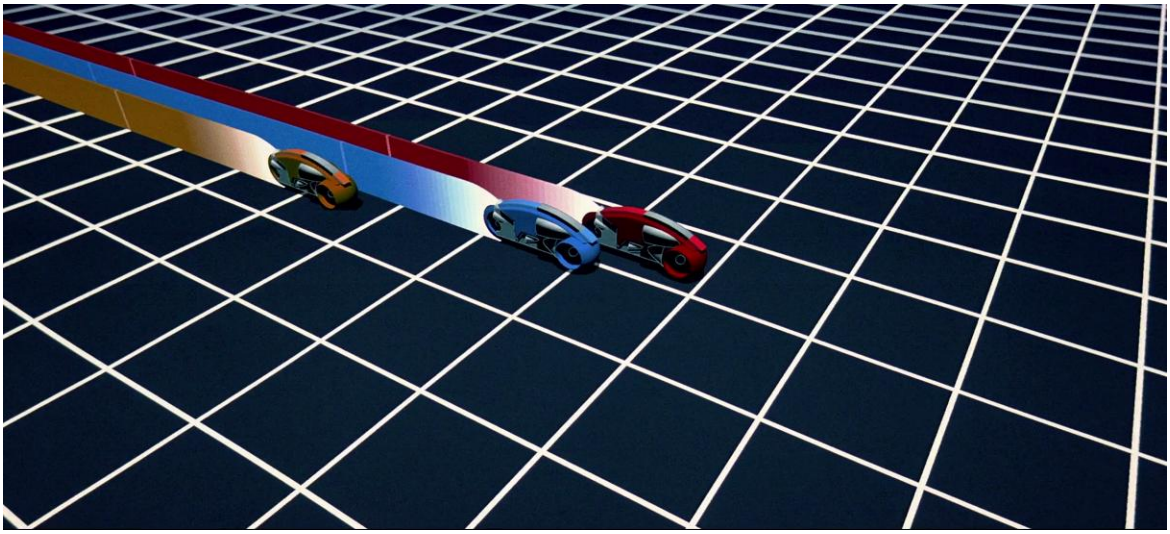
Comme le suggère en particulier le cas des réseaux de surveillance, cette disparition des Frontières marque une dérive tyrannique de la civilisation.



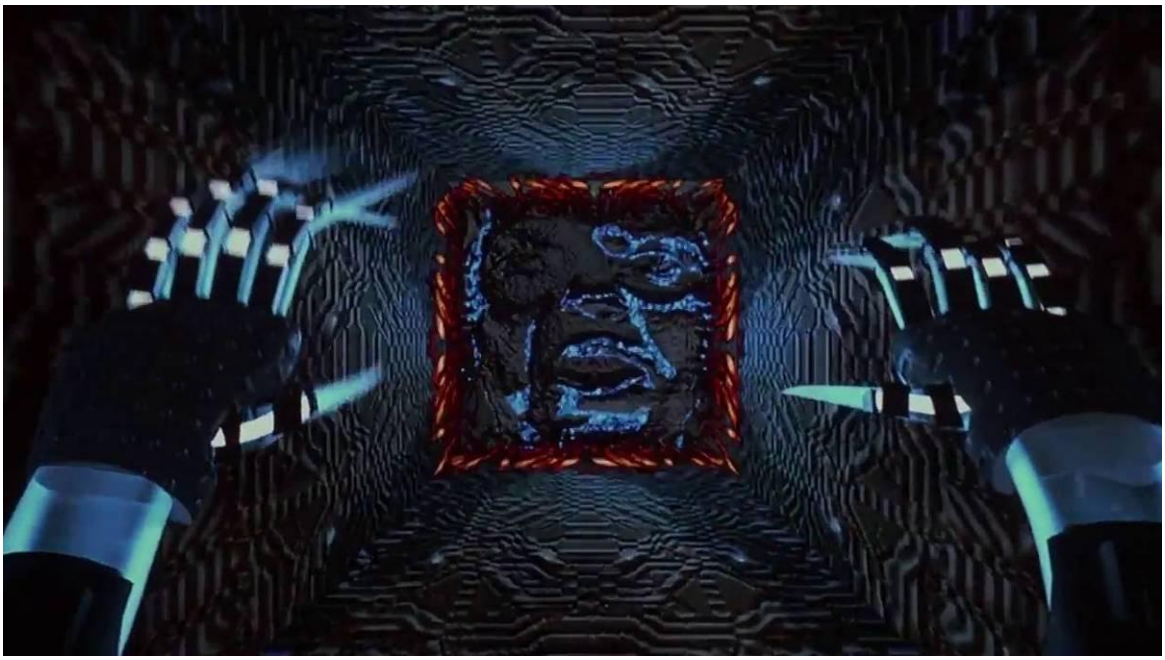
81 *Collateral* (2004): monde en réseau, cadastre urbain



82 *Tron Legacy* (2010): « the grid, a digital frontier », le réseau virtuel comme cadastre urbain



83 *Tron* (1982): « the grid », espace hypergéométrique



84 *Johnny Mnemonic* (1995): espace virtuel rationalisé

85 *Matrix* (1999): la surface du monde comme code informatique

La dérive oppressive de la civilisation

Héritant des angoisses turneriennes attachées à un monde sans Frontières, l'univers dystopique du cinéma post-western est marqué par une dérive tyrannique du pouvoir civilisé. De même que chez Turner, la civilisation expansive retournait sa violence contre elle-même lorsqu'il n'y avait plus d'espaces à conquérir, le régime politique des dystopies contemporaines se caractérise par une oppression violente de ses propres populations. De même que dans les classiques littéraires de la science-fiction dystopique, cette tyrannie est

souvent associée aux régimes totalitaires européens de l'entre-deux-guerres, mais elle manifeste également des caractéristiques propres aux régimes impériaux.

La nature tyrannique de la civilisation post-Frontière se manifeste d'abord dans des références aux régimes totalitaires des années 1930. Cette caractérisation hérite des classiques de la littérature dystopique tels que *A Brave New World*, (Aldous Huxley, 1932), *1984* (George Orwell, 1949) ou *Fahrenheit 451* (Ray Bradbury, 1953). Dans le cinéma post-western, les références aux régimes totalitaires sont particulièrement présentes dans *Star Wars*. L'esthétique des soldats de l'Empire se veut ainsi une référence directe au nazisme. Comme le notent les auteurs de *Projecting Tomorrow*, « le costumier John Mollo avait toujours sous la main un guide des uniformes de la Seconde Guerre mondiale » (Chapman et Cull 2013, 167). Le scénario de George Lucas prévoyait déjà de créer des uniformes « fascistes[97] » pour les troupes impériales, dont le nom « Stormtroopers » est empruntés aux forces spéciales de l'armée impériale allemande durant la Première Guerre mondiale (*Sturmtruppen*) et rappelle également les sections d'assaut de l'armée nazi (*Sturmabteilung*). Certains ont vu dans l'Empire galactique une référence au totalitarisme communiste dans le cadre de la guerre froide, mais cette référence est bien moins claire à l'écran et semble surtout avoir été inspirée par la récupération politique du film par le président Ronald Reagan à partir de 1984[98]. Le nazisme, plus que le communisme, marque l'univers dystopique dans la science-fiction.

Au-delà des références aux totalitarismes de l'entre-deux-guerres, ces régimes reproduisent des pratiques politiques de nature impériale. Là encore, cette caractéristique correspond à une tradition déjà visible dans la science-fiction littéraire, dont l'émergence à la fin du XIX[e] siècle est intimement liée au contexte idéologique de l'impérialisme euro-américain[99]. Mais les pratiques impériales des régimes politiques mis à l'écran dans les

---

[97] George LUCAS, « The Adventures of Luke Skywalker as taken from the 'Journal of the Whills' by George Lucas; (Saga I), STAR WARS, Revised Fourth Draft », 15 mars 1976, p. 3. Consulté à la U.C.L.A. Theater Arts Library, Special Collections.

[98] Lucas n'a jamais alimenté la lecture soviétique de l'Empire dans ses entretiens. Les choix de production semblent même aller dans le sens contraire : une scène a été supprimée au montage dans laquelle « les critiques explicites de Biggs contre l'Empire […] le rapproche du communisme plus que du fascisme » (Jim SMITH, *George Lucas*, 2003, p. 73). Parmi les critiques de l'époque, Richard Cuskelly est le seul à faire une vague référence à « une rébellion contre le totalitarisme » (Richard CUSKELLY, « Film Review », *Los Angeles Herald Examiner*, 25 mai 1977). Reagan a par contre qualifié l'URSS d'« empire du mal » la même année où il baptisait officieusement son programme d'armement spatial « Star Wars » (1984). C'est cette rhétorique qui a provoqué des lectures postérieures en termes de guerre froide. Voir par exemple David SEED, *American Science-Fiction and the Cold War: Literature and Film*, 1999, p. 190.

[99] « Europeans mapped the non European-world, settled colonies in it, mined it and farmed it, bought and sold some of its inhabitants, and ruled over many others. In the process of all this, they also developed a scientific

dystopies post-western les rapprochent également de l'imaginaire turnerien d'une civilisation conquérante devenue tyrannique. Ces régimes sont ainsi montrés reproduisant au sein même de la civilisation des pratiques traditionnellement dirigées vers l'altérité dans un contexte d'expansion impériale, telles que la distribution inégalitaire des droits humains ou la dynamique extensive du pouvoir. Les traitements inégalitaires de groupes humains se manifestent d'abord avec les minorités du road movie qui, en particulier au tournant des années 1990, prennent la route pour dénoncer une inégalité de traitement dans la société américaine, mais aussi à l'écran[100]. Ainsi Thelma et Louise, victimes d'agression sexuelle s'étant faites justice elles-mêmes, fuient une loi patriarcale qui leur réserve un traitement inégalitaire et renversent également les rôles genrés traditionnels du cinéma américain (les femmes sont les héroïnes au volant du récit et les hommes sont des personnages secondaires stéréotypés).

Les inégalités et les discriminations sont plus frappantes encore dans la science-fiction, qui peut les porter à des niveaux plus poussés. Dans un film comme *Starship Troopers* (Paul Verhoeven, 1997) où l'humanité est confrontée à une guerre contre des insectes géants, les droits politiques ne sont accordés qu'aux soldats tandis que le reste de la population n'est pas considérée comme citoyenne. De même, l'univers dystopique de *Children of Men* (Alfonso Cuaron, 2006), dans lequel les femmes ont perdu la fertilité, montre la persécution organisée des immigrants au Royaume-Uni, internés dans des camps et torturés par les autorités prétendant protéger les citoyens. C'est cependant *Gattaca* (Andrew Niccol, 1997) qui marque la science-fiction contemporaine en explorant une société dont les inégalités sont fondées sur la génétique :

> « *Gattaca* (1997) is a rarity among science fiction films in that it transcended its mediocre box office earnings to become a reference point about human-gene altering technologies. As with

---

discourse about culture and mankind. Its understanding of human evolution and the relation between culture and technology played a strong part in the works of Wells and his contemporaries that later came to be called science-fiction. »
John RIEDER, *Colonialism and the Emergence of Science Fiction*, 2008, p. 2.

[100] « After *Thelma & Louise*, Hollywood began to recognize again the increasing hospitality of the road to the marginalized and alienated – not only women (*Leaving Normal*), but also gays (*My Own Private Idaho*, *The Living End*, *To Wond Foo, Thanks for Everything!, Julie Newmar*), lesbians (*Boys on the Side*, *Even Cowgirls Get the Blues*), and people of color (*Get on the Bus*, *Fled*, *Powwow Highway*) – and to renew the road's historical currency. »
Steven COHAN et Ina Rae HARK (dirs.), *The road movie book*, 1997, p. 12.

Brave New World, another biologically based dystopian narrative, Gattaca provides a means of framing our relationships to new biotechnologies[101]. »

Gattaca s'inscrit en effet dans un contexte plus large de développement des biotechnologies – des technologies produites à partir du vivant – qui occupe de nombreuses œuvres de science-fiction depuis les années 2000, en particulier dans la littérature de jeunesse[102]. Et il a marqué en particulier par son exploration des dangers d'eugénisme portés par les manipulations du génome humain. La société de Gattaca est ainsi divisée entre des humains génétiquement modifiés, formant le groupe social supérieur, et des humains naturels qui sont ségrégués et interdits d'accès à des positions de pouvoir. Le héros (Ethan Hawke) rêve de devenir astronaute – un rêve d'émancipation par la migration vers l'inconnu qui rejoint le cadre narratif turnerien – mais la profession est réservée aux humains modifiés. Les différentes dystopies citées ici reproduisent ainsi des formes de différentiations et des degrés de droits qui, comme nous l'avons rappelé en introduction, forment le cœur d'une politique impériale. Elles ne prennent cependant pas en compte les mécanismes raciaux qui ont historiquement été centraux dans la mise en œuvre de ce type de politiques. Rares sont les régimes dystopiques explicitement racialisés au cinéma, bien que le cas soit plus fréquent en littérature (Guerra 2009). Un film comme *District 9* (Neill Blomkamp, 2009) apparaît comme une exception : les humains y exploitent une race d'extraterrestres immigrée sur Terre.

Lorsque ce n'est pas le pouvoir politique qui organise l'exploitation d'une partie de l'humanité, ce sont de grandes corporations monopolistiques dont le pouvoir déborde largement sur la sphère politique. Là encore, cette configuration renvoie à la dystopie turnerienne d'un monde post-Frontière, qui se caractérise par les tendances monopolistiques du capitalisme et la montée des tensions de classe. Ce récit plus courant au cinéma se retrouve dès la vague dystopique des années 1970, dans un film de science-fiction comme *Soylent Green* (Richard Fleischer, 1971). *Soylent Green* est particulièrement frappant par sa proximité avec le monde post-Frontière turnerien : on y trouve la surpopulation, l'épuisement des ressources naturelles, des distinctions de classe exacerbées et un capitalisme omnipotent, le tout dans un monde urbain où l'accès aux derniers espaces ruraux est restreint à la classe dominante. À ces thèmes s'ajoutent des préoccupations plus contemporaines telles que la

[101] David A. KIRBY, « Extrapolating Race in *Gattaca* : Genetic Passing, Identity, and the Science of Race », *Literature and Medicine*, vol. 23, n° 1, 2004, p. 184.
[102] Stephanie GUERRA, « Colonizing Bodies: Corporate Power and Biotechnology in Young Adult Science Fiction », *Children's Literature in Education*, vol. 40, n° 4, Décembre 2009, pp. 275-95.

société de consommation ou l'écologie[103]. *Soylent Green* situe son action à New York et suit l'inspecteur Thorn (Charlton Heston) dans son enquête sur une série de meurtres frappant l'élite économico-politique. Ces meurtres sont liés à l'entreprise détenant le monopole du marché de l'alimentation, Soylent, qui veut étouffer un horrible secret : les barres vitaminées qu'elle vend aux classes populaires ne sont pas produites à base de plancton marin mais de dépouilles humaines. Voilà donc l'image d'une société close qui finit par se consommer elle-même, dans une horreur organisée par le grand capital.

La nature déshumanisante des mécanismes du capitalisme dans un monde sans Frontières ponctue la science-fiction jusque dans les blockbusters contemporains. Dans *Outland* (Peter Hyams, 1981), qui se veut un remake du western *High Noon* (Fred Zinnemann, 1952), le héros O'Neil (Sean Connnery) chargé de la sécurité d'une exploitation minière sur une lune de Jupiter découvre que la grande entreprise gérant l'exploitation inocule à leur insu des drogues expérimentales aux mineurs pour augmenter leur productivité. Les phénomènes d'exploitation de classe sont ainsi exacerbés dans un univers où l'installation d'une colonie dans l'espace ne sert qu'au profit économique d'une minorité. De même, dans *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), la corporation Tyrell produit des robots humanoïdes appelés répliquants qui servent de main d'œuvre servile dans les colonies extraterrestres. Le capitalisme organise ainsi un système d'exploitation de populations considérées comme non-humaines mais qui démontrent pourtant une capacité à l'empathie. Plus récemment, une grosse production comme *The Island* (Michael Bay, 2005), aux résultats très médiocres aux États-Unis mais qui s'est rattrapée sur le marché étranger[104], va jusqu'à construire un parallèle entre les logiques du capitalisme monopolistique et celles de la déshumanisation génocidaire. L'entreprise Biotech produit des clones humains pour en vendre les organes à l'élite économique. Lorsque deux clones s'enfuient, elle fait appel au mercenaire burkinabé Albert Laurent (Djimon Hounsou) pour les traquer et les éliminer. Ce dernier devient cependant adjuvant des clones parce que, comme eux, il a été considéré comme « moins qu'humain », dit-il, dans les guerres ethniques du Burkina Faso. À la différence des dystopies précédentes cependant, l'univers clos dans lequel démarre *The Island* n'est qu'une création artificielle de la corporation pour maintenir ses clones en captivité. Le capitalisme exploiteur n'est ici pas

[103] Le film fait ainsi référence à l'« effet de serre », une théorie qui date de la publication d'un article dans la prestigieuse revue *Nature* l'année précédente, « Man-made Carbon Dioxide and the 'Greenhouse' effect » de John Sawyer (*Nature* n°239, 1 septembre 1972, pp. 23-6). La théorie était largement concurrencée à l'époque par l'argument inverse du risque d'une nouvelle ère glaciaire.

[104] $36M aux États-Unis et $127M à l'étranger(en particulier en Corée du Sud et en Europe de l'Ouest) pour un budget de $126M (chiffres boxofficemojo. com).

un résultat de l'absence de Frontières mais produit son propre scénario dystopique pour servir des intérêts économiques (on fait croire aux clones qu'une guerre a rendu la surface de la Terre inhabitable et on les maintient dans un univers souterrain à l'instar de *THX 1138*). Ce dernier exemple est ainsi plus optimiste puisque la dystopie turnerienne ici mise en abîme n'est qu'un mensonge qui masque les possibilités réelles d'émancipation.

Capitalisme monopolistique et pouvoir impérial fonctionnent enfin ensemble selon des logiques d'expansion qui, si elles ne se manifestent pas territorialement, colonisent l'esprit et le corps des individus. Les sentiments sont abolis de *THX 1138* (1971) ou *Logan's Run* (1976) à *The Island* (2005), les destins sont prédéterminés dans *Matrix*. Le pouvoir s'immisce jusque dans la pensée des individus pour prévenir la violence dans *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002). On retrouve ici une pensée du complot, au sens large de négation systémique de l'individualité[105], qui se diffuse largement dans la production culturelle américaine depuis les années 1970 et caractérise particulièrement l'univers dystopique post-Frontières. Avec le développement des biotechnologies et l'avènement de l'ère « post-humaine[106] », c'est un nouveau champ qui s'ouvre aux logiques expansionnistes du pouvoir et du marché dans l'imaginaire dystopique. Dans son analyse de la littérature de jeunesse, Stephanie Guerra remarque ainsi que « les frontières naturelles du corps charnel ne signifient plus rien et les gênes, le cerveau et même l'ADN sont des paysages ouverts à la colonisation » (Guerra 2009, 285). Des films comme *Gattaca* ou *The Island* en explorent les enjeux, obsédés par « la soumission biotechnique de la matière humaine aux forces du marché » (Guerra 2009, 293) ou à un pouvoir discriminant. Que ce soit par l'économie et le social ou par le politique, l'univers dystopique du cinéma post-western est un univers où le pouvoir se fait impérial et étend sa logique expansionniste jusqu'aux territoires les plus intimes de l'être humain. Cet univers dominé par le réseau et l'absence d'espaces d'émancipation est largement marqué par les angoisses turneriennes d'un monde sans Frontières. En ce sens, il entretient un regret de la

---

[105] « The term 'conspiracy' rarely signifies a small, secret plot any more. Instead, it frequently refers to the workings of a large organization, technology, or system – a powerful and obscure entity so dispersed that it is the antithesis of the traditional conspiracy. 'Conspiracy', in other words, has come to signify a broad array of social controls. […] the conspiracy is often understood as a structure that curtails individuality, or that is antithetical to individuality itself. »
Timothy MELLEY, *Empire of Conspiracy: The Culture of Paranoia in Postwar America*, 1999, p. 8-10

[106] Le post-humain qui occupe les chercheurs depuis la fin des années 1990 considère que la modernité scientifique – les nouvelles technologies de communication, les progrès en neurologie et en génétique – redéfinit radicalement les rapports entre sujet et objet ou nature et technologie : « Le sujet post-humain est un amalgame, une collection de composants hétérogènes, une entité matérielle et informationnelle dont les frontières sont constamment construites et reconstruites. » Nancy Katherine HAYLES, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, 1999, p. 3.
Dans *Our Posthuman future: Consequences of the Biotechnology Revolution* (2002), Francis Fukuyama peint un portrait dystopique de notre avenir post-humain.

période de conquête et reste tributaire du mythe classique. Mais il est également influencé par les critiques portées au mythe dans les années 1960 et, à ce titre, présente certains éléments qui le rapprochent du contre-mythe.

Les dangers de l'esprit de conquête

Si le regret attaché à la clôture de l'espace et la disparition des Frontières traverse le cinéma américain post-western et marque la science-fiction dystopique, cette dernière exprime tout autant une méfiance vis-à-vis de l'esprit de conquête qui est fréquemment désigné comme responsable des catastrophes menaçant l'humanité. Comme l'a montré *Planet*, ce sont bien les conquêtes – scientifiques autant que territoriales – qui mènent à la destruction de la civilisation. On retrouve ce sentiment exprimé dès 1971 dans une autre dystopie dont Charlton Heston est le héros. Dans *The Omega Man* (Boris Sagal, 1971), les nations humaines dans leur quête insensée de pouvoir ont déclenché une guerre chimique qui a détruit la civilisation. Le héros Neville se retrouve isolé dans un New York dépeuplé à cause d'une épidémie produite par des armes bactériologiques qui a décimé la quasi-totalité de l'humanité. Dans l'enregistrement vidéo d'un journal télévisé, un journaliste déplore la situation et blâme l'esprit de conquête qui amène l'homme à se prendre pour Dieu :

> « Our fellow countrymen are dying. The very foundations of civilization are beginning to crumble under the dread assault of that horror long feared, germ warfare. […] Now the question is survival. Is this the end of technological man? Is this the conclusion of all our yesterdays, the boasts of our fabled science, the superhuman conquests of space and time, the age of the wheel? We were warned of judgment. Here it is. »

Les conquêtes spatiales et scientifiques ne pouvaient qu'amener l'humanité à sa perte. Le propos renvoie ici à un imaginaire de l'apocalypse religieuse et à une condamnation, fréquente en science-fiction depuis le roman *Frankenstein* de Mary Shelley (1818), de l'hubris de l'homme créateur. Mais la critique de la science et des conquêtes convoque également l'imaginaire plus proche de la Nouvelle Frontière de Kennedy et ses échecs politiques désastreux. Tout comme la Nouvelle Frontière qui faisait de la science et de l'espace extraterrestre ses terrains symboliques les plus puissants, les premières conquêtes désignées comme dangereuses portent sur la technologie.

Certains films considèrent que toute conquête du savoir et du progrès constitue par essence une menace potentielle pour l'humanité. On trouve déjà cette idée incarnée dans la figure du savant fou, personnage type de la science-fiction des années 1930, souvent animé

d'intentions humanistes mais dont les découvertes finissent par détruire la civilisation[107]. Comme nous l'avons montré en début de chapitre, le contexte de l'après-Seconde Guerre mondiale et de la guerre du Vietnam ont cependant renforcé la méfiance à l'égard du progrès et inspiré une critique plus systémique de la civilisation progressiste. *Soylent Green* (1973) incrimine ainsi par un montage introductif en noir et blanc les développements de la société de consommation, qui ont poussé à la surexploitation des ressources naturelles et provoqué la pollution de l'air et des océans. C'est la science qui a permis ces développements : la nourriture était abondante, affirme un personnage, avant que « nos magiciens scientifiques n'empoisonnent l'eau, ne polluent les sols, ne déciment la vie végétale et animale ».

Lorsque la science est instrumentalisée à des fins militaires, généralement par des multinationales sans scrupule, le spectre du complexe militaro-industriel s'invite dans l'univers dystopique contemporain. La peur d'une instrumentalisation des conquêtes scientifiques par le complexe militaro-industriel est au cœur d'*Alien* (Ridley Scott, 1979), *Terminator* (James Cameron, 1984) ou *Robocop* (Paul Verhoeven, 1987). Dans *Alien* par exemple, c'est le désir d'une grande entreprise d'étudier les extraterrestres pour en tirer des applications lucratives qui provoque le massacre de l'équipage. Dans *Robocop*, la sécurité intérieure des États-Unis est contrôlée par une compagnie qui militarise à outrance l'État policier grâce à des nouvelles technologies. Dans tous ces cas, les conquêtes scientifiques ne sont pas dangereuses en soi, mais la facilité avec laquelle elles sont instrumentalisées soulève de fortes suspicions à leur égard. Le progrès technique se révèle bien plus souvent être une menace pour la civilisation, qu'il n'est un moyen d'émanciper l'humanité.

Si la science-fiction dystopique désigne les progrès scientifiques comme une source de dangers causés par l'esprit de conquête, elle considère avec la même méfiance les conquêtes territoriales. Dans la science-fiction dystopique post-western, conquérir de nouvelles Frontières, coloniser de nouvelles planètes, s'accompagne généralement de la répétition de formes d'exploitation préexistantes plutôt que de la création d'une nouvelle cité sur la colline. Ce constat d'un échec du mouvement migratoire démarre au niveau des sociétés elles-mêmes qui, au-delà d'une reproduction du récit post-Frontières turnerien, suggèrent la négation du

[107] « The mad scientist was extremely popular during the thirties and early forties in a number of low budget films […] Though [he] could be merely seeking revenge or using science as a means to some other evil end, many on-screen scientists operate out of the most humane of intentions and are merely misguided in their search for truth, oblivious to the divinely imposed limits that have been placed upon knowledge. »
Bryan STONE, « Evil on Film », in William L. BLIZEK, *The Continuum Companion to Religion and Film*, 2009, p. 312-3.

mythe de la régénération par la colonisation. *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) est particulièrement signifiant à cet égard. Situé à Los Angeles, point symbolique ultime du mouvement de migration vers l'Ouest, il présente un Nouveau Monde qui a toutes les caractéristiques de l'Ancien poussées à leur extrême. L'Ouest de Los Angeles est sans horizon visuel car le ciel est masqué par les fumées industrielles. À la pollution qui installe un voile sombre sur la ville s'ajoutent la surpopulation, avec son imaginaire réactionnaire de la promiscuité sociale et du métissage, et les tensions de classe, avec quelques entreprises multinationales qui concentrent les richesses et contrôlent les secteurs vitaux de l'activité économique[108]. L'Amérique n'a donc pas régénéré l'Europe mais en a accentué les pires caractéristiques, celles pour lesquelles les pionniers ont initialement traversé l'Atlantique. La migration vers l'Ouest produit une vulgaire copie du monde ancien, inégalitaire et sans débouchés. Dans ce contexte, la présence dans l'univers de *Blade Runner* de colonies extraterrestres peut être comprise comme un commentaire ironique sur le mythe. Un conglomérat multinational organise la migration vers ces colonies à grands renforts de publicité sous le slogan « Nous menons l'Amérique vers le Nouveau Monde », tout comme les compagnies marchandes du XVII^{e} siècle attiraient les migrants et engagés vers la Virginie ou la Pennsylvanie. Or si les panneaux publicitaires font miroiter un paysage idyllique, la réalité de ces colonies semble être celle de l'Amérique de la période coloniale, où une classe servile d'engagés et d'esclaves servait à exploiter les ressources naturelles. Les répliquants mentionnés plus haut sont en effet produits dans le seul but de servir de main d'œuvre dans les colonies.

Dans la dystopie post-western, la conquête de nouveaux territoires ne fait que répéter des formes historiques d'exploitation, que ce soit dans l'exploitation des ressources naturelles ou dans la violence faite aux indigènes. Le cadre narratif s'inspire largement de l'histoire des colonies américaines. Sur le modèle de la colonie bullioniste de Jamestown, fondée en Virginie en 1607, et influencés par les critiques environnementalistes de la colonisation de l'Ouest américain, les colonies d'*Outland* (1981) ou de *Total Recall* (Paul Verhoeven, 1990) servent à l'exploitation de minerais précieux au détriment de travailleurs serviles ou des populations indigènes. Les colonies martiennes de *Total Recall* sont de plus administrées par un gouverneur tyrannique, une configuration qui renvoie à l'imaginaire américain de la

[108] Le film mélange ainsi des arguments de l'anti-progressisme de gauche comme de droite. La population du Los Angeles est décrite par un critique comme « une mixture polyglotte de Blancs, d'Orientaux et d'autres races – un *melting pot* infernal » (Peter RAINER, « 'Blade Runner': Icy Slice of the Future in L.A. », *Los Angeles Herald Examiner*, 25 juin 1982).

période coloniale pré-révolutionnaire, lorsque des gouverneurs britanniques avaient la mainmise sur les colonies. Les colonies d'*Aliens* (James Cameron, 1986), de *Starship Troopers* (1997) ou de *Ghosts of Mars* (John Carpenter, 2001) provoquent quant à elles la réponse violente des populations indigènes. Dans *Starship Troopers*, la fondation d'une colonie sur une planète lointaine par un groupe de mormons est à l'origine d'une guerre interplanétaire contre des insectes géants. En entretien pour la presse, le réalisateur Paul Verhoeven commente ainsi à propos de son film :

> « This kind of thinking is inherent in any country that has power. The humans in this case made the first step. We couldn't leave it alone and we went in. the other side got mad, then we got really mad. The question is where it started. It is a little bit like we shouldn't have gone in to begin with[109]. »

Les conquêtes territoriales par la création de colonies provoquent violence ou exploitation. Ces films de science-fiction suggèrent ainsi de mettre un terme à l'expansion territoriale, ce qui renvoie symboliquement à une interruption du mythe de régénération par la colonisation. L'esprit de conquête et de renouveau par la migration représente le danger d'étendre et d'aggraver des inégalités et des violences déjà existantes. Seules les colonies martiennes de *Total Recall* (1990) semblent offrir une possibilité de rédemption lorsque le héros parvient à démocratiser l'accès à l'oxygène contrôlé par le gouverneur, mais cette victoire n'est peut-être qu'un produit de son imagination[110]. Que ce soit donc dans le domaine scientifique ou sur le plan territorial, l'esprit de conquête représente fondamentalement un danger – physique, moral ou politique – pour la civilisation[111]. L'univers dystopique des films mentionnés dans notre discussion affirme que la conquête de nouvelles Frontières ne mène pas à la fondation d'une cité sur la colline, comme l'espéraient les pères pèlerins arrivés en Nouvelle Angleterre en 1630, mais à la reproduction d'une même société d'oppression. Selon ces films, la

---

[109] Tom PROVENZANO, « With Starship Troopers, Paul Verhoeven Recreates Wolrd War II 400 years From Now », *Drama-Logue*, 6-12 novembre 1997.

[110] La perspective d'une colonisation rédemptrice semble s'être reconstruite dans des films de science-fiction plus récents. Malgré l'ambiguïté de ses plans de fin, *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014) montre une régénération possible de l'humanité par une colonie extraterrestre. Dans *The Martian* (Ridley Scott, 2015), un astronaute rescapé est fier d'avoir « colonisé » Mars selon ses mots. Le lancement d'une nouvelle navette en conclusion ouvre d'après lui « le chapitre suivant de l'exploration spatiale américaine ».

[111] Au-delà des références historiques à la colonisation, l'esthétique de l'espace interstellaire peut également suggérer la vanité des ambitions humaines de conquête, comme Taylor l'exprime au début de *Planet*. Analysant *Gravity* (Alfonso Cuaron, 2014) et *Prometheus* (Ridley Scott, 2015), deux films récents centrés sur la conquête de l'espace, Nicolas Brinded suggère que l'esthétique du sublime dans ces films tend à déconstruire l'idéologie de la Destinée manifeste en montrant une nature qui conserve « une qualité élusive, incontenable ».
Nicolas BRINDED, « Exceptionalist discourse and the colonization of sublime spaces: Alfonso Cuarón's *Gravity*, Ridley Scott's *Prometheus* and Thomas Cole's *The Oxbow* », *European Journal of American Culture*, vol. 33, n° 3, 1 Septembre 2014, p. 236. On retrouve là un argument sur l'esthétique du sublime discuté au chapitre deux.

Destinée manifeste de l'Amérique n'est pas d'être une nation exceptionnellement libérale mais de devenir un empire comme les autres.

L'empire est américain

La présentation des dangers de l'esprit de conquête est une première forme de critique du mythe de la Frontière portée par la science-fiction dystopique. Une seconde forme de critique se manifeste dans l'association récurrente de la civilisation impériale des dystopies avec l'Amérique elle-même. Les multiples références à l'histoire impériale des États-Unis ou à la culture de la Frontière servent ainsi à désigner l'empire des dystopies non comme une tyrannie exogène, mais comme un prolongement logique de la civilisation américaine. Comme nous l'avons vu plus haut, l'origine de cette critique se trouve dans *Planet* mais elle se retrouve également au cœur de l'univers cinématographique certainement le plus influent pour le blockbuster contemporain : la saga *Star Wars*. Nous avons montré que l'Empire de *Star Wars* rappelait explicitement le nazisme, mais la référence principale que le réalisateur George Lucas avait en tête dans les phases de conception du scénario était bien les États-Unis. Comme le soulignent ces notes de préparation au premier scénario de *Star Wars*, l'Empire devait être une incarnation de l'Amérique de Nixon pendant la guerre du Vietnam :

> « Theme : Aquilae is a small independent country like North Vietnam threatened by a neighbor or provincial rebellion, instigated by gangsters aided by empire. Fight to get rightful planet back. Half of system has been lost to gangsters… The empire is like America ten years from now, after (Nixonian) gangsters assassinated the Emperor and were elevated to power in a rigged election (; created civil disorder by instigating race riots, aiding rebel groups, and allowing the crime rate to rise to the point where a 'total control' state was welcomed by the people.) […] We are at a turning point: fascism or revolution[112]. »

L'Empire est donc une projection fictive des tendances de la politique américaine perçues par le réalisateur dans ces années 1974-5 au cours desquelles le scénario est élaboré. L'univers de *Star Wars* propose bien le récit d'une « guerre civile », comme le stipule le texte introductif au premier film sorti en 1977, c'est-à-dire un combat mené à l'intérieur d'une seule entité politique. À ce titre, « l'Empire n'est pas moins une représentation de l'Amérique que les héros rebelles[113] ».

---

[112] W J. RINZLER, *The Making of Star Wars*, 2007, p. 16. Passages entre parenthèses tirés du document original reproduit dans l'édition numérique du même livre.
[113] Stephen MCVEIGH, « The Galactic Way of Warfare », in Matthew KAPELL et John Shelton LAWRENCE, *Finding the Force of the Star Wars Franchise: Fans, Merchandise, & Critics*, 2006, p. 41.

Si la référence explicite associant l'Empire à l'Amérique oppressant le Vietnam intervient dans le troisième volet, *Return of the Jedi* (Richard Marquand, 1983), qui se concentre sur une bataille entre un peuple primitif et une superpuissance technologique sur une planète tropicale, *Star Wars* (1977) suggère déjà ce rapprochement. Le commandant en chef des armées impériales, Grand Moff Tarkin (Peter Cushing), veut « écraser la rébellion » et est prêt pour cela à utiliser l'arme ultime (un rayon capable de détruire une planète entière), tout comme le général Westmoreland, commandant en chef de l'armée américaine au Vietnam, avait envisagé la solution nucléaire au moment de l'offensive du Têt en 1968[114]. De même, la confiance de l'Empire en la capacité de sa technologie à vaincre la rébellion est ce qui finit par le perdre, tout comme la défaite américaine au Vietnam avait remis en question les certitudes quant à l'efficacité de la supériorité technologique des États-Unis. Un général de la rébellion souligne ainsi que « l'Empire ne considère pas un pilote isolé comme une menace, sans quoi son système de défense serait plus rigoureux », une brèche qui permet au héros de détruire la planète impériale. Au-delà de ces références au contexte politique encore brûlant de la guerre du Vietnam, *Star Wars* installe un parallèle plus profond entre l'Empire et l'histoire impériale américaine à travers l'épisode de la planète Tatooine. Planète isolée aux marges de la galaxie et peuplée de colons fermiers et de populations indigènes, elle est administrée avec brutalité par les forces impériales qui n'hésitent pas à massacrer une population locale inoffensive pour maintenir leur domination sur la province. Les marchands indigènes Jawas paient les frais de cette violence impériale.

L'association de la civilisation impériale avec les États-Unis devient un sous-texte incontournable de nombreuses dystopies. Comme le suggère notre discussion précédente sur les représentations de la colonisation, elle est présente dans les films qui contiennent des colonies extraterrestres. *Starship Troopers* (1997) repose plus largement sur le parallèle entre son régime politique et les États-Unis. Le réalisateur Paul Verhoeven y développe une critique du militarisme et d'une culture de la violence qui sont des tendances qu'il perçoit dans la société américaine et qui sont célébrées dans le roman dont est adapté le film, *Starship Troopers* de Robert Heinlein (1959). Verhoeven parle ainsi en entretien d'un régime qui est un « paradis utopique fasciste[115] » et y voit la représentation d'un risque de dérive auquel « tout pays impérialiste » est confronté[116]. L'imaginaire cinématographique de l'impérialisme

---

[114] Jeremy KIMBALL, « Nixon, Kissinger, and the Pax Americana », in Andrew Jon ROTTER (dir.), *Light at the End of the Tunnel: A Vietnam War Anthology*, 1999, p. 111.
[115] Paul Verhoeven dans « Starship Troopers », *Time Out London*, 17 décembre 1997.
[116] Tom PROVENZANO, « With Starship Troopers, Paul Verhoeven Recreates Wolrd War II 400 years From Now », *Drama-Logue*, 6-12 novembre 1997.

est convoqué notamment dans les scènes de batailles, pour lesquelles le directeur des effets spéciaux Phil Tippett dit s'être inspiré de films de l'empire britannique tels que *Zulu* (Cyril Enfield, 1964) ou *The Charge of the Light Brigade* (Michael Curtiz, 1936)[117]. La critique se concentre plus spécifiquement sur l'impérialisme américain lorsque l'univers narratif et visuel du western, stigmatisé comme le genre de l'impérialisme américain depuis les années 1960, est convoqué. On entend ainsi la réplique classique de l'univers de la conquête américaine – « le seul bon insecte est un insecte mort » – qui prolonge après *Beneath the Planet of the Apes* ou *Platoon* (voir chapitre un) les réinventions du fantasme génocidaire des guerres indiennes selon lequel « le seul bon Indien est un Indien mort ». De même, une scène de siège d'un fort militaire par les insectes en territoire ennemi rappelle l'histoire de la résistance texane à Fort Alamo immortalisée dans le western *The Alamo* (John Wayne, 1960). *Starship Troopers* a parfois été interprété au premier degré par les critiques comme une célébration du régime fasciste qu'il met en scène, mais le degré d'ironie dans la présentation de cet univers narratif structuré par l'idéologie de la Frontière transparaît clairement à travers ses personnages stéréotypés « comme dans les bandes dessinées ». Concluant son analyse des liens entre le film et le mythe de la Frontière, Jamie King souligne bien que l'origine de la dérive fasciste et militariste de cette société associée à l'histoire américaine est précisément sa dépendance idéologique à l'égard du mythe de la Frontière :

> « Verhoeven, equally, fades out with the spectacle of new recruits being inculcated into the militaristic machine by the old hands, leaving us with the promise of sequels extending into infinity. The show must go on, producing new frontiers and new frontiersman [sic], rehabilitating a state that has the frontier myth, and the ghost of the American pioneer, at the dead center of its operation[118]. »

La dérive de la civilisation à venir, manifestement associée aux États-Unis, provient de la persistance d'une idéologie de la Frontière au cœur même de sa mythologie politique. En critiquant le progrès et les conquêtes, en exhibant les tendances impériales d'un pouvoir expansionniste, l'univers dystopique du cinéma post-western enregistre le besoin de redéfinir la mythologie nationale, depuis une croissance extensive vers une croissance intensive, depuis la quantité vers la qualité, depuis l'expansion territoriale vers la gestion des ressources. Comme maître Yoda le rappelle à son apprenti Jedi Luke dans *The Empire Strikes Back* (Irvin

[117] Neil STRAUSS, « 50's Sci Fi Camp Goes High-Tech », *New York Times*, 10 novembre 1997.
[118] Jamie KING, « Bug Planet: Frontier Myth in *Starship Troopers* », *Futures*, vol. 30, n° 10, Décembre 1998, p. 1026.

Kershner, 1980), il est temps d'arrêter de regarder vers l'horizon et de se concentrer sur l'ici et le maintenant.

Suite à la reconnaissance des motivations impérialistes et des conséquences dévastatrices de la Nouvelle Frontière après la guerre du Vietnam, la culture américaine a adopté une attitude critique vis-à-vis de l'idéologie impériale portée par le mythe de la Frontière qui s'est exprimée explicitement dans la science-fiction dystopique. *Planet of the Apes* a entamé une déconstruction systématique des structures du mythe de la Frontière, que l'on retrouve en particulier dans la science-fiction postérieure, où le progrès technique est construit comme l'instrument d'un capitalisme impérial qui colonise non seulement les territoires et les esprits, mais aussi les corps avec le développement des biotechnologies. Le point de départ de ces récits est ancré dans la Frontière de Turner : l'angoisse d'une dérive oppressive de la civilisation coupée de la Frontière. L'avenir est ainsi présenté comme un monde sans espaces de libération, dominé par le réseau et contrôlé par un empire technologique. Mais si les dystopies cinématographiques étudiées dans ce chapitre partent du mythe turnerien, elles étendent plus loin leur critique en représentant un renversement crucial du récit de la Frontière, où le progrès par la conquête devient la marque d'une dérive dans la barbarie. Ainsi, l'avenir n'est pas montré comme la régénération du passé mais sa répétition. Le mouvement séculaire de renouveau de la civilisation par la migration vers la Frontière se révèle être un mensonge au service d'intérêts particuliers. Et l'empire à venir qui naît de la civilisation porte la marque indélébile d'une histoire de conquête et d'une idéologie de la Frontière américaines.

L'absence d'espaces de renouveau comme la critique de l'idéologie impériale sont une invitation à chercher des solutions alternatives et des moyens de réaction aux dérives de la civilisation. La culture américaine les trouve dans un passage décisif par l'altérité. De la critique de l'empire à l'adoption d'une perspective indigène, il n'y a qu'un pas que le cinéma américain franchit dès la fin des années 1960 dans des films directement inspirés du contre-mythe de la Frontière. C'est depuis la position de l'Indien que le cinéma américain découvre de nouvelles perspectives sur l'empire et les moyens d'y résister et c'est en s'indianisant qu'il est en mesure de reconstruire des espaces de libération. Contre les dérives expansionnistes d'un progrès conquérant, ce cinéma embrasse une vision du monde comme écosystème clos inspirée des indigènes. Réagissant au dévoiement moral de l'empire génocidaire, il découvre la spiritualité mystique des Indiens. Et s'opposant au contrôle totalitaire d'un monde en réseau, il apprend la guerre de guérilla et la subversion. La critique du mythe impérial trouve

ainsi sa solution dans l'affirmation d'un contre-mythe dont les représentations cinématographiques sont l'objet du chapitre suivant.

Chapitre 8 : Easy Rider *: l'Amérique indigène*

« Par-delà le long déni d'une colonisation impitoyable (massacres d'Indiens, déportations des survivants dans des 'réserves', spoliations), la Frontière représente en réalité et dans les imaginaires autant une ligne de partage qu'une route à perte de vue, en fait une perspective. La Frontière ou l'instrument de mesure de l'immensité de l'espace américain. La Frontière ou le symbole d'un horizon toujours disponible, aussi bien la piste du *Convoi des braves* (John Ford, 1950) que les *highways* du *road movie*. »

Bernard BÉNOLIEL et Jean-Baptiste THORET, *Road Movie, USA*[1]

« The thing is, one would be giving James Cameron too much credit to take *Avatar* – with its mindless worship of a nature-loving tribe and the tribe's adorable pagan rituals, its hatred of the military and American institutions, and the notion that to be human is just way uncool – at all seriously as a political document. It's more interesting as an example of how deeply rooted these standard-issue countercultural clichés in Hollywood have become by now. Cameron has simply used these familiar bromides as shorthand to give his special-effects spectacular some resonance. He wrote it this way not to be controversial, but quite the opposite: He was making something he thought would be most pleasing to the greatest number of people. »

John PODHORETZ, « Avatarocious[2] »

[1] Bernard BENOLIEL et Jean-Baptiste THORET, *Road Movie, USA*, 2011, p. 117

[2] John PODHORETZ, « Avatarocious: Another Spectacle Hits the Iceberg and Sinks », *Weekly Standard*, 28 décembre 2009.

La critique de l'impérialisme et la prise de conscience d'une fermeture des Frontières amènent la culture américaine à redéfinir son rapport à l'espace et à la figure de l'autre. Si la première partie de cette étude a éclairé une tendance du cinéma américain à reconstruire le culte de la guerre sauvage à partir de la nature diabolique des puritains, ce cinéma présente également une autre tendance, influencée par la contreculture et les mouvements politiques de la gauche américaine : s'appuyer sur la nature sacrée des transcendantalistes pour élaborer un discours d'opposition à la violence impériale. Là où des films comme *Deliverance* ou *Dirty Harry* affirment la survivance de Frontières sauvages au sein d'une Amérique close, d'autres films, comme *Easy Rider* ou *Star Wars*, réagissent à la clôture soulignée au chapitre précédent en trouvant une altérité libératrice du côté de l'Indien et des paysages sacrés américains. Ce cinéma-là s'indianise avec ses héros, qui embrassent un espace et une spiritualité indigènes comme une alternative morale à la barbarie de la civilisation. C'est donc du côté de l'innocence primitive que le héros blanc retrouve une appartenance territoriale, un lien avec la nature sacrée et des espaces de liberté.

Les œuvres cinématographiques individuelles excèdent souvent les limites du primitivisme ou du panthéisme pour en exhiber les contradictions, comme nous le verrons avec *Easy Rider*. Mais l'influence diffuse d'un retour à la nature et d'un engouement pour la figure de l'Indien s'impose progressivement comme l'univers narratif qui permet la rédemption d'une culture impériale en renouvellement. Le contre-mythe restant déterminé par une idéologie impériale, comme nous l'avons souligné au chapitre trois, les récits dont nous allons traiter ici constituent moins une alternative au mythe de la Frontière qu'une manière d'assurer sa continuation. Les signes les plus manifestes de cette continuité sont la diffusion d'une nostalgie impérialiste, selon l'expression de Renato Rosaldo qui sera discutée plus bas, et l'émergence de ce que nous appelons l'écologie indigène, c'est-à-dire une cosmologie politique fondée sur le stéréotype du « bon sauvage écologique[3] ». Associant écologisme, spiritualisme et indigénisme, l'écologie indigène désigne ainsi une forme de conscience écologique qui voit dans l'indigène un modèle comportemental et spirituel de rapport à l'environnement. Écologisme, primitivisme et religions New Age en sont les expressions. Issues de la contreculture, elles forment le consensus idéologique d'un cinéma globalisé.

[3] La recherche anglo-saxonne utilise les expressions « Indien écologique » ou « bon sauvage écologique », une construction culturelle qui fait de l'indigène le premier défenseur de la nature. Voir Kent REDFORD « The Ecologically Noble Savage » (*Cultural Survival Quarterly* n. 15, 1991, pp. 46-48), Shepard KRECH, *The Ecological Indian: Myth and History* (2000) et Joy PORTER, *Native American Environmentalism: Land, Spirit, and the Idea of Wilderness*, 2014.

Ce chapitre démarre par un retour sur le contexte culturel de la fin des années 1960 et, en particulier, l'émergence d'une sacralisation de la nature et d'une nostalgie impérialiste dans la contreculture de la fin des années 1960. Cette mise au point permet d'éclairer une tension idéologique de la contreculture, entre progressisme et nostalgie, qui détermine le cadre culturel dans lequel se développe un cinéma du contre-mythe à partir du road movie. *Easy Rider* sert ensuite de pivot à notre discussion, à la fois comme miroir des contradictions du contre-mythe de la Frontière, comme origine cinématographique de sa migration dans un univers contemporain et comme annonce de sa marchandisation dans la culture impériale. Nous nous penchons finalement sur deux des héritages les plus durables et influents de la contreculture, l'environnementalisme et la spiritualité New Age, pour illustrer leur dette culturelle vis-à-vis du contre-mythe et éclairer la manière dont ils inspirent la diffusion de l'écologie indigène dans le cinéma contemporain.

La contreculture et le mythe du bon sauvage

La contreculture à l'origine du contre-mythe de la Frontière a installé le stéréotype du bon sauvage au cœur des représentations de l'altérité dans la culture américaine, transformant durablement le rapport des Américains à la conquête historique et à l'espace mythique de la Frontière. Avant de nous pencher sur les traductions cinématographiques de ces transformations, il nous faut d'abord revenir sur le cadre culturel et idéologique dans lequel elles se sont formulées et qui permet de mieux les définir.

À la fin des années 1960, plusieurs tendances latentes de la culture américaine refont surface et se consolident dans un ensemble de mouvements hétérogènes unifiés sous le terme de contreculture depuis la publication de *The Making of a Counter Culture* de Theodore Roszak (1968). Comme le suggère le sous-titre de son essai, *Reflexions on the Technocratic Society and its Youthful Opposition*, Roszak interprète le climat conflictuel de la décennie dans les termes d'une opposition à la fois générationnelle et politique portant sur le bien fondé d'une société industrielle placée sous l'autorité d'experts. Désignée comme la « machine » ou le « système » par ses détracteurs, cette technocratie trouve ses racines dans un rationalisme des Lumières dont on croit repérer les limites dans tous les domaines : social avec la consommation de masse, environnemental avec la pollution et l'exploitation abusive des ressources, politique avec le déficit démocratique et la violence militaire. Cette société considérée comme déshumanisante est fermement rejetée par une partie de la jeunesse américaine qui lui oppose des modèles culturels et politiques alternatifs allant du pacifisme à l'hédonisme en passant par l'écologisme et l'égalitarisme, sur lesquels plane la figure de

l'indigène américain. Confrontée à une Nouvelle Frontière qui a mobilisé le mythe national pour défendre les conquêtes scientifiques et les interventions militaires, cette contreculture oppose un contre-mythe national centré sur la nature et sur l'Indien.

Sacralisation de la nature américaine

Devant la froideur technocratique de la machine et le sentiment de clôture du monde (voir chapitre quatre), la contreculture cherche des symboles alternatifs permettant d'asseoir sa rébellion. L'industrialisme et l'urbanité triomphants suggèrent en miroir le retour à un espace mythique originel de l'Amérique : la nature vierge et sa promesse de régénération. Le retour à la nature devient alors un thème central de la contreculture, qui réaffirme le pouvoir oublié de la *wilderness* comme espace de libération des contraintes sociales et de renouveau de la conscience du pèlerin. Discutant du recueil de poèmes *The Back Country* de l'écrivain *beat* Gary Snyder (1967), les auteurs de l'*Histoire de la culture américaine* remarquent :

> « Assumant la fonction de refuge, la nature à l'écart de la civilisation prend aussi valeur mythique en signifiant harmonie, simplicité et amour afin d'accueillir les nouveaux styles de vie. Pour Snyder, les cheveux longs représentent la puissance naturelle. La sacralisation de la *wilderness* associe de surcroît des courants qui traversent la contre-culture : indianisme, zen et panthéisme néo-romantique. Substitut à la prairie perdue, la nature invite de nouveau au rêve américain[4]. »

La nature concentre ainsi les dimensions de renouveau spirituel, de révolte sociale et d'indianisme sur lesquels nous allons revenir plus bas. L'engouement pour la nature est tel à cette période qu'il dépasse le simple cadre de la contreculture pour devenir un phénomène de société. En conclusion à son étude classique sur le western publiée en 1975, Will Wright observe ainsi que « c'est comme si la nature sauvage était devenue un autel religieux, avec ses temples, reliques et prêtres, vers lequel des milliers d'adeptes et de pénitents font un pèlerinage annuel[5] ». Dans la droite ligne du célèbre naturaliste John Muir, qui voyait dans les pics de la Sierra Nevada les cathédrales du continent américain[6], la nature sauvage redevient un lieu sacré.

[4] Daniel ROYOT, Jean-Loup BOURGET et Jean-Pierre MARTIN, *Histoire de la culture américaine*, 1993, p. 464.
[5] Will WRIGHT, *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western*, 1975, p. 189.
[6] John MUIR, *My First Summer in the Sierra*, 1911, p. 146.

Avec la popularisation de mouvements environnementalistes traditionnellement élitistes[7] et sous l'influence d'écrivains comme Rachel Carson (*Silent Spring*, 1962) ou Edward Abbey (*Desert Solitaire*, 1968), le transcendantalisme effectue un retour sur le devant de la scène culturelle américaine et canalise un renouveau du panthéisme qui inspire autant le mouvement écologiste que le New Age naissant[8]. Considéré comme le premier courant philosophique américain, ce mouvement envisage la nature sauvage à la fois comme « manifestation de Dieu sur la terre et médiation permettant à l'âme de le percevoir[9] ». Il se situe dans le prolongement d'une tradition puritaine du désert sacré, lieu de révélation du divin au pèlerin selon l'interprétation puritaine canonique du prêche de Jean le Baptiste dans le désert illustrée par le sermon de Samuel Danforth, "A Brief Recogition of New England's Errand into the Wilderness" (1670). Les auteurs phares du transcendantalisme, Ralph Waldo Emerson et Henry David Thoreau, s'inspirent de spiritualités orientalistes (l'hindouisme pour Emerson) ou amérindiennes (dans le cas de Thoreau) pour constituer déjà au milieu du XIX^{e} siècle un discours de résistance au progressisme technologique qui soutient la conquête de l'Ouest. Au cœur du projet transcendantaliste se trouve l'observation de la nature, d'où doit découler une compréhension renouvelée des mécanismes du monde et une union quasi-mystique de l'individu avec la Création. Contre les « traditions occidentales de technologie et de science » visant à exploiter la nature dénoncées par Lynn White Jr. dans un article de 1967 qui a fait date[10], de nombreux intellectuels des années 1960 s'inspirent des récits d'exploration du moi, du holisme et de l'idée d'une harmonie avec la nature présents chez Emerson ou Thoreau[11]. La nature devient un symbole plus qu'une entité matérielle, comme elle l'était déjà pour Thoreau dans un article resté célèbre :

> « I wish to speak a word for Nature, for absolute freedom and wildness, as contrasted with a freedom and culture merely civil – to regard man as an inhabitant, or a part and parcel of Nature, rather than a member of society. I wish to make an extreme statement, if so I make an emphatic one, for there are enough champions of civilization[12]. »

---

[7] Le préservationnisme se traduit par l'adoption du *Wilderness Act* en 1964 et le conservationnisme mène à l'adoption du *National Environmental Policy Act* en 1969 (voir chapitre un).
[8] « Transcendentalists prosper in the general harmonial-metaphysical dialectic of New Age religion. »
Catherine L. ALBANESE, *Nature Religion in America from the Algonkian Indians to the New age*, 1991, p. 154.
[9] Marc BELLOT, *Ralph Waldo Emerson : parcours de l'oeuvre en prose*, 2003, p. 91.
[10] Lynn WHITE, « The Historical Roots of Our Ecologic Crisis », *Science*, vol. 155, n^{o} 3767, 10 Mars 1967, pp. 1203-1207.
[11] Sarah M. PIKE, *New Age and Neopagan Religions in America*, 2004, p. 50.
[12] Henry David THOREAU, « Walking », *The Atlantic Monthly*, juin 1862, p. 657.

Transformant la nature en symbole de résistance individuelle contre la civilisation, Thoreau offre aux écrivains *beats* et à leurs héritiers contreculturels une tradition américaine dans laquelle ils peuvent ancrer leur rébellion. En particulier, la nature offre un ancrage spatial pour une culture dominée par l'idée de migration et de progrès. Gary Snyder, inspiration centrale sur les débuts du mouvement environnemental, exprime cette idée à travers ses poèmes (en particulier *The Old Ways*, 1972) en évoquant le « besoin pour l'humanité de réapprendre un lien intime avec un lieu et une terre particulière[13] ». Le mélange de nature et de religions orientales présent dans ses écrits contribue à faire de la nature le point de départ d'une réaction, notamment poitique :

> « Nature became the site for locating a natural self, a mirror of authenticity that city-worn protesters and counterculturalists held up to themselves. Personal liberation and being green became synonymous[14]. »

C'est par une expérience individuelle et intime de la nature que l'opposant politique se constitue une identité alternative, et c'est en partie dans ce mouvement d'émancipation par la nature sacrée que se forme une conscience écologique[15].

La nature dont il est question ici doit être comprise comme une idée plus que comme une réalité. Elle prend de multiples significations selon les usages et s'incarne également de diverses manières esthétiques dans le cinéma : la nature primordiale du désert américain, mais aussi la nature plus domestiquée et humanisée du parc ou du jardin, voire un simple signe métonymique comme un arbre ou un animal. Ces incarnations n'ont pas les mêmes implications symboliques. Le jardin par exemple signifie un état d'équilibre idéal entre culture et nature, exprime l'harmonie perdue dans un univers déséquilibré. On le retrouve ainsi dans la science-fiction dystopique pour évoquer avec nostalgie un passé idéalisé. On peut penser par exemple aux flashbacks du jardin dans l'univers narratif de *The Road* de John Hillcoat (2009) où la sauvagerie a repris tous ses droits (figure 89) ou, à l'inverse, se rappeler la serre de végétation à bord du vaisseau spatial de *Silent Running* (Douglas Trumbull, 1972) dans un univers où la nature a entièrement disparu de la Terre.

---

[13] David BURNER, *Making Peace With the 60s*, 1996, p. 118.
[14] Jeff SANDERS, « Environmentalism », in David Rosenthal FARBER et Beth L. BAILEY, *The Columbia Guide to America in the 1960s*, 2001, p. 121.
[15] Nous précisons « en partie » car le mouvement écologique dans sa dimension politique ne s'est pas construit exclusivement contre la société mais également avec une intention sociale réformiste, notamment en dénonçant une distribution inégalitaire du coût environnemental qui pèse essentiellement sur les plus pauvres. Voir Razmig KEUCHEYAN, *La Nature est un champ de bataille : essai d'écologie politique*, 2014.

88 *Terminator* (1984): les montagnes de la résistance

89 *The Road* (2009): début du film, la porte se referme sur le jardin

90 *Jesse James* (1939): le pouvoir naturel et obscur de Jesse sur le train

91 *Collateral* (2004): un coyote traverse la route

La nature sauvage incarne quant à elle un potentiel plus radical et révolutionnaire, bien qu'elle soit également incontrôlable, voire dangereuse. Dans le western populiste *Jesse James* d'Henry King (1939), l'association du héros rebelle avec la nature sauvage lui confère un pouvoir sur les forces envahissantes du capitalisme industriel, mais elle menace également de l'entraîner trop loin dans la sauvagerie (figure 90). Dans le road movie *Into the Wild* de Sean Penn (2007), le héros trouve la liberté absolue en même temps que sa perte dans les montagnes inhabitées de l'Alaska. Enfin, le signe métonymique de la nature se présente comme symbole, signalant l'absence de son référent dans un monde clos et cadastré. Ce sont les daims qui entourent la prison de *The Getaway* (Sam Peckinpah, 1972), la licorne rêvée

dans l'univers étouffant de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) ou le coyote apparaissant au cœur du cadastre urbain dans le Los Angeles de *Collateral* (Michael Mann, 2004 ; figure 91).

Dans tous les cas cependant, et même lorsqu'elle est absente, la nature est la clé d'un équilibre et d'une résolution. Elle occupe une position structurelle centrale liée à l'idée de repères, d'authenticité et de liberté. Dans des films comme *THX 1138*, *Logan's Run*, *Blade Runner* ou *Terminator*, elle n'apparaît ainsi qu'à des moments charnières du récit ou bien en conclusion, comme un horizon espéré et qui se manifeste enfin. *THX* se clôt sur des plans (ambigus) du héros libéré dont la silhouette s'efface contre le soleil couchant. *Logan's Run* présente la découverte du soleil comme un moment de révélation. La version originale de *Blade Runner* (1982) se termine sur des plans aériens de montagne exprimant la libération. Enfin, *Terminator* de James Cameron (1984) n'ouvre le champ sur un horizon naturel que dans son plan final, signalant l'espace que va bientôt investir la résistance aux machines tyranniques. Sarah Connor, coiffée d'un bandana apache et enceinte du futur héros de la guérilla anti-machines, prend la route vers un désert montagneux (figure 88). La quasi-absence de la nature dans ces films lui confère un pouvoir secret et mystique qui ne se dévoile qu'à celui ou celle qui construit un rapport intime et privilégié avec elle.

Notons enfin, avant d'aller plus loin, que la dichotomie classique entre nature et culture s'estompe au cinéma avec sa remise en question par les biotechnologies et les technologies de réalité virtuelle ou augmentée. Des films comme *ExistenZ* (David Cronenberg, 1999), *Matrix* ou *Avatar* en explorent en partie les enjeux en inscrivant la technologie dans la biologie humaine. Si une telle évolution présente un potentiel de redéfinition profonde de l'humanité, elle ne transforme cependant pas fondamentalement le rôle structurel de la nature dans le récit mythique, bien qu'elle puisse en modifier les manifestations. Dans *Tron: Legacy* (Joseph Kosinski, 2010), les indigènes sont virtuels mais cela ne transforme par leur fonction dans le récit de la Frontière. De la même manière, les soldats d'*Avatar* se branchent à des machines de guerre tandis que les indigènes se branchent à des animaux, ce qui ne fait que confirmer les polarités associatives du contre-mythe entre impérialisme et technologie d'une part, et indianisme et nature de l'autre. En gardant à l'esprit ces éléments critiques, nous traiterons donc de la nature dans sa dimension symbolique en tant que pôle opposé à la civilisation.

Le néo-romantisme qui se diffuse dans la contreculture des années 1960 est lié à des formes de spiritualité alternatives dans lesquelles l'Indien occupe une place proéminente. Thoreau voyait déjà dans l'Indien le dépositaire des secrets de la nature et d'une américanité

historique[16]. L'observation minutieuse de microphénomènes naturels dans *Walden* était une manière de révéler ces secrets par une forme d'indianité poétique[17]. La contreculture a conservé cette idée d'une relation intime et privilégiée de l'Indien à la nature américaine et a fait de lui un modèle fantasmé pour construire un autre rapport à l'environnement :

> « Good native Indians […] are coded as romanticized, ecologically progressive examples of a benevolent people who must present an alternative and progressive ethical role model for human behavior[18]. »

Le panthéisme transcendantaliste et l'indianisme se combinent dans l'émergence du stéréotype du bon sauvage écologique, qui devient une image centrale du mouvement environnementaliste naissant. Les campagnes écologistes centrées sur l'image du « crying Indian » dans les années 1970, en présentant un Indien déplorant la gestion de la nature par l'homme blanc, sont les premières à exploiter cette association. La popularité de l'image de l'Indien écologique se retrouve rapidement au cinéma. Après les années 1960, le western en particulier et le cinéma américain en général présentent une « préoccupation grandissante envers les Amérindiens en tant que source de maîtrise écologique » (Brereton 2005, 91).

La popularisation de cette image de l'Indien en vient à transformer les significations du paysage américain à l'écran. Autrefois territoire promis à la civilisation par le regard du conquérant, le paysage sauvage américain est rendu à l'Indien dans le western révisionniste. La Frontière n'y est plus un espace à remplir, mais un écosystème à préserver. Dans *Little Big Man* (Arthur Penn, 1970), western pro-Indien le plus influent de cette période, les Blancs ne « savent pas où se trouve le centre de la Terre » selon le chef cheyenne, ce qui est pour lui un signe de folie et une cause de leur violence. Les Indiens à l'inverse occupent harmonieusement le territoire naturel. Certains plans d'ensemble soulignent la situation du village indien dans la courbe d'une rivière. La nature sauvage est ainsi rendue à l'Indien. La scène de conclusion du film marque le territoire mythique de l'Ouest d'une spiritualité indienne lorsque le chef des Cheyennes accomplit un rituel sacré au sommet d'une montagne dominant l'horizon. Il y invoque non pas le Dieu des puritains, mais le « Grand-père » qui veille sur le ciel où reposent les ancêtres cheyennes. Le Dieu du territoire américain est indigène et c'est cette identité que l'homme blanc doit s'approprier pour gagner le droit moral

---

[16] « Nature must have made a thousand revelations to [the Indians] which are still secrets to us. »
Henry David THOREAU, *The Maine Woods*, 1968 [1864]. Voir Robert F. SAYRE, *Thoreau And the American Indians*, 1977, p. x.
[17] Jane BENNETT, *Thoreau's Nature: Ethics, Politics, and the Wild*, 2002, p. 26.
[18] Pat BRERETON, *Hollywood Utopia: Ecology in Contemporary American Cinema*, 2005, p. 98.

de le coloniser. Après *Little Big Man*, se développe bientôt dans le western révisionniste, ce que Philip French appelle « le mysticisme thérapeutique de l'Ouest[19] », fondé sur la spiritualité indienne, où le rituel indigène ancré dans la nature permet la régénération du héros américain. De telles expressions idéalisées des pratiques rituelles indigènes et de l'harmonie des peuples primitifs avec la nature, courantes dans la contreculture, viennent également influencer le mouvement New Age dans les années 1970 (Pike 2004, 82) sur lequel nous reviendrons.

92 *Little Big Man* (1970): l'Ouest mythique comme territoire indien

La nostalgie impérialiste, ou comment conquérir autrement

La sacralisation de la nature par le mouvement écologique est un aspect parmi d'autres de ce que Milton Bates a appelé l'« indianisation de l'Amérique[20] » au tournant des années 1970. Dès les années 1960, la figure de l'Indien est omniprésente dans la contreculture :

> « Native American imagery was ubiquitous during the American counterculture movement of the 1960s and seventies. Hippie culture adopted and adapted Native influence on everything from styles of dress to methods of war protest[21]. »

Leslie Fiedler remarque ainsi dans *Le Retour du peau rouge* en 1968 que l'homme blanc s'est entièrement indianisé :

---

[19] Philip FRENCH, *Westerns: Aspects of a Movie Genre*, 2005 [1973], p. 186.
[20] Milton J. BATES, *The Wars We Took to Vietnam: Cultural Conflict and Storytelling*, 1996, p. 30.
[21] Miriam HAHN, *Playing Hippies and Indians: Acts of Cultural Colonization in the Theatre of the American Counterculture*, Thèse de doctorat, Université d'État de Bowling Green, 1 Janvier 2014, p. 1.

> « Even as he ceases to be beatnik and becomes fully hippie, the ultimate Westerner ceases to be White at all and turns back into the Indian, his boots becoming moccasins, his hair bound in an Indian headband, and a string of beads around his neck—to declare that he has fallen not merely out of Europe, but out of a Europeanized West, into an aboriginal and archaic America[22]. »

Une partie de l'Amérique blanche divisée se tourne donc vers la figure de l'Indien, premier et authentique Américain, comme solution à sa crise identitaire, un réflexe récurrent dans l'histoire nationale depuis que les colons se sont déguisés en Indiens lors de la Boston Tea Party de 1773[23]. Ceux qui s'opposent à la société technocratique voient dans cet Américain authentique un moyen d'asseoir leur position politique. À une époque où le réalisateur Abraham Polonsky pouvait décrire la civilisation comme « le procédé de dépouillement, de spoliation des peuples, que nous avons considéré par le passé comme une victoire, mais que nous soupçonnons maintenant être une défaite morale pour tous[24] », l'Indien devient l'incarnation non seulement d'une spiritualité écologique, mais aussi d'une moralité politique alternative à l'empire :

> « [Gary] Snyder represented a cultural movement that distrusted modern technology, practiced simple crafts, and thought to return to fundamental impulses of the body and compositions of nature. Its partisans exalted the folk traditions of peoples such as the Vietnamese and American Indians whose primary communities seemed to be under siege by Western imperialism with its technological and scientific apparatus. » (Burner 1996, 118)

L'écologie indigène, avec son ancrage spatial et sa conception systémique du monde comme totalité finie, s'oppose terme à terme à l'impérialisme qui la menace, parce que ce dernier se construit dans l'épuisement des ressources et le déplacement vers de nouveaux territoires. Devant le dévoiement impérial de l'Amérique regretté dans la science-fiction dystopique, l'indigène s'impose comme une solution symbolique.

La culture impériale a toujours construit une image de l'Indien qui lui servait à définir sa propre identité, et les représentations de l'Indien comme nature spirituelle ne font pas

---

[22] Leslie Aaron FIEDLER, *The Return of the Vanishing American*, 1968, p. 25. La citation rappelled fortement un passage de « The Significance of the Frontier in American History » dans lequel Frederick Jackson Turner décrit l'indianisation des colons européens dans le contact avec la Frontière (Turner 1962 [1921], 3).

[23] Philip DELORIA, « Counterculture Indians and the New Age », in Peter BRAUNSTEIN et Michael W. DOYLE (dirs.), *Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960s and '70s*, 2002, p. 161. La *Boston Tea Party* est un soulèvement des marchands de Boston contre le *Tea Act* (1773) passé par la couronne britannique, qui accordait un monopole sur le commerce du thé à la Compagnie des Indes orientales. Le 16 décembre 1973, les opposants déguisés en Indien déversent les cargaisons de thé de la Compagnie dans le port de Boston.

[24] Abraham Polonsky faisant la promotion du western révisionniste *Tell Them Willie Boy Is Here* (1969). Cité dans James Lewis HOBERMAN, *The Dream Life: Movies, Media, and the Mythology of the Sixties*, 2003, p. 239.

exception. Les Amérindiens en tant que groupe politique sont ainsi systématiquement masqués par l'image stéréotypée et stigmatisante qu'en produit la culture dominante. On retrouve ce phénomène au cinéma dans le genre du western qui, pour Armando Prats, repose entièrement sur l'effacement de l'Indien, présenté uniquement par des traces, signes ou stéréotypes qui masquent leur référent[25]. L'activisme politique des Amérindiens qui se développe dans les années 1960 apporte cependant une donnée supplémentaire à ce phénomène. Les Amérindiens se mobilisent dans des associations et groupes politiques intertribaux et nationaux tels que le *American Indian Movement* fondé en 1968 pour revendiquer une égalité de droits et d'opportunités. Or, les stéréotypes véhiculés par la contreculture constituent non seulement une représentation univoque et erronée des cultures amérindiennes diverses et complexes, mais ils desservent largement les objectifs politiques du mouvement amérindien. Étudiant le théâtre de la contreculture, Miriam Hahn remarque ainsi :

> « Even though many countercultural theater artists professed a genuine respect for and interest in traditional Native American cultures, in practice, they often produced works that ran directly counter to the goals of Native rights movements, perpetuating reductive stereotypes, making sweeping – and sometimes overtly false – generalizations, and mourning the 'vanishing Indian' rather than acknowledging contemporary Native presence. » (Hahn 2014, 1-2)

Il est ainsi possible de parler d' « actes de colonisation culturelle » (Hahn 2014, 3) puisque se joue dans ce culte de l'Indien une appropriation (identitaire et culturelle) qui masque le possesseur originel et le maintient dans une position d'infériorité – son égalité politique continue d'être niée. Utilisant l'Indien pour mettre en avant son propre programme politique aux dépens de celui des Amérindiens, la contreculture reproduit les mécanismes culturels du colonialisme. Lorsque le cinéma se saisit de ces stéréotypes dans le western pro-Indien ou, comme nous le verrons, dans le road movie, il consolide l'effacement des victimes historiques de la colonisation derrière les stéréotypes de l'indigène construits par le conquérant.

Avec la popularisation du culte de l'Indien au tournant des années 1970 se diffusent conjointement le sentiment d'une culpabilité historique et la nostalgie d'un âge d'or détruit par la colonisation. *Little Big Man* évoque ainsi le « quasi génocide de l'Indien », selon les mots de l'historien venu interroger le héros centenaire dans le prologue du film, tandis que la

---

[25] « Hollywood's image of the Indian—the visual and immediate presence of an Other—comes to be itself transmuted, consistently and inevitably, into an absence. The same images that would present the Indian make him, instead, virtually invisible; similarly, the purported stories of his culture and his cause sever him from American history and heritage. »
Armando José PRATS, *Invisible Natives: Myth and Identity in the American Western*, 2002, p. 5.

nostalgie s'y exprime par les soupirs du chef cheyenne regrettant l'arrivée de l'homme blanc. Ce qui se joue dans ce type d'attitudes, et dans la contreculture indianisée des années 1960 en général, est un sentiment de « nostalgie impérialiste » que Renato Rosaldo définit dans *Culture and Truth* :

> « Agents of colonialism […] often display nostalgia for the colonized culture as it was 'traditionally' (that is, when they first encountered it). The peculiarity of their yearning, of course, is that agents of colonialism long for the very forms of life they intentionally altered or destroyed. Therefore, my concern resides with a particular kind of nostalgia, often found under imperialism, where people mourn the passing of what they themselves have transformed[26]. »

En postulant une culture traditionnelle ou originelle avant le contact, la nostalgie impérialiste repose sur une conception de la culture comme substance fixe et organique. Elle considère que tout en apportant la civilisation, le contact a aussi apporté la dégénération de ce qu'elle interprète comme un état de nature innocent. Les « formes de vie » que cette nostalgie prend pour objet, selon l'expression de Rosaldo, sont autant les humains et leurs cultures que l'environnement indigène dans lequel elles s'inscrivent. Le conquérant regrette ainsi l'Indien tout comme il regrette le paysage originel de l'Indien défiguré par la conquête. Dans tous les cas, cette nostalgie « utilise une posture de 'mélancolie innocente' à la fois pour capturer l'imagination populaire et pour masquer sa complicité avec une domination souvent brutale » (Rosaldo 1993, 70). Ce type de nostalgie est inhérent au contre-mythe de la Frontière, qui partage le paradoxe d'une expression de repenti formulée au sein du cadre idéologique justifiant la colonisation. Elle vient compléter et appuyer une célébration de la civilisation impériale, puisque le regret lié au coût de la conquête sert avant tout à racheter la moralité du conquérant et soulager sa culpabilité. Parce qu'elle transfigure l'acquisition impérialiste en un affect de la perte, parce que l'empire s'y cache sous le masque de son déni, nous verrons que la nostalgie impérialiste est un ressort essentiel dans la diffusion d'une culture impériale dans le cinéma mondialisé.

Nés de la contreculture et préoccupés par les conséquences de la conquête, le road movie et le western pro-Indien sont particulièrement marqués par la nostalgie pour l'indigène massacré. Traversant le paysage mythique et l'histoire de l'Ouest américain, leurs héros blancs s'imaginent en réincarnations de l'Américain originel. Comme tous les héros de la Frontière, ils naviguent la ligne identitaire qui sépare le pionnier de l'Indien mais à la différence de leurs aînés, ils espèrent faire oublier leurs origines pionnières en embrassant

[26] Renato ROSALDO, *Culture & Truth: The Remaking of Social Analysis*, 1993, p. 69.

entièrement l'altérité. L'Indien n'est plus seulement un modèle de compétences pour la vie dans les bois mais un modèle de société, de culture et de moralité. En s'indianisant, le pionnier retrouve l'innocence détruite par la conscience de l'histoire et peut poursuivre sa conquête sans peur d'être blâmé.

Cette légitimation morale se retrouve au cœur du road movie, qui peut être considéré à la fois comme un retour au mouvement pionnier originel – répéter le premier geste de la colonisation – et comme une revendication de l'indianité de ce mouvement – revenir au territoire originel de l'Indien. D'où une contradiction dans les définitions possibles du genre entre d'une part « la reconquête de l'élan pionnier avec une conscience de l'Histoire », une rencontre avec les victimes de la conquête permettant « de réaliser enfin le projet des origines », et d'autre part une indianisation de ce projet, notamment dans son rapport au territoire : « Revendiquant un sens 'indien' de la propriété, autrement dit une liberté sans attache, un rapport non capitaliste au sol, le retour à une conception nomade de l'espace, et jusqu'à un droit à l'errance » (Benoliel et Thoret 2011, 109-10). Autrement dit, le road movie ne veut pas mettre fin à la conquête, il veut conquérir autrement. Centré sur des cavaliers contreculturels héritiers des cowboys *et* des Indiens, traversant les paysages sacrés de l'Amérique originelle, *Easy Rider* est le premier film à déployer ces contradictions.

Easy Rider : la route du contre-mythe

Considéré comme « l'une des tentatives les plus importantes socialement de capturer l'esprit de rébellion et le style de vie de la contreculture des années 1960[27] », *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) garde pour beaucoup un statut de film culte : premier film indépendant à trouver un large public, premier film à représenter la contreculture, premier film à intégrer une bande-son rock de chansons populaires et, surtout, premier road movie. L'histoire démentira cependant le plus grand de ces mythes, celui de premier succès indépendant, puisque le montage final est l'œuvre de producteurs désireux de rendre le film accessible au plus grand nombre[28]. La conflagration d'une vision artistique avec des impératifs économiques explique en grande partie les limitations politiques d'un film qui, comme

[27] Christie MILLIKEN, « 1969: Movies and the Counterculture », in Barry Keith GRANT (dir.), *American Cinema of the 1960s: Themes and Variations*, 2008, p. 226.

[28] Le montage final de Dennis Hopper durait plus de quatre heures et l'auteur refusait de le couper. Sous la supervision de la BBS qui finançait le film, Henry Jaglom, aidé de Jack Nicholson, le réduisit à une narration standardisée d'une heure et demie. Dans *Declarations of Independence: American Cinema and the Partiality of Independent Production* (2008), John Berra déconstruit ainsi le mythe du premier film indépendant à succès : « c'est un succès qui fut créé par des producteurs qui reprirent un travail expérimental dans la salle de montage et le découpèrent jusqu'à ce que la vision de l'Amérique de la fin des années 1960 par Hopper soit devenue un produit commercialisable » (39).

Platoon et d'autres films engagés, substitue les signes de la transgression (drogue, sexe, violence, présence de minorités) à un discours transgressif. *Easy Rider*, malgré son aura mythique et ses défauts artistiques, reste « un film de référence des années 1960[29] » en grande partie parce qu'il est l'un des premiers à actualiser le mythe de la Frontière dans l'Amérique contemporaine[30]. Ses créateurs, le producteur Peter Fonda et le réalisateur Dennis Hopper, ont expressément produit un « western moderne[31] » prolongeant le rêve pionnier célébré dans le genre national. Pensé par Fonda pour être une variation contemporaine sur *The Searchers* de John Ford[32], *Easy Rider* prend l'Amérique innocente pour objet de sa quête[33] et tire le bilan tragique de sa défloration par la civilisation. Se posant contre l'empire, les héros « hippies[34] » s'imaginent en co-victimes de l'oppression qui a massacré les Indiens, mis les Noirs en esclavage et clôturé les derniers espaces émancipateurs du territoire promis à la nation. On retrouve là le fond turnerien souligné dans les critiques de l'impérialisme au chapitre précédent : l'idée d'une fin des Frontières qui marque la dérive autoritaire de la civilisation. On retrouve également dans ces pionniers modernes les premières figures de résistance à la machine impériale. Le contre-mythe fabrique ses premiers héros contemporains[35].

Turner contre Roosevelt : refonder la culture impériale

Nous ne reviendrons pas de manière exhaustive sur les liens formels et thématiques entre *Easy Rider* et le western. Ceux-ci ont déjà été largement éclairés par ailleurs et sont délibérément soulignés dans le film, sa diffusion et sa réception[36]. L'inscription du film dans

---

[29] Paul MONACO, *History of the American Cinema: 1960-1969*, 2001, p. 187.

[30] « *Bonnie and Clyde* and *Easy Rider* are, to a significant extent, updatings of the old mythology of the frontier. » Geoff KING, *New Hollywood Cinema: An Introduction*, 2002, p. 45.

[31] Jim HOBERMAN, *Voice*, 26 juillet 1994. Coupure sans titre consultée à la Margaret Herrick Library, Core Collection Files, dossier *Easy Rider*.

[32] « It would be about the Duke and Jeffrey Hunter looking for Natalie Wood. I would be the Duke and Hopper would be my Ward Bond; America would be our Natalie Wood. And after a long journey to the East across John Ford's America, [we would be murdered by rednecks]. »
Peter FONDA, *Don't Tell Dad: A Memoir*, 1999, p. 241. Le titre initial du film était *The Loners*. À l'origine d'*Easy Rider*, *The Searchers*, avec son thème de l'errance dans les grands espaces américains, est souvent considéré comme l'origine du road movie tout entier. Voir Timothy CORRIGAN, *A Cinema Without Walls: Movies and Culture After Vietnam*, 1991, p. 143 et David LADERMAN, « What a Trip: The Road Film and American Culture », *Journal of Film and Video*, vol. 48, 1996, p. 43.

[33] Le slogan qui accompagnait l'affiche du film dans la presse après sa présentation au festival de Cannes en mai 1969 était : « A man went looking for America, and couldn't find it anywhere. »

[34] « It chronicles the cross-country journey of two young men who would currently be labeled 'hippies'. »
Easy Rider, Columbia Press Release, Margaret Herrick Library Core Collection files.

[35] Pour un résumé de l'intrigue, voir la section « Corpus primaire » de la filmographie.

[36] Voir notamment Elaine M. BAPIS, « *Easy Rider* (1969): Landscaping the Modern Western » in Deborah A. CARMICHAEL (dir.), *The Landscape of Hollywood Westerns: Ecocriticism in an American Film Genre* (2006) et Elaine M. BAPIS, *Camera and Action: American Film as Agent of Social Change, 1965-1975* (2008) pour les liens avec le western. Pour une analyse des stratégies de distribution, voir Berra 2008. Pour les liens avec le

une tradition générique participe d'une ambition mythopoétique assumée, qui espère à la fois rendre hommage au genre historique national et se substituer à lui pour offrir un nouveau cadre au mythe de la Frontière – la modernité américaine. *Easy Rider* marque cependant un tournant dans la réception du cinéma aux États-Unis qui fait écho à de telles ambitions. Les critiques ont ainsi démontré une sensibilité nouvelle aux grands récits culturels qui informent le film. La stratégie de distribution de la Columbia, reposant sur une différentiation avec le genre d'exploitation du film de motards, a poussé le studio à souligner les liens du film avec des traditions littéraires telles que « l'odyssée ou la ballade[37] ». La presse corporatiste a prolongé cette stratégie en introduisant la référence à « cette création américaine mythique qu'est le western[38] ». En conséquence, la réception a été inhabituellement consciente de la dimension métaculturelle du film[39]. Penelope Gilliat du *New Yorker*, Stanley Kauffman du *New Republic* ou Todd Everett du *Hollywood Citizen News* le présentent comme un commentaire sur le mythe de la Frontière (Hurault-Paupe 2006, 242) tandis que la critique universitaire s'en empare immédiatement comme une œuvre historiquement signifiante[40]. *Easy Rider* apparaît non seulement comme une adaptation du western à l'Amérique contemporaine, mais comme un discours sur la fin d'un mythe et du genre qui l'a porté : « *Easy Rider* observe explicitement la mort des mythes de la Frontière » (Farber 1969, 8). À l'image de la Monument Valley traversée par les personnages, qui a pris « la valeur d'emblème de l'histoire entière de l'Ouest américain, de ses paysages et presque de toute l'Amérique[41] », le film et sa réception transforment l'Ouest cinématographique en un patrimoine culturel national, un trésor de l'américanité. En ce sens, le film est un hommage à la conquête autant que sa critique.

Easy Rider mobilise le western pour mieux s'en distinguer par une série de renversements narratifs qui renvoient à la fois à la tradition turnerienne de la Frontière populiste et au contre-mythe popularisé par la contreculture. Le premier de ces renversements

---

western dans la réception du film, voir Anne HURAULT-PAUPE, *Le road movie : définitions, structures, antécédents et évolution*, Thèse de doctorat, Nanterre, 2006.

[37] Easy Rider, Columbia Press Release, Margaret Herrick Library Core Collection Files. Une telle stratégie a par ailleurs toujours été utilisée par les défenseurs du cinéma comme art contre le stigmate historique d'un vulgaire divertissement.

[38] MOSK, « Easy Rider », *Variety*, 15 mai 1969.

[39] Cette réception s'inscrit plus largement dans une transformation du discours critique américain sur le cinéma dans les années 1960 sous l'influence de la critique française qui insiste sur la dimension politique et historique du cinéma en tant qu'art. Si le cinéma moderne, dont Stanley Cavell remarque l'émergence dans les années 1950, se caractérise par une plus grande réflexivité, la critique américaine connaît la même évolution dans la décennie suivante.

[40] Voir Stephen FARBER, « End of the Road? », *Film Quarterly*, vol. 23, n° 2, 1 Décembre 1969, pp. 3-16.

[41] Maurizia NATALI, *L'image-paysage : iconologie et cinéma*, 1996, p. 110.

concerne la direction de la migration que beaucoup de critiques ont identifiée comme dirigée vers l'est. Le second concerne la position morale du pionnier, désormais opposé à la civilisation. *Easy Rider* inverse ainsi les polarités géographiques et morales du mythe originel :

> « More significant of changing times is the fact that [the modern pioneer's] quest leads him to the east instead of to the west, and that violence and death come from the longer-established settlers rather than from the Indians, Mexicans, or nouveaux-tribesmen of the commune[42]. »

Si l'on s'intéresse d'abord au renversement géographique, force est de constater que la trajectoire inversée des pionniers ne remet pas en question la symbolique spatiale du mythe de la Frontière ou du western : l'Est représente la civilisation et l'Ouest l'émancipation. C'est bien dans l'Ouest que les héros rencontrent un fermier pionnier – le héros démocratique de Thomas Jefferson et F. J. Turner – et une commune de hippies – une expérience politique alternative de la contreculture. C'est aussi dans l'Ouest qu'ils traversent « l'Amérique de John Ford » (Fonda 1999, 241), la fameuse Monument Valley, pour un hommage au genre du western et au mythe américain sur lequel nous reviendrons. C'est donc bien « de l'intérieur de la tradition du western » que les personnages centraux du film, Billy et Wyatt, « récupèrent la valeur de l'ouverture comme idéal américain » (Bapis 2008, 83).

Easy Rider renouvelle cependant la géosymbolique du western en situant le centre civilisé non dans l'Est mais dans le Sud. La destination annoncée de Billy et Wyatt est en effet la Nouvelle Orléans, c'est-à-dire le cœur de l'Amérique esclavagiste et de l'espace confiné et oppressant du « southern » évoqué au chapitre un[43]. Le film bascule ainsi d'un univers générique à un autre, depuis les espaces ouverts du western vers leur disparition dans le southern, et inaugure la combinaison de ces deux genres dans le cinéma des années 1970. Ce choix narratif s'inscrit dans un débat politique spécifique des années 1960 qui situait le progressisme dans le Nord et attachait au Sud les forces réactionnaires de la nation[44]. Comme le film d'horreur après *Deliverance*, *Easy Rider* concentre la sauvagerie américaine dans la figure bouc émissaire du « petit Blanc du Sud ». Les assassins de Billy et Wyatt sont décrits

---

[42] Harriet R. POLT, « Review: Easy Rider by Dennis Hopper, Peter Fonda », *Film Quarterly*, vol. 23, n° 1, 1 O octobre 1969, p. 24.

[43] Il ne s'agit donc pas non plus du Mexique, que la culture américaine associe à une Frontière d'émancipation post-western et que l'on retrouve à la fin de *Stagecoach*, ni du « sud magique » de *On the Road* de Jack Kerouac ou, sur un mode parodique, de la Bolivie de *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969).

[44] C'est pourquoi certains historiens ont pu parler de « civil war of the 1960s », « civil war » étant l'expression anglaise pour la guerre de Sécession. Voir Maurice ISSERMAN et Michael KAZIN, *America Divided: The Civil War of the 1960s*, 2000.

comme des « petits Blancs » par Peter Fonda (« redneck poachers », Fonda 1999, 241) et dans le scénario (« red-neck crackers[45] »). Le film réifie ainsi son discours politique dans une version traditionnelle du régionalisme politique :

> « If the reductive West signifies the real America, then its objectification is the imperative that validates the two men's own authenticity and empowerment. Similarly, to justify the riders' ideological impact, to represent bigotry as commonly Southern and responses to those criticisms as backlash, the film perpetuates the South as metaphor for everything racist, wicked, and predatory. The shrinking of place is the film's larger truth. » (Bapis 2008, 90)

La réduction de l'espace se comprend d'abord au sens symbolique, puisque l'Ouest et le Sud sont limités aux symboles stéréotypés qu'ils incarnent dans l'imaginaire américain. Elle se manifeste également sur le plan géographique, puisque la victoire finale du Sud marque la disparition des espaces de liberté de l'Ouest. Mais c'est précisément cette disparition et la nostalgie qui lui est associée qui permettent au film de récupérer le mythe. En utilisant le Sud pour incarner la violence impériale, *Easy Rider* innocente l'Ouest et le western, créant les conditions d'une rédemption du mythe de la conquête.

L'opposition du Sud et de l'Ouest ne souligne pas seulement l'innocence de la Frontière, mais également la structure différentialiste de la pensée impériale. *Easy Rider* repose à différents niveaux sur une binarité radicale, qui s'incarne plus manifestement dans la scène de passage de l'Ouest au Sud. Les deux motards traversent les plaines ouvertes de l'Ouest, passent un pont métallique, puis se retrouvent immédiatement dans la périphérie d'une ville du Sud. La radicalité de la distinction est esthétiquement brutale, à la fois sur le plan sonore (les courbes hawaïennes de « Don't Bogart that Joint » coupées par la rugosité électrique de « If Six Was Nine ») et visuel (les chevaux sauvages laissent place aux « plantations » et « quartiers noirs[46] »). Le pont entre le Texas et la Louisiane qui matérialise la transition est un pont à treillis, dont les poutres supérieures sont filmées en contre-plongée. L'impression d'enfermement est ainsi immédiatement suggérée. Cette distinction radicale est cependant nuancée par la récurrence du motif du pont à treillis, qui sert non seulement de point de bascule au récit, mais se retrouve également en ouverture – sous le carton titre « Easy Rider » – et en conclusion du film, avant le meurtre des héros.

[45] Scénario n°27 (non daté), Fonds Donn Cambern, Script f.9, Bibliothèque Margaret Herrick, p. 34. Ce scénario nous servira de référence pour le reste de ce chapitre, sauf mention contraire en note de bas de page.
[46] « Easy Rider, « Combined Continuity Script, revised various dates », 9 avril 1969, p. 72-3.

93 *Easy Rider* (1969): le ciel se ferme entre l'Ouest et le Sud

94 *Easy Rider* (1969): horizon clos, au départ (ci-dessus) et à la fin (ci-dessous)

L'effet est à la fois de souligner la clôture du continent en fermant les horizons de l'Ouest comme du Sud ; de saper le mythe de la migration régénératrice en niant toute progression par le mouvement ; et de créer une continuité esthétique dans un univers narratif clivé. La problématisation de la distinction entre Ouest et Sud est à mettre au crédit de Dennis Hopper. Le scénario, dont la majeure partie des scènes a très probablement figuré dans le montage de quatre heures soumis au studio, rapprochait plus systématiquement les hippies des « rednecks » que ce qui en ressort dans le montage final[47]. On comprend la défense de Hopper, accusé de stigmatiser le Sud, qui affirme que « tout ce que je dis c'est que nous ne sommes pas si différent des deux mecs en pickup qui nous tirent dessus[48] ». Voici donc probablement un bon exemple des conflits entre vision artistique et impératifs économiques mentionnés plus haut. S'il deviendra vite clair que les héros hippies n'ont rien d'héroïque, reste que le montage final construit une opposition radicale entre culture dominante et contreculture, résorbée dans une violence d'extermination. *Easy Rider*

[47] Le « Scénario n°27 » qui sert de référence à cette affirmation n'est pas daté, mais il est postérieur au tournage des scènes de Mardi Gras en février 1968 et intervient donc assez tardivement dans un processus de production dont la phase de tournage se termine à l'été 1968. C'est pourquoi nous pensons qu'une bonne partie des scènes absentes du film devait figurer dans la version longue. Ainsi, les hippies comme les *rednecks* pratiquent la chasse ; « Jefferson Davis avait les cheveux longs – tout comme Robert E. Lee et Daniel Boone » et les héros hippies (38) ; et l'Ouest idyllique est parsemé de « villes de néons » et de « puits de pétrole qui ressemblent à des monstres préhistoriques » (65).

[48] Tom BURKE, « Will Easy Do It For Dennis Hopper? », *New York Times*, 20 juillet 1969, in Dennis HOPPER, Terry SOUTHERN & Peter FONDA, *Easy Rider: Original Screenplay*, 1969, p. 16. Fonda est plus engagé sur ce front. Il s'est déguisé en général de l'Union lors de la présentation du film à Cannes « pour suggérer que lui et sa génération étaient engagés dans la seconde guerre de Sécession. » (Peter BISKIND, *Easy Riders Raging Bulls: How the Sex-Drugs-And Rock 'N Roll Generation Save*, 2011, p. 73).

reprend ainsi à son compte la binarité différentialiste de l'idéologie impériale quand bien même il déplore les exactions de l'empire américain, comme nous allons le voir maintenant.

L'opposition entre Ouest et Sud permet de procéder à une distinction entre deux versions de l'idéologie impériale, celle de Turner et celle de Roosevelt. Dans le film, les petits Blancs incarnent une culture impériale dans sa version la plus problématique : une combinaison de racialisme, de sexisme et de déshumanisation de l'altérité qui s'exprime le plus explicitement dans la scène du café sudiste. Dans cette scène, les insultes dont les hippies sont victimes nient tour à tour leur masculinité (« she's cute »), leur civilité (« one of them is Alley Oop[49] »), leur humanité (« most jails were built for humanity, and that won't quite qualify »), leur blancheur (« White? You're colorblind, I just got to say that »). Les réponses envisagées devant la manifestation d'une telle altérité sont l'incarcération et la mort (« I don't think they'll make the parish line »), ce qui arrivera à un compagnon de voyage le soir même lors d'une expédition punitive de type Ku Klux Klan. La participation aux insultes d'un adjoint du shérif qui, dans le scénario, mène également l'expédition nocturne (73), souligne l'institutionnalisation politique de cette idéologie. Le Sud est donc caractérisé par une idéologie impériale de type rooseveltienne, où toute rencontre de l'empire avec l'altérité se résout dans l'éradication du sauvage.

L'idéologie impériale embrassée par *Easy Rider* se démarque résolument de ce modèle rooseveltien, limité au Sud, pour embrasser le modèle plus démocratique du populisme turnerien. C'est avec la tradition de l'idéalisme de l'Ouest qu'*Easy Rider* renoue, ouvrant la voie à une réhabilitation de la mission civilisatrice qui nous occupera au chapitre suivant. Pour Hopper comme pour Fonda, le problème politique de l'Amérique de la fin des années 1960 se résume en une trahison de ses idéaux fondateurs : la guerre du Vietnam, les inégalités politiques et économiques et l'irresponsabilité des citoyens menacent la démocratie américaine et ses valeurs universelles. Hopper affirme ainsi que « le problème de ce pays est qu'on a oublié comment on a commencé, c'est-à-dire avec un gouvernement du peuple, par le peuple et pour le peuple[50] ». La solution de Fonda, appliquée avant lui par Martin Luther King et les partisans de la désobéissance civile, est un retour aux principes politiques fondateurs de l'Amérique : « J'ai lu la Déclaration des droits, j'ai lu la Constitution et j'ai lu la Déclaration

[49] Personnage de bande dessinée. Un homme de l'âge de pierre qui se retrouve téléporté au XX^{e} siècle.
[50] Lawrence LINDERMAN, « Gallery Interview: Dennis Hopper », *Gallery*, Décembre 1972. In Dennis HOPPER et Nick DAWSON, *Dennis Hopper: Interviews*, 2012, p. 88.

d'indépendance. Il n'est pas question pour moi de les démanteler. Je veux les mettre en pratique[51]. »

Le retour à la démocratie passe dans *Easy Rider* par un retour au peuple[52]. Fonda voulait produire un film comparable dans son rapport au peuple à *Grapes of Wrath* (John Ford, 1939), premier constat de la mort du rêve agrarien dans l'Amérique industrielle[53]. *Easy Rider* comprend ainsi des éléments esthétiques tirés d'une iconographie de la Grande Dépression. Les plans du « cimetière de voitures » (Script 27, 3) mexicain évoquent l'univers visuel de la Grande dépression, de même que les ruines rurales qui accompagnent le réveil des personnages après leur première nuit sous les étoiles[54].

95 *Easy Rider* (1969): gens du peuple

L'attention ponctuelle portée par la caméra à des types populaires (les quidams mexicains en tout début de film, les cowboys, enfants à cheval et autres piétons noirs aperçus en bord de route, les prostituées de la Nouvelle Orléans) souligne encore le thème de la quête du peuple oublié[55]. C'est dans les grands espaces de l'Ouest que ce peuple est créateur de démocratie et que les valeurs libérales sont déployées. Le film s'inscrit ainsi dans la tradition du western populiste à la *Jesse James* (Henry King, 1939) – lui aussi marqué par une iconographie de la Grande dépression – où la nature protège une résistance démocratique à la tyrannie industrielle. *Star Wars* s'inscrira exactement dans ce prolongement. La Frontière de l'Ouest devient ainsi exclusivement le territoire de l'idéalisme turnerien.

Contre une culture de violence

À l'idéologie impériale classique, *Easy Rider* ajoute certains éléments critiques qui en font une représentation de la contreculture et du contre-mythe tel qu'il s'est formulé dans les années 1960. Le premier est l'inversion des coordonnées morales du western qui a été

[51] Joan Baez and Peter FONDA, *Playboy Interview: Peter Fonda and Joan Baez*, 1971, p. 44.
[52] Un réflexe commun à de nombreux road movies, car la route « a toujours constitué un formidable sismographe de l'état du peuple américain et de sa solidité. » (Benoliel et Thoret 2011, 179)
[53] « [Peter Fonda] said his father, actor Henry Fonda, had made a film 30 years ago—'The Grapes of Wrath'—and that he had always wanted to make something to stand beside it in content in relation to the United States. » « Peter Fonda Film Cheered At Cannes », *Los Angeles Times*, 14 mai 1969.
[54] Voir par exemple Walker EVANS, « Joes Auto Graveyard, near Bethlehem, PA, 1936 ».
[55] Le thème était déjà présent dans le roman *On the Road* de Jack Kerouac (1957) et sa curiosité pour la vaste arrière-cour de l'Amérique rurale.

signalée plus haut : c'est la civilisation qui est déshumanisante et destructrice ; son progrès technique défigure l'homme et l'environnement ; sa violence ne débouche plus sur une régénération mais sur la tyrannie. Fidèle à l'esprit de la contreculture, *Easy Rider* situe ainsi ses héros du côté des victimes de l'impérialisme américain, essuyant la violence symbolique et physique émanant de la culture dominante : ils sont refusés dans un motel, emprisonnés par la police, insultés dans un café, tabassés par des hommes encagoulés et finalement assassinés sur le bord de la route. Une scène prévue dans le scénario présentait un restaurant de bord de route arborant une pancarte « INTERDIT AUX HIPPIES » (18), en référence à l'histoire américaine de ségrégation raciale. Les héros hippies sont ainsi des « victimes par procuration de l'impérialisme américain », pour reprendre l'expression de Philip Deloria, des Blancs qui jouent aux Indiens (Deloria 2002, 166). Billy en particulier porte sur lui une certaine indigénité avec ses cheveux longs, son bandana de guerrier apache dans la scène finale et son collier d'ossements humains de Saint Domingue[56]. L'association des hippies avec les minorités opprimées est renforcée par la présence d'un avocat de la *American Civil Liberties Union*, une association rendue célèbre dans les années 1960 pour son engagement en faveur des minorités. Rencontré en prison où les héros sont temporairement enfermés, George Hanson (Jack Nicholson), par sa position interne au « système », donne un poids supplémentaire à l'institutionnalisation du racialisme lorsqu'il avance qu'il peut les faire libérer « du moment que vous n'avez tué personne, du moins personne de blanc ». *Easy Rider* dénonce ainsi par l'intermédiaire de ses héros l'actualité de la violence impériale dans l'Amérique des années 1960 dont, il faut le souligner, les jeunes Blancs activistes de gauche ont bel et bien été victimes à cette période.

La reconnaissance d'une histoire de violence qui se prolonge dans l'Amérique moderne passe encore par la critique d'une culture de violence qui l'alimente, cristallisée dans le mythe de la Frontière. *Easy Rider* et ses créateurs identifient cette culture de la violence au cinéma et, en particulier, au western mais aussi à des pratiques symboliques attachées à la Frontière telles que la chasse. Dans un entretien de 1972 pour *Gallery*, Dennis Hopper souligne ainsi le danger culturel représenté par le western et sa légitimation d'une violence hors des cadres de la loi :

> « [A filmmaker] will make *any* kind of film if he thinks it'll make money, whether it's a black Dracula movie or *Shaft* or *Goldfinger* or Peckinpah's *Wild Bunch*. But those are all violent trips

[56] « 'I'm hung up on various mystical objects.' He tugged at his necklace. 'Like this. Human bone from Santo Domingo. I believe all objects have power. »
Jerry BAUER, « Dennis Hopper », *Nineteen*, Janvier 1972, in Hopper et Dawson 2012, 56.

> that leave everybody walking around thinking they're James Bond. And if they're not James Bond, everybody thinks they're John Wayne, that there's a good guy and a bad guy, and that the good guy can do anything he wants to the bad guy, including hitting him in the face with an axe handle, if he feels like it. If you see it in a movie, it *must* be okay, right? Then come the problems: if Duke Wayne can take the law into his own hands, why can't anybody else? Why can't Charles Manson? But if you really do some of the numbers Big Duke does in his films, you find out they're against the law—as they have to be. And I just think that our filmmakers have helped spread a mass mentality in which people honestly think there's nothing wrong with killing some guy if, say, you find out he's raped your wife. Forget the law, it's cool to kill him. And that's not just talk: the American movie audience is *there*[57]. »

Hopper identifie ce problème culturel au moment où le film de justicier commence à reconstruire la légitimité de la violence impériale (voir chapitre deux) et il souligne le pouvoir spécifique des films dans ce processus, capables de mobiliser l'investissement émotionnel des spectateurs dans l'acte violent. La criminalisation des héros pionniers dans *Easy Rider* – qui démarrent leur voyage par une vente de drogue – est une expression de cette critique culturelle : les héros de l'Ouest continuent d'agir sans considération pour la loi.

À cette conscience d'une culture médiatique de la violence héritée du western, le scénario ajoute en outre le rôle de la pratique symbolique de la chasse dans la perpétuation d'une violence politique. Les petits Blancs assassins y sont décrits comme portant des habits de chasse et associent les hippies à du gibier (« Sure wish it was open season on them », 88). L'éducation à la violence par la chasse, qui est le processus formateur du héros de la Frontière depuis Daniel Boone, se retrouve également chez les hippies. Dans la scène où les deux motards arrivent dans une commune hippie, le film montre des enfants faisant semblant de tirer sur Billy à la manière de gangsters ou de cowboys. Dans le scénario, on leur demande s'ils ont vu ce type de comportement au cinéma. Un enfant nie et pointe du doigt « un daim suspendu à sécher près du tipi ; lui tire dessus avec son doigt » (35). Si l'épisode n'apparaît pas dans le film, il y a bien un daim suspendu là où les enfants tirent sur Billy, qui réapparaît ensuite plusieurs fois dans le champ. Le film montre donc que même dans ses expressions les plus innocentes et utopiques, la culture américaine est marquée par la violence.

Easy Rider réagit à cette culture de la violence de deux manières : le film condamne la violence impériale des petits Blancs, qu'il met en scène de manière brute et rebutante, et condamne également ses héros qui, comme nous le verrons plus loin, sont avant tout des

[57] Linderman 1972, 63. Dans la référence à un coup de manche de hache, Dennis Hopper pense certainement à John Wayne assommant George Kennedy dans *The Sons of Katie Elder* (Henry Hathaway, 1965), dans lequel il a également joué.

criminels. Le film est lui-même violent mais d'une manière qui, comme dans *Deliverance* ou dans *Dirty Harry*, produit la distance plus que l'identification du spectateur. La violence est essentiellement subie et elle blesse le spectateur, à l'image du son mat de la batte de baseball frappant la chair à travers un sac de couchage lorsque George est battu à mort par des hommes masqués au milieu de la nuit. Alors que Billy a déjà été abattu par les petits Blancs, le duel final de Wyatt fonçant sans armes vers leur pickup est marqué par une fatalité tragique opposée à toute idée de catharsis ou de résolution. Sa mort est « soudaine, catastrophique et banale[58] », immédiatement mise à distance par un travelling arrière aérien. Les héros sont les victimes d'une Amérique dont la violence culturelle et politique n'a rien de glorieux.

96 *Easy Rider* (1969): explosion de violence mise à distance

« We blew it » ou la faillite de la contreculture

Si *Easy Rider* diabolise l'Amérique rooseveltienne des « rednecks », il n'idéalise par pour autant les alternatives turneriennes portées par la contreculture. Le fermier indépendant rencontré dans l'Ouest incarne par exemple un modèle politiquement ambigu. Le travelling sur ses nombreux enfants, blancs et indiens, pendant la prière d'avant repas est à la fois l'image d'une réconciliation de la nation dans une famille multiculturelle et celle d'un conservatisme rural inacceptable pour les pionniers hippies. Quant à l'expérience de la

[58] Lee HILL, *Easy Rider*, 1996, p. 51.

commune, composée de jeunes hippies réunis dans le désert pour une expérience politique d'autogestion, elle ne se révèle pas plus prometteuse :

> « Through Billy's perspective, the film recognizes the commune as a manifestation of a new kind of delusion […]. As a practice of rebellion and even liberation, the hippie hope of generating a new society has little foundation and chance for sustenance. » (Bapis 2008, 84)

On apprend en effet par la bouche d'un des leurs que la moitié de ces « jeunes de la ville » est morte de faim lors du dernier hiver, l'autre ayant survécu en mangeant « des chevaux morts » sur les bords de route. La précarité alimentaire risque encore de se prolonger avec la nouvelle récolte qui manque cruellement d'eau. Fragile sur le plan économique, la commune l'est également sur le plan politique : la lecture d'un passage du *Yi Jing*[59] sur la révolution laisse les hippies perplexes et la troupe de mimes du Gorilla Theater – parodie du très politique Guerilla Theater fondé en 1965 à San Francisco[60] – est plus ridicule qu'engagée. De plus, loin d'incarner une utopie sociale, la commune dégage une atmosphère de désordre irritant : les incessants pleurs d'enfants et cris des acteurs contredisent l'harmonie spirituelle incarnée par son chamane christique. L'expression libre de voix individuelles, manifestée dans les chants collectifs, ne mène pas à l'organisation spontanée d'une société modèle, comme le chant de « Shall We Gather at the River » dans *My Darling Clementine* de John Ford (1946), mais provoque un brouhaha agressif qui donne envie à Billy et au spectateur de reprendre la route.

Sans modèle politique viable, la contreculture est également privée de héros. Comme le montre cet entretien de 1969, Dennis Hopper aborde Billy et Wyatt avec beaucoup de distance et d'ironie :

> « Me and Peter [Fonda] are the Squire and his Knight, Sancho Panza and Don Quixote, also Billy the Kid and Wyatt Earp, *also* Captain America, the comic book hero, and his sidekick Bucky. I'm saying that Peter, as Captain America, is the Slightly Tarnished Lawman, is the sensitive, off-in-the-stars, the Great White Liberal who keeps saying, 'Everything's going to work out', but doesn't

[59] Ce classique de la philosophie chinoise « traduit en anglais au début des années 1950 […] intégra rapidement la boîte à outils intellectuelle de la contreculture » (Frank ZELKO, *Make It a Green Peace!: The Rise of Countercultural Environmentalism*, 2013, p. 163).

[60] Le « Guerilla Theater » est fondé par la San Francisco Mime Troupe. Cette troupe de théâtre bénévole organisait des représentations spontanées de pièces politiques dans les lieux publics de San Francisco jusqu'au début des années 1970. Le nom de « guerilla » était tiré des écrits de Che Guevara. En 1968, la troupe fonda le Gorilla Marching Band, une parodie d'orchestre militaire qui tournait en dérision le patriotisme et le militarisme américains. Hopper n'entretenait pas de bonnes relations avec eux. Pour une histoire de la troupe, voir Claudia ORENSTEIN, *Festive Revolutions: The Politics of Popular Theater Forms*, 1992, chapitre 5 « The San Francisco Mime Troupe », pp.124-164.

> do anything to help it work out. He goes to the commune, hears the people have been eating dead horses off the side of the road—does he break any of that fifty thousand out of his gas tank? What does he do? Nothing. 'Hey, they're going to make it.' Hey, the Negroes, the Indians, the Mexicans are going to make it. What does he do? He rides a couple of the girls over to another place because he's eating their food. *He does nothing*.
>
> Finally, he realizes this when he says, 'We blew it.' 'We blew it' means to me that they could have spent that energy in something other than smuggling cocaine, could have done something other than help the society destroy itself[61]. »

L'absence de conscience politique ou d'un quelconque engagement collectif est ce qui provoque cette reconnaissance d'échec de la part de Wyatt/Captain America. Hédonistes et matérialistes pour Billy ou pseudo-spirituels pour Wyatt, les motifs des personnages se révèlent finalement profondément amoraux[62], si bien qu'« à mesure qu'*Easy Rider* progresse, le voyage de Billy et Wyatt sur la route devient […] une évasion des questions épineuses de conscience et de responsabilité » (Hill 1996, 47). L'interprétation que propose Fonda de la fameuse réplique « we blew it », en écho au « you blew it up » à la fin de *Planet of the Apes* prononcé devant les ruines de la statue de la Liberté, dresse un portrait plus large de la faillite non seulement de la contreculture mais de la société américaine et des démocraties occidentales dans leur ensemble à construire autre chose qu'une technologie meurtrière et qu'un modèle social matérialiste et capitaliste :

> « In a broader sense, we blew it because liberty is just a statue in New York harbor—a polluted harbor. We've blown it because we've spent so much money on so many insane endeavors—germ warfare, ABM, MIRV, Vietnam, Cambodia. We've blown our freedom in the books we don't read and the universities that don't teach. We've blown it around the world—and not just Americans. Everybody's blown it. I promise you that when you base your life solely on economics—as Wyatt and Billy did in *Easy Rider*—you blow your life right out the window. » (Baez et Fonda 1971, 16)

Billy et Wyatt sont finalement décevants parce qu'ils ne représentent pas une réaction contre cet échec. Ils y participent pleinement.

La posture de pionniers de la liberté occupée par les héros d'*Easy Rider* est traversée de contradictions. Loin d'être les individus autosuffisants chers à Ralph Waldo Emerson et à

---

[61] L. M. Kit CARSON, « Easy Rider: A Very American Thing », *Evergreen*, novembre 1969, in Hopper et Dawson 2012, 17.

[62] Hopper dit ainsi d'eux que « the two riders never become involved; they're sick, just like the Establishment. They won't take responsibility for what they see around them; they have the wrong goals, false values. » Edwin MILLER, « Dennis Hopper Makes the Last Movie in Peru », *Seventeen*, juillet 1970. In Hopper et Dawson 2012, 39. « Wyatt and Billy are amoral drifters united by the money hidden in the gasoline tank and their final destination in Florida. » (Hill 1996, 35)

la contreculture, les motards Billy et Wyatt dépendent entièrement du système qu'ils rejettent : leur trajectoire dissidente emprunte un réseau routier déjà tracé ; le geste lourdement symbolique de Wyatt abandonnant sa montre ne les libèrent pas de l'impératif d'arriver à temps à Mardi Gras[63] ; et ils utilisent des machines modernes qui défigurent le paysage avec lequel ils espèrent construire un rapport privilégié, comme nous le verrons plus bas. En effet, le premier son du film est le bruit de leurs motos, soulignant la mécanique qui sous-tend le récit, et l'origine de leur énergie n'est pas dans la montagne sacrée dont il est question dans la chanson « I Wasn't Born to Follow » ainsi qu'à plusieurs reprises dans le scénario, mais dans la station essence Enco qui décrépit au bord de la route :

> « Hauntingly above the scene, in large black letters is the sign: SACRED MOUNTAIN GAS STATION, pealing off the white wooden façade of the building. » (28)

L'industrie qui détruit les paysages qu'ils admirent est également ce qui leur permet de les traverser.

La plus grande de leurs contradictions réside cependant en ce que leur rêve de liberté dépend de l'argent gagné en vendant de la drogue[64]. Comme le dit Billy, « faut pas chercher plus loin, tu sais. On fait un gros coup et après, on est libres[65] ». Un plan de la vente de cocaïne souligne la contradiction idéologique au principe de leur mouvement : Wyatt et Billy concluent le deal en arrière plan tandis que l'insigne de la Rolls Royce de leur dealer, symbole d'un capitalisme industriel inégalitaire, occupe le premier plan (figure 97). Le moment marque le début de la chute avant même leur départ : « Ça commence déjà à se préparer, lorsque je [Wyatt/Fonda] commence à me retirer en moi-même. Je commence à me rendre compte, 'Oh mon Dieu, qu'est-ce qu'on a fait ?'[66] » Comme l'Amérique, les héros portent dès l'origine un péché dont ils ne pourront s'affranchir. Même leur objectif final d'une retraite en Floride est marqué du sceau du système, la *Sun Belt* étant une destination prisée des retraités aisés et des touristes.

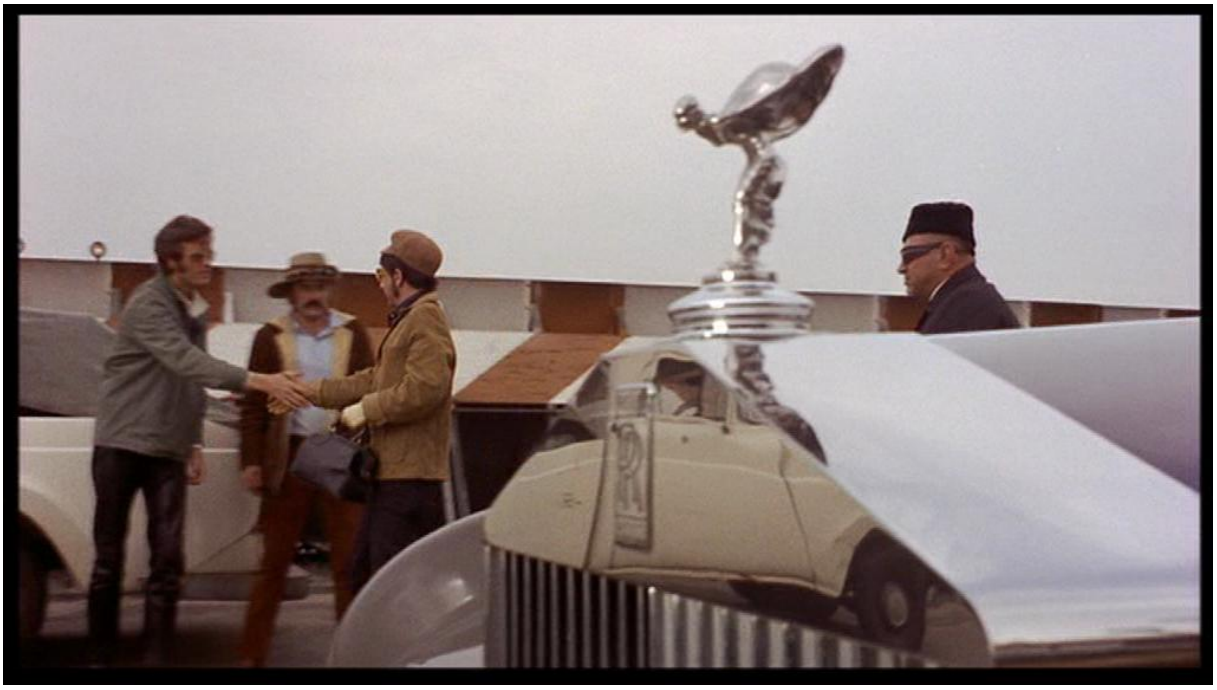
---

[63] Billy : « we gotta get to Mardi Gras, man » ; Wyatt : « I'm hip about time, but I got to go. »

[64] « [T]he prized freedom is bought […] with a sale of what is apparently heroin. Money, it turns out, is still the underpinning of latitude of action. »
Winfred BLEVINS, « Toward More Meaningful Sort of Freedom », *Los Angeles Herald Examiner*, 10 août 1969.

[65] Une position que Dennis Hopper déplorait en entretien comme un mal de l'Amérique. Voir Carson 1969, 16 et Linderman 1972, 83.

[66] Phillip ZONKEL, « Basil, Black and Fonda on 'Easy Rider' », *Press Telegram*, 3 octobre 2002.



97 *Easy Rider* (1969): le deal, la liberté dépendante du « système »

Pour Glen Man, ce sabotage de la contreculture est un trait commun aux films de cette période qui prétendent l'incarner :

> « [The counterculture movies of 1969 and 1970 – the height of the hippie movement – were] significant not so much for [their] counterculture outlook as for [their] deconstruction of such an outlook. [They] revealed that the counterculture carried within it the seeds of its own destruction and prepared for the reactionary films later in the decade[67] ».

Wyatt et Billy sont bien des « Easy Riders » au sens défini par Fonda[68] : des parasites vivant sur le dos d'un système inégalitaire. Loin d'être les sauveurs de la conscience nationale, les motards hippies sont complices du meurtre des idéaux américains.

Devant la faillite des héros, ce sont des personnages secondaires comme l'Étranger (Luke Askew) qu'ils prennent en stop et qui les mène à la commune, ou George Hanson, qu'ils rencontrent en prison et avec qui ils font un bout de leur trajet, qui occupent le centre moral du film. Ainsi l'Étranger est « un hippie intransigeant, le symbole du hippie tel qu'on se

---

[67] Glenn MAN, *Radical Visions: American Film Renaissance, 1967-1976*, 1994, p. 97-8.

[68]« 'Easy Rider' is a Southern term for a whore's old man, not a pimp, but the dude who lives with a chick. Because he's got the easy ride. Well, that's what's happened to America, man. Liberty's become a whore, and we're all taking an easy ride.' »
Elizabeth CAMPBELL, « Rolling Stone Raps with Peter Fonda », *Rolling Stone Magazine*, 1969. In Hopper, Southern et Fonda 1969, 26-35.

l'imagine, et réagissant à lui, Wyatt et Billy s'éloignent de l'idéal qu'il représente[69] ». Quant à George, il est pour Vincent Canby le seul « personnage vraiment sincère et tout ce qui a été précédemment accepté comme une sorte d'impression lyrique apparaît soudain plat et sot[70] » lorsqu'il apparaît à l'écran. Le personnage de George, point d'identification pour la majorité des spectateurs qui découvraient la culture hippie et figure intermédiaire entre la culture dominante et la contreculture[71], « se révèle plus iconoclaste » (Cagin 1994, 56) que les héros. C'est bien lui qui articule le projet utopique du film lors d'une discussion nocturne sur les Vénusiens, un peuple imaginaire où règne une égalité sociale et politique absolue, qui ne connaît ni capitalisme ni guerre, et dont le progrès technique sert exclusivement à assurer le bien-être collectif. Pour Hopper, cette description fantastique est « un travail tout à fait sérieux » (Carson 1969, 18) qui correspond à sa propre conception d'une société égalitaire : « ce dont nous avons besoin est un système dans lequel tout le monde a une chance égale d'accès à l'éducation, à la santé, ce genre de choses » (Bauer 1972, 58). C'est également George qui articule le discours politique du film sur le sens de la liberté :

> « It's real hard to be free when you are bought and sold in the marketplace. 'Course, don't ever tell anybody that they're not free, 'cause then they gonna get real busy killin' and maimin' to prove to you that they are. Oh, yeah, they gonna talk to you and talk to you and talk to you about individual freedom. But they see a free individual, it's gonna scare 'em. »

Les deux personnages principaux sont cependant incapables d'incarner cet individu libre imaginé par George. La faillite de la contreculture est avant tout celle de ses héros.

Entre frontiérisme et indianisme

Les héros d'*Easy Rider* reflètent une contradiction centrale partagée par la contreculture dans son ensemble : ils veulent être à la fois les pionniers de Turner et les Indiens que ces pionniers ont massacrés. D'une part, le film révèle le caractère oppressif et violent d'une culture de la Frontière et d'une idéologie impériale qui caractérisent la « civilisation ». De l'autre, il alimente une nostalgie pour une Frontière populiste qui a tout autant servi à justifier la colonisation violente du continent :

---

[69] Seth CAGIN et Philip DRAY, *Born to Be Wild: Hollywood and the Sixties Generation*, 1994 p. 55.
[70] Vincent CANBY, « 'Easy Rider', A Statement on Film », *New York Times*, 15 juillet 1969.
[71] « As the film's moral centre, Hanson transforms the self-interest and solipsism of Wyatt and Billy. He represents the 60s ideal of a figure who can bring together liberal and conservative, reactionary and radical, for the sake of friendship, community and the common good. Naturally, he must come to a terrible end. » (Hill 1996, 35)

> « *Easy Rider* has to make the Southerners into villains because it does not know how to examine the subtle influence of the land itself and the myths that it inspired on the forces of hate and violence in contemporary America; it does not see how we have all been *victimized* by fables of men born wild and living free. Even in frontier folklore the celebration of individual freedom often slipped indistinguishably into a glamorization of brutal self-reliance and self-righteousness. […] *Easy Rider* needs to explore the myth of Western freedom much more ruthlessly; it really accepts too many fantasies about America at face value. » (Farber 1969, 8)

Avec sa célébration lyrique de la Frontière turnerienne, *Easy Rider* est en partie aveugle au rôle du paysage mythique dans la justification d'un impérialisme que le film dénonce par ailleurs[72]. Bien que ses héros se posent en victimes de l'empire, ils restent des héros de la Frontière[73], des pionniers blancs historiquement responsables du génocide et de la colonisation, riches qui plus est, qui se réinventent « en membres des opprimés » (Bapis 2006, 170). Un aspect indéniable du film est ainsi sa défense « de l'une des fondations de l'idéologie américaine – le frontiérisme – un mythe devenu une véritable *lingua franca* des discours nationalistes traditionnels de la fin des années 1960[74] ». La nostalgie qui s'exprime dans le film est donc bien de l'ordre de la nostalgie impérialiste analysée plus haut : *Easy Rider* ne rejette pas le mythe de la Frontière mais regrette les temps originels de la conquête lorsque le mythe n'était pas encore terni par la colonisation.

L'attirance d'*Easy Rider* pour le frontiérisme a pour conséquence un indianisme limité en comparaison avec la contreculture. Les deux héros ont quelques affinités culturelles avec l'indigène – ils évoluent dans un paysage de ruines précolombiennes et sont « nés pour être sauvages » comme le chantent les Steppenwolf dans le morceau accompagnant leur départ – mais ils ne se présentent pas, à la différence de nombreux hippies, comme des Indiens réincarnés[75]. Au contraire, ils ne manifestent que peu de respect pour les victimes de la colonisation (l'Étranger doit demander à Billy d'être « un tantinet plus poli » lorsqu'ils

---

[72] Robert Ray exprime la même critique vis-à-vis de ce qu'il appelle les films de gauche de la fin des années 1960 : « The Left movies that superficially acknowledged the invalidation of western lifestyles and values typically glorified the very myths they appeared to disown. »
Robert B. RAY, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema: 1930-1980*, 1985, p. 310.

[73] Wyatt / Captain America (Peter Fonda) est le cowboy mythique américain (Wyatt Earp), le shérif blanc parcourant les grands espaces, une incarnation du rêve pionnier américain. Billy (the Kid, joué par Dennis Hopper) est un Buffalo Bill indianisé, qui porte la veste et le chapeau du héros blanc mais un collier « mystique » de Saint Domingue qui illustre l'attraction de la contreculture pour toutes sortes de spiritualités indigènes (Bauer 1972, 56). On retrouve là la tentative de réconcilier les opposés du mythe, non sans que cela pose certains problèmes politiques sur lesquels nous reviendrons. Billy s'exclame ainsi « combattre les cowboys et les Indiens de tous côtés ».

[74] Barbara KLINGER, « The Road to Dystopia; Landscaping the Nation in Easy Rider », in Steven COHAN et Ina Rae HARK (dirs.), *The Road Movie Book*, 1997, p. 192.

[75] Pour une description du mythe du hippie comme Indien réincarné, voir Hahn 2014, 177-84.

campent dans des ruines indiennes). L'Indien quant à lui est relégué aux marges du cadre (le scénario indique que le fermier a « une jolie FEMME INDIENNE » – 21 – et « un INDIEN solitaire est accroupi dans la poussière » – 28 – à côté d'une station essence), stéréotypé (un masque d'Indien coiffé de plumes à Mardi Gras), singé (les communards hippies habitant dans des tipis sont les figures du Blanc indianisé) et finalement condamné à l'invisibilité.

Easy Rider entame cependant une transformation cruciale qui caractérisera le cinéma du contre-mythe : la reconnaissance de la primauté indienne sur le territoire américain. Dans un univers narratif où l'Indien a largement disparu – et ne peut donc prétendre reprendre le territoire perdu – la scène de Monument Valley dépasse la signification traditionnelle du lieu chez John Ford en reconnaissant timidement, mais pour la première fois depuis *The Vanishing American* (1925), son identité première comme terre sacrée navajo. Au soir de l'arrivée à Monument Valley, les personnages campent dans « une forteresse indienne préhistorique en ruine[76] ». Billy exprime un sentiment d'aliénation vis-à-vis du lieu (« cet endroit est bizarre ») et l'Étranger lui rappelle que « les gens à qui ce lieu appartient sont enterrés juste sous toi ». La reconnaissance est plus explicite dans le scénario, où l'Étranger affirme que « ceci est une terre sacrée et nous y sommes des hôtes » (33). Il reste que Monument Valley est présentée comme un territoire indien et que, si les indigènes ont depuis longtemps disparu, leur esprit continue d'habiter la nature américaine. Cette attirance spirituelle des Blancs pour les sites sacrés indigènes est un développement des années 1960 qui annonce le mouvement New Age dans la décennie suivante et qui continue de créer de nombreuses tensions avec les communautés attachées à ces sites (Pike 2004, 82). Mais la Monument Valley d'*Easy Rider* installe également une indianité du paysage telle qu'elle s'exprimera dans un western révisionniste comme *Little Big Man* mentionné plus haut. Monument Valley n'est plus un symbole de la conquête mais devient un mémorial des victimes de la colonisation :

> « This site connects the two trekkers to landscape aesthetics and the counterculture character to American heritage. Yet […] [t]he land's legacy as a region of purity expands because of the film's endorsement of Monument Valley's 'hidden' history. Hence the film marks these counterculture men as the legitimate bearers of truth. […] Where Monument Valley traditionally functioned as a 'stage' for westward expansion, the famous site now becomes a memorial. » (Bapis 2006, 166)

[76] Script 27, 30. Notons le terme « préhistorique » pour désigner la période précolombienne, en soi une indication de l'idéologie impériale qui détermine la contreculture. Les ruines les plus anciennes dans la région datent du VIIIe siècle après J.C.

Comme le suggère Bapis, ce mémorial illustre bien les mécanismes de la nostalgie impérialiste en situant la contreculture comme la gardienne d'une américanité authentique. Les Indiens ont disparu du paysage américain mais le film ressuscite leur mémoire et leur rend hommage en invitant le spectateur à se recueillir dans ce paysage sacré. La reconnaissance du génocide sert avant tout l'expiation des conquérants, au détriment des Amérindiens bien vivants qui subissent toujours la réalité de la colonisation.

Désillusion et marchandisation : la fin des mythes

Easy Rider garde une distance critique avec les mythes du paysage américain que portent ses personnages. De même que *Deliverance* ou *Dirty Harry*, le film ne partage pas entièrement le point de vue de ses héros de la Frontière, en particulier le cowboy Wyatt. Ce dernier démontre à plusieurs reprises une crédulité spécieuse à l'égard de la mythologie américaine, qui fausse son interprétation de la réalité. Alors que le fermier pionnier ou la commune ne sont pas des modèles sociaux viables ou attractifs, Wyatt les regarde comme une réalisation des mythes agrariens du « yeoman » jeffersonien ou de la communauté utopique de pionniers. Certains plans du film offrent à voir une réalisation esthétique de ces mythes à l'écran. Ainsi, dans la scène de repas à la table du fermier, ce dernier est cadré en plan poitrine avec un arrière plan aéré et équilibré entre nature (un arbre) et culture (une clôture) selon une configuration qui tranche avec l'absence d'horizon dans les plans des héros (figure 98). Il apparaît ainsi comme le yeoman jeffersonien. De même, dans la scène de la commune, le mythe de l'utopie pionnière est construit par un plan d'ensemble d'un champ de blé ouvert sur l'horizon, baigné d'une lumière pastorale, dans lequel deux jeunes femmes installent un épouvantail qui promet la sécurité des récoltes (figure 99). Cependant, par un montage champ/contre-champ, ces images sont strictement rattachées au point de vue de Wyatt, tandis que le reste des scènes oblige le spectateur à reconnaître leur artificialité. Dans un tel contexte, les sermons prophétiques de Wyatt échouent à signifier la réalité. Il soutient que « ça n'est pas tout le monde qui peut vivre de la terre. Vous pouvez être fier » au fermier alors qu'une bouteille de lait de supermarché est posée sur la table du souper. Il affirme encore qu'« ils vont y arriver » à des communards qui sèment leurs graines dans une terre desséchée. Cette position naïve ou illuminée est charmante, sa grandiloquence prophétique attirante, et le spectateur qui veut croire à ses paroles peut y adhérer au moins temporairement. Mais les mythes agrariens qui aveuglent Wyatt ont bel et bien perdu leur fonction cosmologique : ce sont des constructions artificielles incapables de dire le monde.

98 *Easy Rider* (1969): le fermier vu par Wyatt

99 *Easy Rider* (1969): la commune vue par Wyatt

100 *Easy Rider* (1969): les personnages face à Monument Valley, sans contre-champs

La désillusion à l'égard des mythes attachés à la nature américaine concerne également le mythe central porté par les héros : la sacralisation du désert et sa promesse d'une union régénératrice de l'homme à l'espace sauvage américain. *Easy Rider* représente un tournant

dans les représentations de la *wilderness* sacrée au cinéma, en ce que le paysage n'y est plus seulement une fonction narrative mais devient un objet esthétique :

> « Billy and Wyatt resolve the waning importance of the [Western] genre by recovering the value of men riding into open spaces but shifting the function of landscapes from production to aesthetics. The ride at sunset defines the contemporary man's relationship to untrammelled freedom. Less national, land is now more personal. » (Bapis 2006, 166-7)

Ce traitement contemplatif du paysage dans *Easy Rider* marque le début d'un rapport spirituel à la nature sauvage dans le cinéma américain qui caractérise non seulement le road movie jusqu'à *Into the Wild* (2007) mais également le western révisionniste à travers la figure de l'Indien. Dans ces deux genres en particulier, le point de vue sur le paysage national[77] passe du mode épique au mode lyrique et la nature sacrée, de point de fuite du regard impérial, devient un objet de contemplation[78]. La Frontière étant close et la civilisation triomphante, cette contemplation est endeuillée par la conscience d'une perte. C'est donc à un lyrisme nostalgique que nous invite le road movie, dont nous avons souligné plus haut les implications politiques.

Easy Rider est bien conscient que les images qu'il projette ne sont qu'illusion. Annonçant encore *Deliverance* sur ce point, l'union mystique des héros avec le désert sacré ne se réalise pas car la virginité de la terre, comme nous allons le voir, est toujours déjà violée par la présence des pionniers. Tout d'abord, le traitement des personnages dans le paysage, avec une caméra qui suit les héros en travelling rapproché plutôt qu'elle ne les saisit en plan d'ensemble fixe comme dans le western, insiste moins sur leur inscription dans la nature américaine que sur « l'impermanence de la présence humaine dans le paysage » (Cagin 1994, 53). La nature sacrée reste hors de portée des personnages, tout comme la montagne enneigée qui occupe l'horizon visuel et narratif dans *Badlands* (Terrence Malick, 1972). Ensuite, l'apogée du lyrisme transcendantaliste dans la scène de Monument Valley, moment où devrait

---

[77] Il est important ici d'insister sur la dimension 'nationale' de cette nature sacrée. La nature sauvage diabolique héritée des puritains trouve facilement sa représentation cinématographique sur des terrains étrangers dans la science-fiction ou le film de guerre. Après *Deliverance* (1972) seul le film d'horreur continue de présenter la nature comme diabolique sur le sol américain. Mais lorsque les films présentent des paysages américains dans un rapport nostalgique à l'histoire de conquête, la nature après les années 1960 est toujours sacrée et menacée par l'avancée de la civilisation.

[78] Si l'on peut apprécier la beauté des paysages du western, ceux-ci ne sont jamais présentés comme objets esthétiques mais comme sujets de l'action. Dans *Easy Rider*, les personnages observent le paysage qu'ils traversent, Billy pointant régulièrement ses beautés du doigt. La chanson des Byrds qui accompagne l'une des chevauchées, « I Wasn't Born to Follow », exprime la sacralisation esthétique du paysage. L'utilisation répétée de la diffraction des rayons du soleil dans l'objectif souligne encore une transcendance généreuse qui inonde le paysage et les personnages d'un même éblouissement. Un plan en contreplongée montre les deux héros en train de contempler le soleil se couchant sur Monument Valley avec le regard émerveillé de l'esthète.

se réaliser l'union avec le paysage, est parasitée par différents procédés. C'est par un lent panoramique que Monument Valley est présentée au spectateur à la lumière du soleil couchant. Le mouvement lent de la caméra, le crescendo des bruits naturels et l'absence de présence humaine offrent les conditions d'une expérience transcendantaliste dont les personnages sont cependant exclus, puisque le panoramique *précède* l'arrivée des pionniers. Le spectateur est seul face à un paysage précolombien dont la dimension emblématique est ici déconstruite : les trois buttes célèbres apparaissent seulement en fin de mouvement, au moment où la musique qui accompagnait la scène s'estompe totalement. C'est une expérience de découverte, non de reconnaissance, qui est proposée au spectateur. Le symbole du mythe américain est dénudé et rendu à un regard premier – Indien ou pionnier, impossible d'en décider, mais un regard portant sur la chose immédiate en deçà du symbole. Cette virginité du paysage et cette immédiateté de l'expérience offertes au spectateur sont cependant brisées par un montage *cut* sur l'arrivée des motards. Lorsque les motards contemplent à leur tour la Valley, l'objet de leur regard n'apparaît pas à l'écran. Le lien entre les personnages et le paysage n'est pas visualisé et cette absence suggère l'inexistence de l'union mythique des héros à l'espace sacré (figure 100)[79]. *Easy Rider* suggère finalement que, si paysage sacré il y a, le regard pionnier l'efface plutôt qu'il ne le révèle. Il n'y a pas de régénération possible car il n'y a d'immédiateté qu'en l'absence du pionnier. En d'autres termes, la sacralisation transcendantaliste de la nature est un mythe mensonger.

Si *Easy Rider* déconstruit l'ensemble des mythes – agrarien, transcendantaliste – associés au paysage américain, il prépare également leur marchandisation en produits de consommation pour une culture globalisée. Le ballet des motos traversant le désert américain sur des routes vides de circulation, les personnages fusant cheveux au vent au guidon de leurs montures modernes, a largement été analysé comme une traduction visuelle du romantisme libertaire des grands espaces[80]. À l'exception d'Elaine Bapis (2006), les critiques ont manqué de noter que cette esthétique de la libération est consciemment inspirée de l'imagerie

[79] La description de la scène dans le scénario signale clairement l'échec d'une telle union. Le silence du désert est dérangeant ; c'est l'Étranger qui guide les personnages dans la nature précolombienne ; et Billy détruit le moment par son énervement : « The Stranger stops before the entrance to an ancient dwelling. He points his finger toward the flame of sun dying in the western sky. Wyatt silently turns, and looks with wonderment into the red ball, the sky in soft flames. Only Billy's disgruntled MUTTERING, as he tumbles up the path toward them, shatters some profound and crystal clarity that seemed per chance within their grasp. The last flame dies in the West, and the ancient adobe falls into darkness. » (30)

[80] « *Easy Rider* lays claim to the lyricism of the Western and its reverence for the American landscape in the many road sequences that connect its episodes. » (Cagin 1994, 53)
« It also celebrates its awe-inspiring landscape, reveling in the romantic notion of travel as an escape from the drudgery of daily routine. » (Berra 2008, 43)

publicitaire de l'industrie automobile. En effet, à la fin des années 1960, la marque Ford associait son modèle Mustang aux escapades dans la nature américaine, soulignant la vitesse et les grands espaces grâce à une caméra mouvante avec et autour du véhicule. Mais le scénario mentionne plus précisément Chrysler comme source d'inspiration :

> « 32 EXT. – DAY – TRAVELING MONTAGE
> In this MONTAGE we utilize the Chrysler commercial approach to Traveling Visuals, establishing the feeling of adventurous freedom that is experienced in riding a bike full-out - - a romantic treatment of motorcycle riding, such as is used about SKIING AND SURFING. The purpose is to impart to the audience the ultimate sensation of abstract, ballet-like experience of the BIKE RIDE… their POV, telephone poles whipping by, white lines, double white lines, road-signs, signals, etc., flash past. The bikes erupt from the center, crisscross, change directions, make circles, and come into FRAME from opposite sides.
> (NOTE: This pertains to all traveling MONTAGE visuals from this point until the end of the movie. From now on, only approximate set-ups will be indicated.) » (15)

On trouve dans la publicité pour la Chrysler 300 modèle 1967 nombre des éléments esthétiques qui caractérisent le traitement des scènes de route, notamment les gros plans du soleil et les plans mouvants de la voiture traversant les paysages du Sud-Ouest[81]. La libération promise dans *Easy Rider* participe ainsi d'une esthétique publicitaire.

Puisque les héros dépendent du système marchand pour réaliser leur rêve de retraite dorée, la Frontière libertaire devient une fonction légitimante du capitalisme conquérant qui compte sur de tels fantasmes d'émancipation pour reproduire ses conditions d'exploitation. *Easy Rider* se contente de reproduire « le principe fondamental de l'Amérique capitaliste : la liberté du marché, qui est en un certain sens métaphorisée dans la liberté de la grand route[82] ». L'espoir mythique incarné par le désert sacré devient un « fantasme commercialisable » (Bapis 2006, 164) qui caractérisera le rapport de la machine au paysage dans le road movie[83]. C'est là l'origine de ce qu'Elaine Bapis nomme le « western moderne[84] » : l'union du pionnier

---

[81] https://www.youtube.com/watch?v=gFJnLIDqFXc. Consultée le 02/06/2015.
[82] Michael RYAN et Douglas KELLNER, *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, 1990, pp. 24-5.
[83] Ainsi, on voit déjà le thème de la libération de la femme par la route ou certains mouvements de caméra présents dans *Thelma & Louise* (1991) dans les publicités pour la Ford Thunderbird '68 ou la AMR Rebel 1967 (https://www.youtube.com/watch?v=3rqtFQcB3UA et https://www.youtube.com/watch?v=UnMKeUYRK3k, consultées le 02/06/2015).
[84] « This iconic landscape functions once more as an ideological resource, as a site on which to stake claims of rugged individualism and fantasize about pre-modern time. The bikers' clothing and hairstyle update the representation of freedom but inextricably tie the new look to specific places […]. The view from the bike sells open spaces as exceptional, valued for their ability to remain so, and thus creates the modern Western. » (Bapis 2006, 164)

au paysage n'est qu'un mythe, mais en s'achetant une moto flambant neuve et en prenant la route 66, on peut s'offrir la sensation de libération du pionnier dans les grands espaces américains. *Easy Rider* invente donc un écotourisme fondé sur la nostalgie impérialiste, en proposant d'une part de rendre hommage aux reliques de l'écosystème indigène et, d'autre part, de revivre artificiellement l'aventure du pionnier. L'effet sera le même avec *Deliverance* et le développement touristique du canoë dans les rivières du Sud. Aventure, exotisme, hommage aux indigènes et enregistrement de leur « authenticité » avant son extinction dans la mondialisation, il y a là une recette commerciale importante du tourisme mondialisé. Le western moderne invente la consommation nostalgique de la conquête impériale.

L'influence d'*Easy Rider* dans l'émergence de ce qui sera bientôt désigné comme le road movie a été centrale au point qu'« il est possible que le succès du film de Dennis Hopper ait pesé sur le genre émergent comme celui d'un 'classique' impossible à dépasser » (Hurault-Paupe 2006, 261). Pour beaucoup, *Easy Rider* est « la norme générique pour les films de la route » (Laderman 1996, 46), à l'origine d'une tradition narrative pour le genre (Hill 1996, 43). L'impact d'*Easy Rider* provient de sa révision des principes idéologiques du mythe de la Frontière en des termes populistes et pacifistes dans la lignée de Frederick Turner et de la contreculture, un socle idéologique plus acceptable aux yeux d'un public qui associait John Wayne à la guerre du Vietnam. En réactivant les symboles de la nature sacrée et du peuple démocratique, en reconnaissant la violence impériale de la civilisation blanche et le caractère destructeur de son progrès, en rendant le territoire américain à une spiritualité indigène et en transformant la politique du geste pionnier en une posture stylistique, *Easy Rider* participe à la popularisation du contre-mythe de la Frontière. Le rapprochement entre écologie transcendantaliste et spiritualité indienne illustré par la scène de Monument Valley construit les fondations d'une écologie indigène dont le cinéma se souviendra. En trouvant une formule esthétique capable de vendre la Frontière à une génération d'Américains post-western, *Easy Rider* installe les fondations d'un consensus idéologique pour le cinéma hollywoodien à gros budget sur lequel nous reviendrons au chapitre suivant. Mais il montre aussi la direction que peut prendre un cinéma américain qui voudrait se démarquer de l'impérialisme du mythe de la Frontière et de la culture nationale : reconnaître la centralité de l'altérité indigène dans la définition de l'empire. Cela passe par une reconnaissance de la responsabilité du moi dans la destruction de l'autre – exprimée par la culpabilité et la nostalgie impérialiste – et la révélation que le moi qui a détruit l'indigène peut également le remplacer en s'indianisant. Le

contre-mythe qui se diffuse après *Easy Rider* permet ainsi de répudier l'impérialisme historique américain tout en rachetant l'innocence du héros impérial.

L'Amérique indianisée

La contreculture des années 1960 a contribué à populariser les thèmes de l'écologie, du spiritualisme et de l'indigénisme qui forment ce que nous avons appelé l'écologie indigène. Formulés dans le cadre narratif du mythe de la Frontière, ces thèmes se sont diffusés au-delà des États-Unis à travers des mouvements culturels globaux tels que l'environnementalisme ou les spiritualités New Age. Ces mouvements ont en commun de réagir à l'impérialisme en postulant un monde fini – le monde est un écosystème ; le monde est une unité spirituelle – mais tendent également à présenter l'Occident comme le héros d'une nouvelle mission mondiale. Le cinéma américain ne se fait pas directement ou explicitement le héraut d'un environnementalisme mené par l'Occident ou du New Age mais il travaille certains des présupposés qui les soutiennent, enregistrant la popularisation d'une écologie indigène autant qu'il contribue à l'alimenter. Par le cinéma, il est possible de voir la culture américaine s'interroger sur la sacralisation de la nature revendiquée par la contreculture, sur l'innocence morale de l'altérité indigène et son rôle dans la définition identitaire de la civilisation, ou encore sur les conditions d'un héroïsme de la Frontière dans un monde où la Frontière a disparu. Nous nous concentrerons sur ces trois dimensions du cinéma américain du contre-mythe après une brève discussion sur les rapports des mouvements environnementaliste et New Age avec le contre-mythe de la Frontière.

Environnementalisme, New Age et culture impériale

L'environnementalisme en politique et la spiritualité New Age sont deux mouvements hérités de la contreculture des années 1960[85] qui ont participé à la diffusion du contre-mythe dans une culture mondialisée. Ils forment les référents contextuels essentiels au développement de l'écologie indigène au cinéma et c'est pourquoi nous prenons le temps de les éclairer ici avant de nous pencher sur leurs prolongements cinématographiques. L'environnementalisme « tel qu'il s'est développé après [le premier Jour de la Terre en 1970] avec ses deux branches principales [réformiste et révolutionnaire] est l'un des héritages

[85] Frédéric ROBERT et Armand HAGE, *Révoltes et utopies : la contre-culture américaine dans les années 1960*, 2011, p. 317-8.

importants des années 1960[86] » tandis que les spiritualités alternatives du New Age ont connu dans les années 1960 leurs « années charnières » (Pike 2004, 67). Chacun de ces mouvements recouvre une constellation de significations et de pratiques différentes et présente des objectifs et des moyens d'action distincts, mais ils sont les héritiers d'un renversement idéologique initié par la contreculture américaine et formulé dans le cadre du contre-mythe de la Frontière. Tous deux sont le résultat d'un sentiment de banqueroute de la culture impériale occidentale mais tous deux participent également, au moins en partie ou indirectement, à la perpétuation sur le plan culturel de motifs et structures narratifs hérités de l'idéologie impériale.

Il ne saurait être question ici de considérer l'environnementalisme[87] comme un mouvement politique impérialiste ou néocolonial. Dans son organisation politique moderne, il naît à la fin des années 1960 précisément en réaction aux excès d'un capitalisme industriel considéré comme impérial. Contre l'exploitation extensive des corps et des ressources, le mouvement environnementaliste qui prend forme à cette période procède de la réalisation du caractère limité de ces ressources et de la nécessité de penser le monde en termes d'écosystème fini. L'environnementalisme vient ainsi mettre un terme à la promesse de conquêtes infinies de la Nouvelle Frontière :

> « If Vietnam revealed one aspect of America's pursuit of global power, the space program represented another. While it, too, was propelled by Cold War competition with the Soviet Union, it also was, as historian Walter McDougall argues 'a model for a society without limits, an ebullient and liberal technocracy.' […] But by 1970 the sense of boundlessness and the ebullient spirit that underwrote it, was under attack. […] A few Americans began the 1970s by arguing forthrightly for a new age of limits[88]. »

Cette réaction aux excès de la pensée impériale ne naît pas dans les années 1960 américaines mais trouve précisément son origine dans le contexte d'expansion des empires à partir du milieu du XVIII^{e} siècle. Les études historiques de l'environnementalisme donnent traditionnellement une importance particulière aux mouvements politiques américains développés dans le cadre de la conquête continentale à la fin du XIX^{e} siècle, mais Richard

---

[86] François DUBAN, « How the Sixties Reshaped the American Environmental Movement », in Frédéric ROBERT (dir.), *De La Contestation en Amérique*, 2012, p. 112.

[87] Pour une définition de ce terme flou qui regroupe tout un spectre de positions politiques, d'attitudes culturelles, de modalités d'organisation et de moyens d'action, voir Paul NADASDY, « Transcending the Debate over the Ecologically Noble Indian: Indigenous Peoples and Environmentalism », *Ethnohistory*, vol. 52, n^{o} 2, 20 Mars 2005, pp. 296-8.

[88] David Rosenthal FARBER, *The Age of Great Dreams: America in the 1960's*, 1994, p. 239-40.

Grove « a encouragé le champ de l'histoire environnementale à adopter une perspective globale[89] » en soulignant le rôle de l'expérience coloniale européenne en Inde ou en Afrique méridionale dans l'émergence d'une conscience environnementale[90]. La conscience environnementale existe donc déjà au niveau global comme réaction à l'impérialisme lorsque la contreculture américaine lui donne une organisation politique qui permettra véritablement sa mondialisation[91].

Malgré son positionnement anti-impérialiste, l'environnementalisme, dans sa dimension culturelle, entretient des liens avec une idéologie impériale. Celle-ci se manifeste d'abord dans une certaine formulation des rapports de l'homme à la nature selon les termes antagonistes utilisés par le discours impérial[92], en particulier dans le cas de catastrophes naturelles où la nature est représentée comme « un complexe de forces agressives » (Katz 1995, 272)[93]. Mais elle apparaît également dans certaines de ses expressions politiques modernes dans lesquelles le « fardeau de l'homme vert[94] » semble avoir remplacé le fardeau de l'homme blanc :

> « To many [critics], modern environmentalism can look like another form of colonialism […] Such criticisms have led to an increased recognition among non-governmental organizations themselves that the boundaries between conservation, colonialism and the depredations of international capitalism may often be uncomfortably blurred and uncertain[95]. »

Au niveau politique, l'environnementalisme peut être mis au service d'un capitalisme néocolonial lorsqu'il est instrumentalisé par des États ou des organisations internationales

---

[89] J.F.M. CLARK, « From the Other Side of the Ocean: Environment and Empire », *Canadian Historical Review*, vol. 95, n° 4, 1 Décembre 2014, p. 577

[90] De grandes ONG comme le World Wildlife Fund sont ainsi nées dans l'Afrique postcoloniale britannique afin de préserver des réserves de chasse pour les élites européennes et américaines.

[91] Habibul Haque KHONDKER, « From Silent Spring to the Globalization of the Environmental Movement », in Manish K. VERMA, *Globalization and Environment: Discourse, Policies and Practices*, 2015, pp. 85-102.

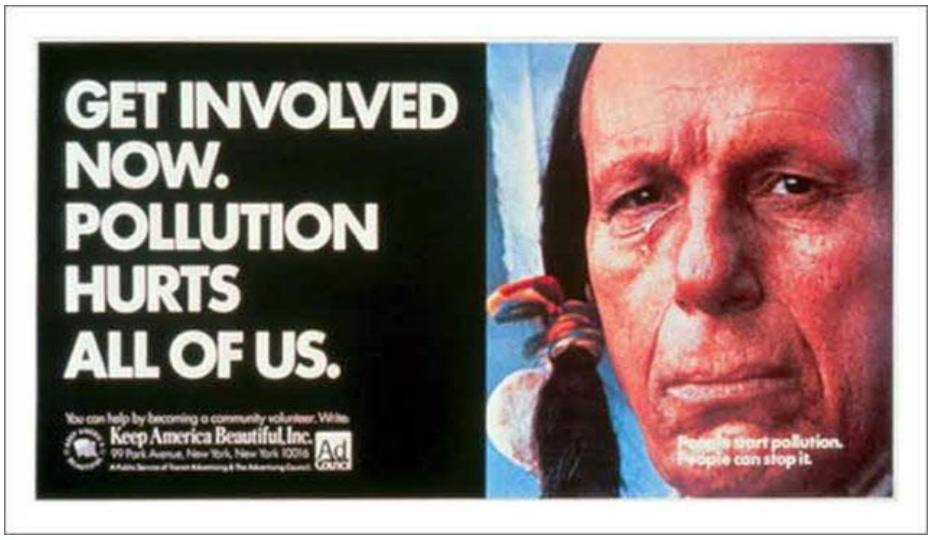
[92] « When we adopt an antagnonistic attitude, as I believe we do, we interpret the natural world as an evil force that must be conquered. We view nature in terms of force and domination, as an objectified 'other' that must be controlled. »
Eric KATZ, « Imperialism and Environmentalism », *Social Theory and Practice*, vol. 21, n° 2, 1995, p. 271-2.

[93] Les films de catastrophe naturelle exploitent ce type de représentations de la nature dans des périodes où l'ennemi géopolitique est difficile à identifier (durant les années 1970 et 1990 par exemple) ou lorsque la question environnementale devient une préoccupation du cinéma à grand spectacle dans les années 2000. Dans un film comme *Jaws* (Steven Spielberg, 1975), la continuité de l'idéologie impériale est illustrée par une référence à *The Searchers* : le policier qui a découvert le corps de la première victime est à genoux dans le sable et poignarde le sol, comme Ethan après avoir découvert le corps violé de Lucy. La nature est sauvage comme le sont les Indiens.

[94] « There is a historical tendency in Europe to seek to mold others in its image. This was part of what some styled the 'white man's burden' during the colonial era. Has this tendency reasserted itself as the Green man's burden? » Lim Keng YAIK, « Green Neocolonialism », *The New York Times*, 9 octobre 2009.
http://www.nytimes.com/2009/10/07/opinion/07iht-edyaik.html?_r=0, Consulté le 04/06/2016.

[95] Timothy CLARK, *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*, 2011, p. 120-1

telles que la Banque mondiale ou le Fonds Monétaire International[96]. Les rapports qu'il implique alors entre anciens pays colonisateurs et anciens pays colonisés au niveau international engagent des aspects culturels hérités de la colonisation. Ceux-ci se manifestent en particulier dans des icônes telles que l'indigène écologiste. Le « crying Indian » des années 1970 aux États-Unis réapparaît sous les traits de l'Indien d'Amazonie ou du Bochiman d'Afrique subsaharienne, dont l'image sert à mobiliser l'opinion publique internationale contre l'exploitation abusive des ressources. Ces icônes peuvent être rassemblées sous le terme déjà mentionné de « bon sauvage écologique », utilisé pour la première par Kent Redford (Redford 1991) et qui alimente un débat universitaire depuis les années 1990.



101 « Crying Indian », 1971: le bon sauvage écologique dans les années 1970

Activistes occidentaux et indigènes menacés retirent chacun des bénéfices de la défense de l'environnement, mais ils le font dans le cadre d'un discours fixé et contrôlé par les premiers :

> « This seeming convergence of interests between northern urban environmentalists and southern indigenous Indians has worked to the benefit of both. Environmentalists gain new legitimacy by presenting themselves as defenders of indigenous rights, while the Indians […] exploit the symbolic capital inherent in their identity, or, to be more precise, the idealized image of that identity circulating in affluent societies. » (Clark 2011, 121)

[96] Pour une discussion des enjeux politiques de l'environnementalisme dans le cadre de la mondialisation et pour une bibliographie fournie sur le sujet, voir Martin MOWFORTH et Ian MUNT, *Tourism and Sustainability: New Tourism in the Third World*, 1998.

Le fait qu'il y ait une convergence d'intérêts entre activistes et indigènes suggère qu'il n'existe pas de strict rapport de domination, d'autant que les indigènes savent utiliser leur capital symbolique à leur avantage et peuvent s'identifier à certains éléments de la figure du bon sauvage écologique (Nadasdy 2005, 312-15). Reste que le « Nord » peut se positionner symboliquement comme sauveur et grand émancipateur (défenseur des droits indigènes) d'un « Sud » qui n'est autre que sa propre construction fantasmée de l'altérité, correspondant à l'image idéalisée de l'identité indigène dans les sociétés développées. Ce récit d'un Nord sauveur des indigènes, à l'instar du « Grand Blanc Libéral » que Dennis Hopper voyait dans le personnage de Captain America, est une expression culturelle du mouvement environnementaliste qui correspond au contre-mythe de la Frontière. Comme dans *Easy Rider*, l'héroïsme impérial est récupéré dans un récit de défense de ce qui reste de l'Indien et de son environnement. Cette configuration narrative ne reflète qu'un aspect du mouvement environnemental mais elle alimente la communication écologiste au niveau mondial car elle trouve un écho auprès de populations sensibles à ces stéréotypes. Elle diffuse ainsi le contre-mythe et son écologie indigène au-delà du cinéma dans une culture mondialisée.

Avec l'environnementalisme, le mouvement New Age – ensemble de théories, méthodes et groupes cherchant des solutions alternatives, essentiellement d'ordre individuel et spirituel, à une crise perçue des sociétés modernes[97] – est un autre héritage de la contreculture qui peut se comprendre comme une mondialisation des termes du contre-mythe de la Frontière. À l'origine « un mouvement des sociétés occidentales industrialisées modernes[98] », le New Age est né de courants religieux à la fois internes à la tradition occidentale et alimentés dès le XIX^{e} siècle par des religions asiatiques largement interprétées selon un prisme orientaliste, en particulier l'hindouisme chez les philosophes transcendantalistes ou le bouddhisme de la Société théosophique américaine (Hanegraaf 1996, 460-1). Dès cette époque démarre un processus d'appropriation culturelle et de construction d'une altérité spirituelle fantasmée destinée à régénérer les sociétés rationalistes. La religion New Age telle qu'elle émerge dans les années 1960 est l'agrégat d'un ensemble disparate de traditions religieuses non-occidentales dans une spiritualité holistique et universaliste. Elle formule « une vision écologique, mystique et globale » qui repose notamment sur une

[97] J'emprunte et développe ici une définition proposée par Christiane SAINT-JEAN-PAULIN dans *La Contre-culture : États-Unis, années 60, la naissance de nouvelles utopies* (1997), p. 151.
[98] Wouter J. HANEGRAAFF, *New Age Religion and Western Culture*, 1996, p. 12.

« contestation des idoles de la modernité, de la dictature de la raison et de la technique, de l'establishment et du 'système' » et « une sacralisation panthéiste de la Terre Mère[99] ».

Comme dans le cas de l'environnementalisme, une telle vision correspond à une réaction occidentale contre l'idéologie impériale dérivée des Lumières qui a soumis le monde à la raison civilisée, réaction qui contribue cependant à reproduire certains aspects de l'idéologie qu'elle rejette :

> « If the late nineteenth century typically celebrated technology, materialism, and a masculinist vision of imperial conquest, the New Age, by contrast, seems intent on replacing these values with Native-inspired alternatives. In fact, though, the New Age movement bears a more complicated relationship to America's past because it also relies upon the logic of industrial capitalism and its colonialist impulses[100]. »

Les pulsions colonialistes dont il est question sont les mêmes que celles observées dans le cas du culte de l'Indien par la contreculture – caricature stigmatisante des cultures indigènes, négation des intérêts politiques des minorités concernées et colonisation culturelle[101] –, mais elles s'accumulent dans les appropriations d'autres cultures indigènes et s'étendent au niveau planétaire par la mondialisation du mouvement[102]. Le New Age peut ainsi se comprendre comme « la dernière poussée du colonialisme conquérant et récupérant la spiritualité indienne » (Pike 2004, 165)[103] qui diffuse dans une culture spirituelle mondialisée le désir d'indianisation du héros blanc célébré par le contre-mythe de la Frontière.

Dans le contexte américain, les pratiques du chamanisme amérindien par des Blancs qui se développent depuis les années 1970 reproduisent le phénomène d'indianisation spirituelle du héros annoncé par *Easy Rider* et repris dans le western pro-Indien du début des

---

[99] Jean VERNETTE, *Le New Age*, 1993, p. 82 ; 20 ; 25.

[100] Shari Michelle HUHNDORF, *Going Native: Indians in the American Cultural Imagination*, 2001, p. 18.

[101] Des intellectuels amérindiens ont ainsi dénoncé les appropriations culturelles par le New Age comme une forme d'impérialisme culturel dès les années 1970. Voir Geary HOBSON, « The Rise of the White Shaman as a New Version of Cultural Imperialism », in Geary HOBSON, *The Remembered Earth: An Anthology of Contemporary Native American Literature*, 1979, pp. 100-8. Wendy ROSE, « The Great Pretenders: Further Reflections on Whiteshamanism », in M. Annette JAIMES, *The State of Native America: Genocide, Colonization, and Resistance*, 1992, pp. 403-22. Laurie Anne WHITT, « Cultural Imperialism and the Marketing of Native America », *American Indian Culture and Research Journal*, vol. 19, n° 3, 1 janvier 1995, pp. 1-31.

[102] Tous les indigènes ne sont pas égaux dans ce « supermarché spirituel » (Vernette, 18) de la conscience occidentale, de même que toutes les inspirations ne sont pas indigènes. Les traditions spirituelles chinoises ou japonaises appartiennent à des cultures traditionnellement considérées comme impériales, tandis que les spiritualités issues d'Afrique ou du monde arabe telles que l'animisme ou le soufisme sont relativement moins influentes dans le mouvement. Les influences centrales restent le bouddhisme tibétain, l'hindouisme et le tantrisme indien et les spiritualités amérindiennes, trois ensembles victimes passées ou présentes d'une oppression impériale.

[103] Shari Huhndorf défend la même idée : « [There is] a particular dynamics of conquest in the contemporary era : New Agers do not just appropriate Native things as their predecessors did, they even attempt to occupy Native identities.» (Huhndorf 2001, 18).

années 1970. L'image du Blanc comme dépositaire de l'esprit indigène et passeur de ses vertus dans la civilisation moderne dépasse le cadre des productions culturelles pour devenir un stéréotype culturel mondialisé. Conscience écologique et spiritualité New Age se complètent et se renforcent à mesure que les deux mouvements gagnent en ampleur depuis les années 1990[104]. Si un certain récit environnementaliste tend à situer l'Occidental en protecteur de l'Indien, le New Age affirme qu'il en est l'héritier spirituel légitime. Cette double caractérisation correspond au héros du contre-mythe de la Frontière qui aime les Indiens, hérite de leur esprit et de leur environnement, et retrouve une mission dans leur défense sur une Frontière mondialisée.

Écologie mystique et culte de l'Indien : le contre-mythe dans le cinéma post-western

L'environnementalisme et le New Age ont contribué à construire un contexte favorable à la diffusion du contre-mythe dans une culture mondialisée. Réagissant à ce contexte culturel et accompagnant son développement, le road movie, le western révisionniste, la science-fiction dystopique et jusqu'à certains blockbusters contemporains s'emparent de l'écologie indigène et popularisent le contre-mythe sur les écrans mondiaux. La représentation sacralisée du paysage naturel et la célébration d'un mysticisme indien en sont les deux manifestations essentielles.

Dans le road movie du tournant des années 1970, la tragédie dont est systématiquement victime le héros est provoquée par l'absence de Dieu dans le paysage américain. Poursuivant le sentiment de désillusion à l'égard des mythes de l'espace américain démarré par *Easy Rider*, des films comme *Vanishing Point* ou *Badlands* constatent l'échec de leur héros à établir une intimité régénératrice avec le paysage mythique. Dans *Vanishing Point* (Richard Sarafian, 1971), l'espace sauvage se révèle indifférent au destin du héros qui le traverse. Le film est centré sur le personnage de Kowalski (Barry Newman), un ancien pilote qui fait le pari de joindre Denver à San Francisco par la route en quinze heures et se retrouve rapidement poursuivi par la police. Un animateur de radio noir, Super Soul (Cleavon Little), se prend d'admiration pour lui et le transforme en symbole de liberté :

[104] Brereton affirme que « l'écologie est devenue le discours le plus dominant et inclusif de la fin du vingtième siècle » (Brereton 2005, 16) tandis que c'est le développement d'Internet dans les années 1990 qui a grandement contribué à la diffusion du New Age – et à la multiplication des études sur le mouvement.

> « The vicious traffic squad cars are after our lone driver, the last American hero, the electric centaur, the demigod, the super driver of the golden West. Two nasty nazi cars are close behind the beautiful lone driver. The police numbers are […] about to strike. They gonna get him, smash him, rape the last beautiful free soul on this planet. But it is written, "If the evil spirit arms a tiger with claws, Brahman provideth wings for the dove." Thus spake the super guru. »

Ce monologue construit une structure narrative similaire à *Easy Rider* : l'Ouest comme espace d'émancipation face à un ordre civilisé oppressant. Le héros est présenté comme le dernier pionnier dans un monde où les espaces de liberté disparaissent, et une sagesse d'inspiration hindoue vient ici mettre en perspective les enjeux de son action. Il prend l'envergure d'un symbole de la contreculture qui s'émancipe par la Frontière mythique. Le fait que l'animateur soit noir vient encore apporter une sanction morale similaire à l'indianisation des hippies dans *Easy Rider* : le héros est positionné du côté des minorités. Pourtant, lorsque Kowalski quitte le réseau routier barré par la police pour tracer sa propre trajectoire dans le désert, il ne trouve pas l'espace ouvert mythique d'une libération et encore moins l'espace biblique où Dieu se révèle au pèlerin (figure 102). Il se confronte à une *wilderness* hostile où il perd son chemin et où d'autres, tels un collectionneur de serpents qu'il rencontre au milieu du désert, ont manifestement perdu la raison. Le spectre d'Ethan Edwards, héros de *The Searchers* progressant circulairement et indéfiniment dans le désert américain, plane ici sur le cinéma post-western. Le Dieu qui promettait de se révéler au puritain dans le désert s'est retiré du paysage américain.

Le constat tragique de l'absence de Dieu dans la nature américaine s'accompagne d'une révélation de l'artifice qui sous-tend le mythe de régénération dans la nature sacrée. Le doute exprimé par *Easy Rider* quant à la possibilité d'une union mystique du héros au paysage se mue avec *Badlands* (Terrence Malick, 1972) en une reconnaissance de son caractère mythique. Poursuivis par la police, Kit (Martin Sheen) et Holly (Sissy Spacek) sont en cavale, et ont en ligne de mire la crête des montagnes du Montana. Celles-ci sont présentées en voix off par Holly comme « une terre magique hors de portée de la loi ». Lorsque la montagne magique apparaît à l'horizon, le personnage masculin Kit s'exclame encore « quelle beauté ! » (figure 103)

102 *Vanishing Point* (1971):le désert comme espace de la perte, trajectoire circulaire

103 *Badlands* (1972): la montagne sacrée comme cliché

Pourtant dans cette scène, l'image mythique apparaît vide, immatérielle. La neutralité naïve de la narration de Holly, l'irréel presque abstrait de ces sommets enneigés enveloppés d'une lumière rose à l'horizon, la voix mielleuse du *crooner* Nat King Cole chantant « The Night a Blossom Fell » en bande son, dans un film qui interroge de manière générale le culte des images comme James Dean, pointent ensemble vers une déconstruction de l'image, exhibée dans son artificialité. Le rêve d'union de l'homme à la *wilderness* sacrée s'expose ici en tant que cliché. Ce thème de l'image inatteignable sera encore repris sur le mode tragique dans *A*

Perfect World (Clint Eastwood, 1993), où l'espoir d'émancipation du héros se concentre dans une photographie de la « dernière Frontière » de l'Alaska qu'il n'atteindra jamais.

Moins présente pendant les années Reagan, la nature sacrée réapparaît dans les années 1990 pour s'installer sur les écrans contemporains. Les critiques et les doutes exprimés dans les années 1970 s'effacent et le cinéma, galvanisé par la popularisation du New Age et du bon sauvage écologique, embrasse pleinement les vertus régénératrices du paysage mythique américain. La filmographie de Robert Redford en offre un exemple depuis *The Electric Horseman* (Sydney Pollack, 1978), où un cowboy publicitaire à Las Vegas s'échappe dans le désert avec son cheval exploité par l'industrie du spectacle, jusqu'à *A River Runs Through It* (1992) et *The Horse Whisperer* (1998), dans lesquelles l'acteur devenu réalisateur entretient l'image d'une nature régénératrice et d'un héros de l'Ouest en harmonie avec elle. La nature américaine est à chaque fois présentée comme un sanctuaire, un espace d'harmonie et d'émancipation. Mais si ces différents films ont la nature sacrée pour thème principal, celle-ci est également présente à des moments-clés dans des productions où elle est par ailleurs marginale. C'est le cas par exemple du film de science-fiction *Contact* (Robert Zemeckis, 1997), un récit de rencontre avec une altérité extraterrestre où le désert du Sud-Ouest joue le rôle ponctuel mais crucial de lieu de révélation. Jodie Foster y incarne Ellie, une idéaliste humaniste convaincue – comme Taylor dans *Planet of the Apes* – que l'homme ne peut être seul dans l'univers et qui dédie sa vie à prouver l'existence des extraterrestres. Aidée par un pasteur philosophe (Matthew McConaughey) proche de la pensée New Age[105], elle se confronte dans sa quête à une institution scientifique motivée uniquement par l'efficacité et le profit. Au moment où les barrières institutionnelles semblent insurmontables, elle se réfugie seule dans le désert du Nouveau Mexique pour un moment transformatif. Dans cette scène où le personnage est assis face à un canyon au crépuscule, les genoux pliés en position fœtale, la caméra effectue un lent mouvement semi-circulaire autour d'elle, établissant un rapport maternel de l'héroïne au désert qui l'enveloppe (figure 104). La bande son qui mélange bruits naturels, orchestre de cordes et orgue synthétique joue un rôle essentiel dans la construction d'un moment de réalignement mystique.

[105] Il a abandonné ses études religieuses pour faire de l'humanitaire dans les « églises du tiers-monde » et est l'auteur d'un essai intitulé *Losing Faith; The Search for Meaning in the Age of Reason* dans lequel il critique la manière dont le culte de la technologie a vidé de son sens la vie moderne. Il s'inscrit dans une culture spirituelle de gauche proche des indigènes qui le rapproche du New Age, bien qu'il soit plus missionnaire qu'indianisé.

104 *Contact* (1997): le désert maternel, mouvement circulaire autour du personnage

105 *The Living End* (1991): l'Ouest, entre mythe et désespoir

106 *Into the Wild* (2007): le rêve transcendantaliste se révélera meurtrier

L'orgue introduit un écho soulignant la profondeur de l'espace. La quête du personnage trouve une réponse plus tard dans la soirée et au même endroit lorsqu'elle capte un signal de vie extraterrestre. L'importance du décor en ce moment charnière du récit est souligné par sa reprise en conclusion. Après avoir rencontré des extraterrestres pacifiques, Ellie est de retour dans la dernière image face au même paysage naturel, plus relâchée, en équilibre visuel avec le désert dans une image de communion.

Lorsqu'elle est associée à des minorités, la nature sacrée se charge d'une dimension politique liée à un désir d'émancipation. On la trouve ainsi dans le road movie des années 1990, avec un film comme *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991), dans lequel une société patriarcale pousse les héroïnes toujours plus loin dans les espaces de l'Ouest, ou encore *The Living End* (Gregg Araki, 1992), dans lequel le plan final du couple homosexuel mourant du sida sur la plage du Pacifique cristallise le désespoir de personnages confrontés à une violence sociale autant qu'à la maladie (figure 105). On la trouve également dans un western révisionniste comme *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005) où elle incarne le rêve d'émancipation d'un couple masculin. L'amour interdit de deux cowboys dans l'Amérique des années 1960 se développe et s'entretient à l'abri du massif de Brokeback. Dans une critique pour *Newsweek*, Sean Smith a écrit qu'« aucun film américain n'avait dépeint l'amour entre deux hommes comme quelque chose d'aussi pur et sacré[106] », des qualités largement évoquées à travers le paysage et son rapport « quasi-mystique[107] » avec les personnages. Faisant référence à la pression sociale qui pousse les amants à cacher leur désir, Jim Hoberman conclut à propos du film que « le placard n'a jamais semblé plus cruellement étouffant qu'en comparaison des grandes étendues spatiales de ce que les Américains aiment à appeler 'le pays de Dieu'[108] ». Comme dans le road movie mentionné plus haut, ces grandes étendues et la liberté qu'elles promettent finissent par se refermer, marquant la victoire d'une civilisation oppressante. Mais en s'associant à la nature sacrée américaine, ces minorités exploitent également la dimension de l'Ouest comme patrimoine national commun installée par *Easy Rider* pour revendiquer leur américanité.

---

[106] Sean SMITH, « Forbidden Territory; In Ang Lee's devastating film 'BM', Jake Gyllenhaal and Heath Ledger Buck Hollywood Convention », *Newsweek*, 21 novembre 2005.
[107] Gary INDIANA, « Homos on the Range; Ang Lee's 'BM' Explores Queer Love in the Heartland », *The Village Voice*, 30 novembre – 6 décembre 2005.
[108] Jim HOBERMAN, « Stable Relationship: Gay Frontier Weepie is Hollywood's Straightest Love Story in Years », *The Village Voice*, 30 novembre – 6 décembre 2005.

Reflétant à la fois les tendances mystiques et politiques du rapport à la nature américaine, *Into the Wild* (Sean Penn, 2007) intervient finalement comme une interrogation du rapport du héros à l'espace américain, en particulier de son attirance pour une retraite solitaire dans la nature. Inspiré par la lecture de Thoreau, le jeune Chris (Emile Hirsch) tout juste diplômé d'université décide de plaquer le système et l'avenir qui lui est promis pour prendre la route à la recherche d'une vie authentique. Il effectue de nombreuses rencontres formatrices et trouve une famille de substitution auprès d'un couple hippie mais poursuit sa quête toujours plus loin vers les limites géographiques de la civilisation. Fasciné par l'isolement complet dans la nature sacrée, il pousse à l'extrême un rêve transcendantaliste qui se révèle finalement meurtrier (figure 106). Seul au milieu des forêts d'Alaska, il réalise que « le bonheur n'est réel que lorsqu'il est partagé » avant d'ingérer par mégarde une plante empoisonnée. L'extrême isolement ne révèle que le besoin de la communauté, c'est-à-dire la primauté du social sur la nature avec laquelle l'homme américain depuis Daniel Boone rêve de communier.

Indianisme : de la régénération de la civilisation à l'expiation de la colonisation

La sacralisation de la nature américaine dans le cinéma post-western est intimement liée à la présence spirituelle de l'Indien dans le paysage américain. La divinité panthéiste prend souvent une identité indigène et l'Indien s'impose comme un modèle d'harmonie spirituelle qui détient la clé d'une régénération. Le stéréotype du bon sauvage ne se limite d'ailleurs pas au cadre narratif de l'Ouest américain mais vient englober d'autres indigènes lorsque le cinéma se déplace dans des univers postcoloniaux.

Après la timide reconnaissance d'une primauté indigène sur le territoire américain dans *Easy Rider* et son ancrage dans une spiritualité indienne avec *Little Big Man*, la nature sacrée se lie intimement à une indianité régénératrice dans le cinéma pro-Indien. Le western révisionniste *Jeremiah Johnson* (Sydney Pollack, 1972), une ode élégiaque à la nature américaine, investit ainsi les Rocheuses d'un esprit indien. La relation privilégiée du héros au paysage est brisée lorsque, pour aider l'armée à sauver un convoi de pionniers, Jeremiah (Robert Redford) profane un cimetière crow. Les squelettes Indiens envahissent le champ en une succession rapide de gros plans, suggérant une menace de vengeance, et des plans larges de paysage vierge, qui évoquaient jusque-là un sublime sacré, prennent soudain une allure menaçante lorsque le héros, sentant le danger peser sur sa famille, chevauche à bride abattue

vers son foyer détruit. La nature américaine redevient ainsi un territoire indien, habité et défendu par l'esprit des colonisés.

107 *Dances With Wolves* (1990): la nature sacrée indigène

108 *The Last of the Mohicans* (1992): nature sacrée destinée au couple blanc de la Frontière

109 *The New World* (2005): le héros blanc renaît en Indien

La sacralité régénératrice du paysage indien se fait sentir de plus belle avec une vague de westerns pro-Indiens du début des années 1990. Reprenant l'attitude contemplative d'*Easy Rider* sur le paysage américain, ces films célèbrent des héros embrassant pleinement l'indianité. *Dances With Wolves* (Kevin Costner, 1990) ou *The Last of the Mohicans* (Michael Mann, 1992), multiplient ainsi les hommages esthétiques à la Frontière par des plans majestueux des paysages américains. Dans le premier, le héros John Dunbar (Kevin Costner) est renommé « Danse avec les loups » par les Sioux et mené en voyage initiatique par son ami et guide Kicking Bird (Graham Greene) vers la forêt américaine sacrée (figure 107). Adaptation du roman de James Fenimore Cooper, *The Last of the Mohicans* est centré sur l'homme blanc indianisé le plus célèbre de la culture américaine, le personnage d'Œil-de-faucon, qui, à la différence de ses précédentes représentations à l'écran, « est idéalisé dans les deux mondes [de la civilisation et de la sauvagerie], un prétendant parfait pour la fille de l'Est tout en étant également complètement indien[109]. » Alors que le roman original peint le héros comme trop sauvage pour la femme et trop blanc pour être Indien, le film suggère par cet équilibre l'acceptation du Blanc ami des Indiens comme héros américain consensuel. Le cadre idéologique du culte de l'Indien reste inchangé, avec un dernier plan incarnant parfaitement la nostalgie impérialiste et le thème de l'Indien en voie d'extinction : le héros indianisé et sa compagne blanche regardent les majestueuses montagnes des Appalaches aux côtés du dernier des Mohicans (figure 108). L'Indien disparaîtra avec l'avancée de la civilisation, mais son esprit survivra dans le paysage américain et dans le héros de la Frontière qui peuplera la nouvelle nation. Le territoire américain est indien et le héros blanc dépositaire de son esprit.

Dans des films de genres différents et dans des univers narratifs qui dépassent l'Ouest américain, l'indigène est progressivement construit comme un idéal spirituel et primitif, garant d'une connaissance ésotérique de la place de l'homme dans le monde qui en fait la clé d'une régénération de la civilisation. Le lien privilégié de l'Indien avec la nature lui donne un pouvoir spirituel singulier qui vient servir les héros blancs. L'esprit indien du paysage devient un trésor qui permet la rédemption. Aux États-Unis d'abord, dans le road movie *Sunchaser* de Michael Cimino (1996), le pèlerinage vers un lac sacré navajo guérit un jeune délinquant métis du cancer et son médecin blanc du matérialisme de l'Amérique contemporaine. Dans le western *The Missing* (Ron Howard, 2003), le pouvoir spirituel indien évoque à l'inverse une magie occulte avec le personnage maléfique de Brujo (signifiant sorcier en espagnol). Dans

[109] Scott SIMMON, *The Invention of the Western Film: A Cultural History of the Genre's First Half-Century*, 2003, p. 93.

les deux cas cependant, les indigènes restent présentés comme des êtres d'une puissance mystique remarquable et qui tirent leur puissance d'une relation à la nature (connaissance des plantes homéopathiques ou lien avec les animaux totémiques et les lieux naturels sacrés). Ainsi, dans *The New World* (Terrence Malick, 2005), la régénération du colon blanc se réalise par une cérémonie indigène pendant laquelle John Smith (Colin Farrell) a une épiphanie païenne (figure 109). Cette image de l'Indien mystique est assez installée dans l'imaginaire américain pour qu'un film adolescent comme *Young Guns* (Christopher Cain, 1988) en fasse un sujet de comédie : les drogues amérindiennes y mènent à un « trip » inspirant pour le jeune Billy the Kid et sa bande de bons hors-la-loi.

On retrouve le pouvoir spirituel indien au-delà du cadre américain dans le western australien *Quigley Down Under* (Simon Wincer, 1990), où la magie thérapeutique des aborigènes sauve les héros. Dans le film d'action *Medecine Man* (John McTiernan, 1992) situé dans les forêts d'Amazonie, c'est un chamane blanc (Sean Connery) qui est investi d'un pouvoir de guérison dont l'authenticité est validée par l'assentiment du chamane indien. Enfin dans un film de guerre comme *The Thin Red Line* (Terrence Malick, 1998), le primitivisme des indigènes du Pacifique devient un idéal social et écologique. La quête de sens en voix off des multiples personnages trouve sa résolution dans la relation symbiotique des indigènes à leur environnement. Le bon sauvage écologique, en harmonie avec la nature dont il tire un pouvoir spirituel, devient un stéréotype reconnaissable à partir des années 1990 et transposable vers d'autres univers postcoloniaux.

Si la régénération de la civilisation passe nécessairement par l'altérité indigène depuis les années 1990, le cinéma du contre-mythe prend une dimension supplémentaire lorsque le héros blanc combat au côté de la rébellion indigène : l'expiation de son passé de colonisateur. En combattant une civilisation impériale, le héros indianisé rachète par le mythe la violence historique de la conquête. Les modalités de cette rédemption par la rébellion évoluent cependant entre les films pro-Indiens des années 1970 et ceux des années 2000. Si dans *Little Big Man* et *A Man Called Horse* (Elliot Silverstein, 1970), le héros blanc combat du côté des Indiens contre la civilisation, sa régénération comme guerrier indigène intervient cependant dans le meurtre d'Indiens ennemis : Jack Crabb devient Little Big Man après avoir tué un Pawnee hostile tandis que John Morgan ne peut subir les rites initiatiques pour devenir Horse qu'après avoir tué des Shoshones ennemis. Cette dimension est plus marquée encore dans *Dances With Wolves*, dans lequel John Dunbar devient Dances With Wolves après une

bataille contre les Pawnees. En voix off accompagnant les images de joie suivant la victoire, il réalise :

> « I'd never been in a battle like this one. There was no dark political objective. This was not a fight for territory or riches or to make men free. It was fought to preserve the food stores that would see us through the winter. To protect the lives of women and children and loved ones only a few feet away. […] I felt a pride I'd never felt before. I'd never really known who John Dunbar was. Perhaps the name itself had no meaning. But as I heard my Sioux name being called over and over, I knew for the first time who I really was. »

C'est dans une violence primordiale centrée sur la survie, dans l'instinct de violence le plus fondamental et primitif, que le héros gagne sa nouvelle identité indigène. Ce qui se joue dans ces films reproduit le récit rooseveltien, puisque l'homme blanc se régénère non seulement par la violence, mais par la violence contre le sauvage hostile. La primitivité de l'Indien, donc des motifs pour lesquels il tue, est ce qui offre au Blanc la révélation de son identité.

Les héros de *Little Big Man*, *A Man Called Horse* et *Dances With Wolves* n'ont cependant jamais combattu les Indiens avant d'être accepté parmi eux et ne portent donc pas la culpabilité du génocide. John Dunbar est le seul de ces héros qui soit un soldat américain, mais il est envoyé sur la Frontière pendant la guerre de Sécession (1861-1865), c'est-à-dire avant les guerres indiennes sanglantes de la fin du XIX^{e} siècle. Cette dimension change dans les années 2000 où le guerrier indianisé porte le poids d'une culpabilité dans les guerres indiennes et cherche à racheter cette culpabilité sur d'autres terrains indigènes. C'est le cas de *The Last Samurai* (Edward Zwick, 2003) et *Hidalgo* (Joe Johnston, 2004). Dans ces deux films, un vétéran des guerres indiennes hanté par les massacres du mythique 7^{e} de cavalerie du général Custer trouve la régénération par le combat militaire ou sportif dans un environnement indigène hors des États-Unis. Dans *Hidalgo*, c'est le massacre de Wounded Knee (1890) qui hante le héros à moitié sioux (Viggo Mortensen). Sa participation à une prestigieuse course équestre dans le désert d'Arabie Saoudite forme le terrain de sa rédemption. Le combat reste cependant interne au héros qui rejette finalement le racisme de la culture américaine pour embrasser pleinement sa double identité. L'argument politique du film consiste plutôt à opposer un Occident libéral à un Moyen Orient raciste et mysogine. Dans *The Last Samurai*, le combat s'extériorise dans un véritable renversement de la violence impériale. Le héros (Tom Cruise) rachète sa participation au massacre de Washita (1868) en prenant les armes aux côtés des samouraïs japonais contre les troupes de l'empereur Meiji et leurs alliés américains. L'enjeu ici est explicitement celui d'une rédemption du guerrier

impérial par le retournement de sa violence contre la puissance conquérante. La spiritualité indigène des résistants japonais devient un trésor à défendre contre l'occidentalisation du Japon. Le combat du Blanc indianisé est cependant toujours sacrificiel car le contre-mythe reste attaché à la croyance d'une disparition inévitable de l'Indien devant le progrès de la civilisation. Les samouraïs sont massacrés et les Sioux de *Dances With Wolves* sont voués à disparaître. Il ne reste finalement plus que le héros blanc, le « dernier samouraï » et le dernier Indien, pour incarner l'esprit indigène dans le monde civilisé.

110 *The Last Samurai* (2003): le tueur d'Indiens régénéré en défenseur des indigènes

Guérilla contre l'empire

Indianisation dans les moyens de lutte et positionnement de l'Amérique blanche en indigène résistant à l'empire

Les films présentés jusqu'ici font de la Frontière un espace d'émancipation et de régénération du héros face à une civilisation impériale, mais ils constatent également la disparition progressive des Frontières et le besoin de trouver des moyens de résister à l'avancée de l'empire. Avec son ambiguïté vis-à-vis de la Frontière et ses héros mi-Indiens, mi-pionniers, *Easy Rider* suggère le chemin de la réaction à la violence impériale que prendra le héros américain : devant l'avancée de la tyrannie, c'est en retrouvant une Frontière que le héros retrouve la liberté et rétablit la démocratie. Les périphéries, généralement associées à la nature américaine et son esprit indigène, deviennent le terrain d'organisation d'une résistance contre le centre impérial. Dans *Star Wars* (George Lucas, 1977), la planète périphérique de

Tatooine est le lieu de naissance de la rébellion contre l'Empire. Dans *Red Dawn* (John Milius, 1984), de jeunes lycéens réagissent à une invasion cubano-soviétique en se réfugiant dans les montagnes du Colorado, tout comme Sarah Connor se tournait vers les montagnes du Mexique à la fin de *Terminator* cité plus haut.

C'est depuis la Frontière que s'organise la lutte contre l'empire.

La résistance à l'empire des héros du contre-mythe prend les formes d'une guerre de décolonisation, ses modalités étant la guérilla et la subversion terroriste. Le modèle historique dominant les représentations de la violence du contre-mythe est ainsi celui de la Révolution américaine, première guerre de décolonisation, dans lequel une bande mal armée de farouches citoyens-soldats habitués au combat dans la nature sauvage vient à bout de l'empire. C'est notamment la configuration de *The Patriot* (Roland Emmerich, 2000) dont le héros blanc manie le tomahawk contre les troupes impériales britanniques. Les deux aspects de la Révolution américaine – révolutionnaire et émancipateur – sont ainsi présents dans la réaction du héros à la violence impériale : il combat contre la tyrannie et l'exploitation avec des moyens indigènes. Dans *Red Dawn* par exemple, les lycéens retirés dans les montagnes s'indianisent par le rituel de la chasse et mènent une guerre de guérilla anticoloniale contre les envahisseurs communistes. Les héros se placent ainsi du côté des indigènes dans les représentations de la violence coloniale : la nature impériale de l'ennemi mentionnée au chapitre précédent transforme l'Amérique ou l'humanité entière en victimes indigènes d'une menace de colonisation. Sous l'influence du contre-mythe, le cinéma post-western alimente ainsi une indigénisation du regard sur la violence, qui abandonne largement le modèle impérial de domination du sauvage pour placer les héros et le spectateur dans la position de l'Indien.

C'est toujours de la Frontière que renaît la démocratie.

Lorsqu'il n'y a plus de Frontières, que le monde est entièrement cadastré, il revient au héros d'en créer de nouvelles. Pour cela, l'usage de la violence contre l'empire est déjà en elle-même une première solution. Dans *Silent Running* (Douglas Trumbull, 1972) le héros (Bruce Dern) regrette qu'il n'y ait « plus d'imagination, plus de Frontières à conquérir » sur une Terre dont la nature a été totalement éradiquée. Lorsque l'on décide de détruire les derniers vestiges de nature conservés dans des vaisseaux spatiaux, le héros se rebelle et lance son vaisseau – le Valley Forge, du nom d'une bataille de la Révolution américaine – vers l'inconnu. Ce geste recrée une Frontière là où il n'y en avait plus :

> « By killing his companions and blasting off into the unknown, there is a sense in which he is fulfilling a yearning for a more primal wilderness experience, as encountered by the first settlers on the American continent[110]. »

La violence contre l'empire peut donc être considérée comme un premier moyen d'ouvrir de nouveaux espaces de libertés. Mais le héros peut également transformer son rapport à l'espace dans un monde en réseau, en abandonnant l'idée du « plus d'espace » au profit « de l'espace autrement ». Discutant de l'avenir du road movie, Thoret et Benoliel notent qu'il s'agit là d'une direction possible pour le genre à l'heure du monde clos :

> « La suite du *road movie* ou son extrapolation appartient à des œuvres qui ne s'en réclament pas ou, pour le dire autrement, qui ont délaissé la route stricto sensu au profit de la trajectoire, et même la Terre pour d'autres espaces (aériens, cosmiques, oniriques, virtuels). […] ne plus remettre en cause la finitude d'un espace irréversiblement clos en feignant de repousser ses limites, mais expérimenter au sein d'un univers cartographié de nouvelles connexions. […] Au fond, le hacker (*Matrix*, 1999-2003), et parfois le rêveur (*Inception*, Christopher Nolan, 2010) ont remplacé les *road runners* des années 1970. En héritiers de l'esprit contestataire si chevillé au corps du voyage '*beat'*, ils ont réinventé au cœur du réseau des trajectoires interdites et sauvages, ils ont su mettre en échec l'espace digital et normalisé, et recréer au sein de mondes virtuels des lignes de fuite inédites. » (Benoliel et Thoret 2011, 219)

C'est donc dans la trajectoire que l'on retrouve l'équivalent d'une Frontière géographique lorsque celle-ci a disparu. Par une maîtrise du réseau, les héros du contre-mythe qui s'opposent au système s'approprient ses codes pour inventer leurs propres trajectoires émancipatrices :

> « These are essentially hacker-heroes, with all the positive computer-age-frontier-related characteristics the term suggests. They penetrate the technologies of the oppressors and use them for subversive purposes, in the interests of humanity. Technology is transformed from threat to a source of hyper-active human agency[111]. »

Ces héros-pirates sont autant les pirates informatiques de *Matrix* (1999-2003) et *Tron* (1982 et 2010) que l'agent secret de la trilogie *Bourne* (2002-7), qui ne cesse de déjouer le système de surveillance globalisé, ou le vétéran de la police militaire Jack Reacher (*Jack Reacher*, 2012, et *Jack Reacher: Never Go Back*, 2016) qui vit hors du réseau (« off the grid ») comme la

---

[110] Rowland HUGHES, « The Ends of the Earth: Nature, Narrative, and Identity in Dystopian Film », *Critical Survey*, vol. 25, n° 2, 1 Janvier 2013, p. 26

[111] Geoff KING, *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster*, I.B.Tauris, 2001, p. 191.

contreculture voulait vivre hors de la société (« to drop out of society »). Pirates ou anciens agents secrets, utilisant différents types d'objets cartographiques, ces héros s'approprient le réseau jusqu'à développer une maîtrise qui leur permet d'échapper à son pouvoir et de créer les failles permettant de le renverser. Ainsi, Jason Bourne échappe à la police parisienne en étudiant une carte de la ville avant de prendre le volant (*Bourne Identity*, 2002), tout comme Thelma et Louise sortaient une carte des États-Unis pour déjouer les barrages installés par les forces de l'ordre (*Thelma & Louise*, 1991). Dans un monde clos dominé par une technologie au service de l'empire, ils subvertissent ainsi le réseau pour recréer des Frontières de liberté.

Frontière de liberté par excellence de la modernité technologique, Internet, conceptualisé comme un espace, représentait pour beaucoup la promesse d'un accès libre à l'information lorsqu'il a été créé par des héritiers de la contreculture dans les années 1980[112]. Dès les années 1990, cette nouvelle technologie a été associée à la métaphore de la Frontière par ses créateurs et dans les médias[113], provoquant également l'émergence d'études attachées à analyser cette analogie[114]. Le cinéma reprend cette métaphore de la Frontière numérique de la manière la plus explicite dans *Tron: Legacy* (Joseph Kosinski, 2010) où le réseau sur lequel travaille le pirate informatique Kevin Flynn (Jeff Bridges) est présenté comme une « Frontière numérique » et associé par une superposition visuelle à un réseau urbain. Dans le film, la « Frontière numérique » est née, comme Internet dans les années 1980, d'un projet utopique de création d'un espace virtuel de libre information. L'expérience devient cependant totalitaire lorsque Flynn laisse le contrôle du réseau à son double virtuel, Cue, et le récit se gonfle alors de connotations évoquant l'impérialisme historique américain. Obsédé par l'ordre, Cue impose un pouvoir tyrannique, commet un « génocide » contre des organismes indigènes apparus spontanément sur le réseau et projette d'étendre sa conquête au monde réel. Incarnation de la génération de la contreculture, le disciple zen Flynn est réfugié « off grid » dans un paysage accidenté qui rappelle le désert américain. Les indigènes (appelés ISOs) détiennent pour lui la clé d'une régénération de l'humanité :

---

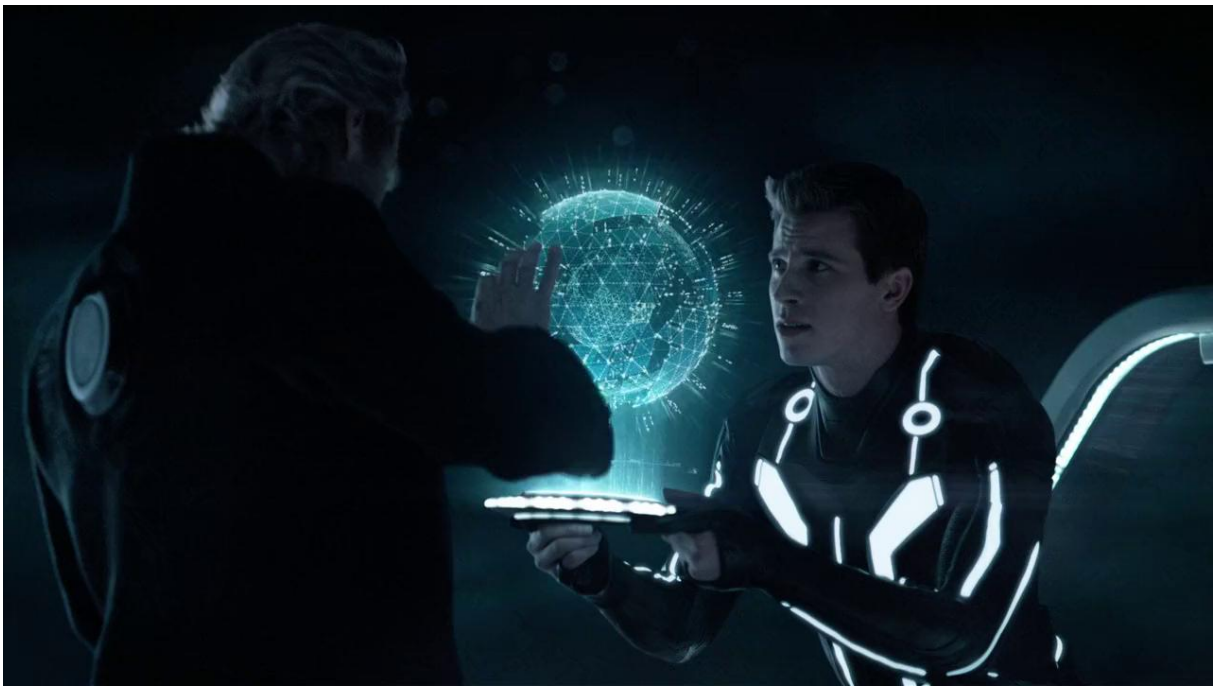
[112] Voir John MARKOFF, *What the Dormouse Said: How the Sixties Counterculture Shaped the Personal Computer Industry*, 2006, et Fred TURNER, *From Counterculture to Cyberculture: Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*, 2006.

[113] La *Electronic Frontier Foundation*, association de défense des libertés sur Internet, est créée en 1990. Howard Rheingold publie *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier* en 1993.

[114] Vivian SOBCHACK, « Democratic Franchise and the Electronic Frontier », in Siauddin SARDAR et Jerome RAVETZ (dir.), *Cyberfutures: Culture and Politics on the Information Superhighway* (1996) ; Helen MCLURE, « The Wild, Wild Web: The Mythic American West and the Electronic Frontier », *The Western Historical Quarterly*, vol. 31, n° 4, 2000, p. 457.

> « I found them in here. Like flowers in a wasteland. Profoundly naive. Unimaginably wise. They were spectacular. Everything I'd hoped to find in the system, control, order, perfection, none of it meant a thing. I'd been living in a hall of mirrors. The ISOs shattered it. The possibilities of their root code, their digital DNA. Disease? History. Science, philosophy, every idea man has ever had about the universe up for grabs. Bio-digital jazz, man. The ISOs, they were going to be my gift to the world. »

À l'instar du héros du contre-mythe, Flynn s'approprie ici les indigènes qu'il a découverts le premier et espère transmettre leur sagesse primitive à la civilisation (« my gift to the world »). Au côté de la dernière des indigènes rescapée du massacre, il va, avec l'aide de son fils, étudier la cartographie du réseau pour s'en échapper et la ramener dans le monde réel. Depuis les périphéries du réseau mais avec une maîtrise du système permettant de le subvertir, disciple d'une spiritualité orientaliste et accompagné du pouvoir régénérateur de l'indigène, le héros de la Frontière moderne – numérique ou non – est un homme blanc indianisé résistant à la violence impériale.



114 *Tron Legacy* (2010): résister dans un monde en réseau, s'approprier la carte

Héritée de la contreculture des années 1960, l'écologie indigène, avec son panthéisme et son culte du bon sauvage, s'est popularisée et diffusée dans le cinéma américain pour s'installer au cœur d'une culture mondialisée. Elle construit une cosmologie fondée sur une identité indigène monolithique et fantasmée – l'Indien primitif et sage en harmonie avec la nature – servant la régénération de la civilisation et la rédemption du colonisateur.

Reconnaissant la finitude du monde et de ses ressources ainsi que la dimension spirituelle du rapport de l'homme à son environnement, l'écologie indigène est à l'origine d'une posture anti-impérialiste défendant la fin des conquêtes matérielles. Reposant sur des motifs tels que l'Indien en voie de disparition ou le héros blanc indianisé, elle entretient cependant un lien fondamental avec la nostalgie impérialiste, qui est un trait caractéristique de la culture impériale. En insistant sur l'indianisation du héros et de son combat, l'écologie indigène réalise même une négation de l'impérialisme historique qui contribue à consolider l'idéologie impériale du mythe de la Frontière. À la différence du cinéma de la guerre sauvage qui assume et défend le recours à la violence impériale, le cinéma du contre-mythe étudié dans ce chapitre alimente ainsi un déni d'empire essentiel à la reconstruction du mythe.

Si le cinéma du contre-mythe participe à la légitimation d'une idéologie impériale, il redéfinit cependant les usages de la violence dans un monde globalisé. Soumis au réseau qui a épuisé les Frontières, le héros du contre-mythe ne cherche plus tant à étendre son territoire qu'à recréer des espaces d'évasion ou à produire des trajectoires émancipatrices au sein du système clos. Victime par procuration de l'impérialisme historique, résistant terroriste à un ordre impérial, il combat depuis les périphéries – le révolutionnaire de guérilla – comme depuis l'intérieur du système – le pirate libertaire – pour défendre l'idéalisme de l'Ouest et régénérer la démocratie turnerienne. C'est précisément à partir de ce fond de valeurs universalistes mobilisées par le héros du contre-mythe que va se reconstruire la légitimité morale de la puissance américaine à l'écran. L'écologie indigène constitue ainsi la première étape d'une réaffirmation de la mission libérale du héros de la Frontière dans un monde globalisé.

Chapitre 9 : Star Wars *: la mission libérale*

« Now, of course, the great thing about the solar system as a frontier is that there are no Indians, so you can have all the glory of the myth of the American westward expansion without any of the guilt. »

Sarah ZETTEL[1]

« The narrative arc illuminates Lucas's tendency to repair American mythology so that, even though the United States itself has become, if not evil, certainly an empire with a devastating military capability, the film positions the audience on the side of the rebels, the underdogs. He does this by articulating the simplicity of frontier and revolutionary narratives, and the sense of innocence, purity, and heroism these stories contain. However, given his purpose, the Empire is no less a representation of an aspect of America than the rebel heroes. »

Kevin DECKER, « By Any Means Necessary »[2]

Citation sur empire de la liberté, ou mission libérale

[1] Sarah Zettel, citée dans Juli Gatling BOOK, *Land of the Past, Space of the Future: The Frontier in American Popular Culture*, 2008, p. 53.
[2] Kevin DECKER « By Any Means Necessary » in Kevin S. DECKER, Jason T. EBERL et William IRWIN, *Star Wars and Philosophy: More Powerful than You Can Possibly Imagine*, 2013.

La popularisation de l'écologie indigène depuis le contre-mythe des années 1960 jusque dans le cinéma américain à gros budget a renversé les conditions d'expression de l'héroïsme de la Frontière : la conquête territoriale, le rejet de l'altérité et la violence impériale sont renvoyés du côté de l'ennemi et remplacés par une tolérance, une souffrance commune et une résistance à l'empire. Le nouveau héros de la Frontière n'est pas un tueur d'Indiens qui a appris les techniques de guérilla pour éradiquer l'indigène, mais un combattant insurgé qui mène la guérilla des indigènes contre le colonisateur. Pour autant, nous l'avons vu, ce héros reste ancré dans l'idéologie impériale : il est originaire de l'empire, se bat aux côtés de bons sauvages produits par l'imagination impériale et regrette non seulement ce que l'empire a détruit, mais le moment originel de la conquête elle-même, lorsque l'espoir de grandeur n'est pas encore terni par la violence de la colonisation. Le héros indianisé reste donc un héros impérial, qui efface son histoire pour reconstruire le mythe. Racialisme, téléologie progressiste, binarité différentialiste et violence s'excusent et se consolident par une indigénisation du regard héroïque. Parce qu'il est l'ami des Indiens dont il pleure la disparition, et parce que son plus grand ennemi est l'empire américain, autrement dit parce qu'il refuse la déshumanisation de l'autre et parce qu'il renverse la violence impériale, le héros de la Frontière post-western retrouve sa vertu morale et celle-ci l'autorise à agir partout où ses principes ne sont pas respectés. La réforme apportée par l'écologie indigène permet ainsi de consolider l'idéologie impériale du mythe de la Frontière.

Au-delà d'une déculpabilisation de l'empire, l'écologie indigène permet de récupérer la mission morale du héros américain. Ce dernier ne fait plus progresser sa civilisation vers de nouvelles Frontières aux dépens des autres, mais en combat son particularisme au nom des valeurs de la civilisation singulière des Lumières : l'individualisme, la démocratie, la liberté. À la fois citoyen-soldat de la Révolution américaine et Béret vert protégeant le tiers-monde, il est l'héritier de l'universalisme des Lumières et de l'idéalisme de l'Ouest, c'est-à-dire d'une tradition libérale sur laquelle l'Amérique a fondé à la fois son exceptionnalisme politique et une rhétorique expansionniste au XIX^{e} siècle. Ce qui se joue dans la diffusion du contre-mythe au cinéma est donc de l'ordre d'une reconstruction de la mission civilisatrice américaine et de sa projection sur une Frontière contemporaine et mondiale. Ce héros de la Frontière qui aime les Indiens hérite de l'ancienne Frontière populiste de Turner et de la Nouvelle Frontière idéaliste de Kennedy pour porter la défense de la liberté dans le monde. Il retrouve ainsi la pureté morale de son action violente en même temps que le mythe retrouve son optimisme utopique.

Star Wars (George Lucas, 1977) articule l'écologie indigène avec la mission libérale du héros impérial d'une manière qui influence profondément le blockbuster d'action émergent et c'est pourquoi l'analyse de ce film constitue le cœur de ce chapitre. Nous verrons que *Star Wars* installe une contradiction, qui sera reprise après lui, entre des récits de résistance à l'impérialisme et un cadre narratif qui réaffirme certains éléments de l'idéologie impériale. Cette contradiction est l'objet de la dernière partie de ce chapitre, qui montre comment certains films attachés à combattre un empire tyrannique en viennent à défendre un modèle impérial alternatif : l'empire de la liberté.

Star Wars ou la résurrection de la mission libérale

De 1966 à 1969, *Star Trek* (Gene Roddenberry) avait déjà projeté sur le petit écran l'épopée de la Frontière dans un espace intergalactique. Dans la droite lignée de l'interventionnisme humaniste de la Nouvelle Frontière, la série montrait le vaisseau Enterprise « apporter lumières et bienfaits à un univers obscur et sous-développé[3] » :

> « In keeping with the American fantasy of nonexploitive conquest [expressed in the frontier myth], the Enterprise asks little from, and gives much to, the worlds it encounters. *Star Trek*'s final frontier is a realm characterized by peoples in need of instruction, protection, or taming; planets in need of settlement; resources in need of employment. » (Wagner et Lundeen 1998, 175-6)

Un tel optimisme moral, éclipsé par le contexte violent de la fin des années 1960, ne réapparaît sur les écrans qu'avec la sortie de *Star Wars* (George Lucas)[4] en mai 1977 qui, à la différence de son prédécesseur, incorpore les limites de la Nouvelle Frontière dans sa reconstruction de la mythologie nationale. Avec *Star Wars*, l'Amérique revit en effet son mythe fondateur en se plaçant cette fois du bon côté de l'histoire : le côté de ceux qui protègent la liberté et non de ceux qui la détruisent par un impérialisme technologique. Comme *Planet of the Apes* et les dystopies cinématographiques, *Star Wars* est très pessimiste en ce qui concerne l'avenir technologique de la civilisation. De même qu'*Easy Rider* avant lui, *Star Wars* se tourne vers la Frontière populiste et l'altérité indigène comme source de régénération. Mais le film de Lucas apporte un élément essentiel à la refondation d'une

[3] Jon G. WAGNER et Jan LUNDEEN, *Deep Space and Sacred Time: Star Trek in the American Mythos*, 1998, p. 176.

[4] Pour un résumé de l'intrigue, voir la section Corpus primaire de la filmographie. Pour rappel, la saga se compose, dans l'ordre chronologique, de *Star Wars* (George Lucas, 1977), *The Empire Strikes Back* (Irvin Kershner, 1980), *Return of the Jedi* (Richard Marquand, 1983), *The Phantom Menace* (George Lucas, 1999), *Attack of the Clones* (George Lucas, 2002) et *Revenge of the Sith* (George Lucas, 2005). Une nouvelle trilogie a démarré en 2015 avec la sortie de *The Force Awakens* (J. J. Abrams, 2015).

mission universelle du héros national : l'optimisme originel du mythe de la Frontière où la violence permet l'émancipation. Parce qu'il ressuscite le mode narratif épique, mais aussi parce qu'il négocie la contradiction entre un récit anti-impérialiste et un cadre narratif impérial, *Star Wars* définit une formule de la Frontière qui infusera le blockbuster contemporain.

Retour au mythe innocent

Si la sortie de la seconde trilogie de *Star Wars* (1999-2005) dans le contexte de la guerre en Irak a favorisé une réévaluation politique du premier film[5], ce dernier a été célébré à sa sortie précisément pour son apolitisme. Le retour à des catégories morales claires et distinctes est accueilli comme « une bouffée d'air frais[6] », une réaction plus que bienvenue à ce que Pauline Kael avait appelé en 1973 la « vietnamisation des films américains[7] ». Parce qu'il met apparemment fin aux ambiguïtés morales et à la culpabilité historique dans lesquelles la culture américaine semble empêtrée, *Star Wars* apparaît avec soulagement comme « le premier film des années 1980[8] ». Si le film inspire une sorte de jouissance prélapsaire (« the fun of our pre-guilt stage[9] ») et évite consciencieusement les traumatismes de l'Histoire récente[10], c'est parce qu'il effectue un retour en arrière cinématographique à un temps d'avant la Chute vietnamienne.

Pour ce faire, *Star Wars* convoque la culture classique hollywoodienne dont il compile tous les genres, du western à la comédie *screwball* en passant par le film de cape et d'épée et le mélodrame historique. Le film de Lucas invente le cinéma postmoderne en utilisant le « recyclage des figures anciennes » et leur « contournement[11] » et propose à un public contemporain une véritable « histoire subliminale du cinéma » qui ressuscite les films

---

[5] À l'occasion d'une projection de *Star Wars* le 9 décembre 2006 à l'Aero Theater, un des cinémas qui accueillit la première du film à New York le 25 mai 1977, on pouvait lire sur le programme de la projection : « Creator George Lucas has been under-praised for his political sophistication, for a reappraisal of the STAR WARS movies, begun at the end of the Vietnam war and completed during the U.S. occupation of Iraq, reveals a powerful anti-imperialist message that resonates especially strongly today. »

[6] Murf (A. D. MURPHY), « Star Wars », *Variety*, 20 mai 1977. Voir également « Good Vs. Evil in 'Star Wars' » (*Evening Outlook*, 2 juin 1977) ; Roger SIMON, « 'Star Wars': The First Movie of the 1980s » (*Chicago Sun Times*, 5 juin 1977) ; et Ron PENNINGTON, « Star Wars » (*Hollywood Reporter*, 20 mai 1977).

[7] Pauline KAEL, « After Innocence », *The New Yorker*, 1er octobre 1973.

[8] Roger SIMON, « 'Star Wars': The First Movie of the 1980s », *Chicago Sun Times*, 5 juin 1977. D'autres après lui feront de *Star Wars* « le début culturel de l'ère reaganienne » (Tom Carson, « Jedi Uber Alles », in Glenn KENNY (dir.), *A Galaxy Not So Far Away: Writers and Artists on Twenty-Five Years of Star Wars*, 2002, p. 160.

[9] Jack KROLL, « Fun In Space », *Newsweek*, 30 mai 1977.

[10] James CHAPMAN et N. J. CULL, *Projecting Tomorrow: Science Fiction and Popular Cinema*, 2013, p. 161.

[11] L. JULLIER, *L'écran post-moderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, 1997, p. 7. *Star Wars* « marque le coup d'envoi de la réponse du cinéma aux sollicitations du contexte post-moderne » (Jullier 1997, 8).

« comme autrefois[12] ». Parmi les références signalées de manière récurrente, la science-fiction populaire du temps du *space opera*, c'est-à-dire la branche du genre la plus directement influencée par le mythe de la Frontière (voir introduction), arrive en première position[13]. Décrit par Lucas comme de la « space fantasy » plutôt que de la science-fiction[14], *Star Wars* est ainsi le premier *space opera* de cette ampleur à sortir sur les écrans[15]. Juste derrière le *space opera*, le western apparaît comme une influence majeure sous la plume de tous les critiques. On présente le film comme « le premier John Wayne sans John Wayne » (Simon 1977) et on apprécie « le remake extraterrestre de *The Searchers* de John Ford[16] ». *Star Wars* devient ainsi le premier « western de l'espace[17] ». L'ensemble de ces références défie tout classement selon une échelle d'importance et les critiques ont préféré établir des listes hétérogènes de références[18]. L'exercice se complique encore lorsqu'un même élément filmique contient plusieurs référents, ce qui est souvent le cas dans *Star Wars*[19]. Cependant, le western reste un élément générique important pour comprendre le film selon Lucas lui-même :

> « Actually, [*Star Wars*] is being compared more to westerns than *2001* [*Space Odyssey* by Stanley Kubrick], which is really what it should be. » (Scanlon 1977, 47)

Dans tous les cas, le mythe de la Frontière influence de manière plus ou moins marquée l'ensemble des genres d'action et d'aventure auquel *Star Wars* se réfère (*space opera*, western, film sur l'Empire britannique, film de guerre, film de cape et d'épée).

---

[12] « Star Wars, The Year's Best Movie », *Time*, 30 mai 1977.
[13] Les bandes dessinées Flash Gordon, l'univers du romancier Edgar Rice Burroughs ou le roman *Gulliver of Mars* d'Edwin L. Arnold (1905) sont cités par George Lucas dans le programme promotionnel du film, « Star Wars Program » (20th Century-Fox, 1977, The Woodruff Collection, Margaret Herrick Library, 1984, Los Angeles). Les critiques y ajoutent souvent Buck Rogers, Ray Bradbury et *Star Trek*.
[14] Paul SCANLON, « The Wizard of Star Wars, An Interview with George Lucas by Paul Scanlon », *Rolling Stone*, 25 août 1977, n°246, p. 43.
[15] « There has never been before a Buck Rogers Captain Video space opera on the scale of *Star Wars*. »
Stephen FARBER, « Hit and Miss », *New West*, 20 juin 1977.
[16] Richard CORLISS, « A Good Look at a Hot 'Star' », *The New York Times*, 24 juin 1977.
[17] Charles CHAMPLIN, « 'Star Wars' Hails the Once and Future Space Western », *Los Angeles Times*, 22 mai 1977.
[18] « Pour into the pot: Flash Gordon, Westerns, Bogart, Tolkien, Nazies, mutants, gargoyles, space ships, *Star Trek*, Ray Bradbury, Halloween in the Casbah, *The Man Who Fell To Earth*, *Demon Seed*, *Solaris*, *Wizard's*, *Logan's Run*, and make something better. It will be called *Star Wars*. »
Ruth BATCHELOR, « A Galaxy of Fun », *Los Angeles Free Press*, 3-9 juin 1977.
[19] La planète Tatooine sur laquelle se situe la majorité des références au western évoque également l'univers des films coloniaux britanniques : la présence de *The Searchers* y est aussi importante que celle de *Lawrence of Arabia* ; Mos Eisley est autant une ville de l'Ouest sauvage qu'une version hollywoodienne d'une ville d'Afrique du Nord (la séquence est tournée majoritairement en Tunisie) ; la *cantina*, avec sa musique jazzy des années 1940, rappelle autant *Casablanca* que le saloon de nombreux westerns. Une conséquence de cet enchevêtrement d'univers génériques est l'impossibilité d'établir des hiérarchies référentielles.

La raison de l'importance du western pour Lucas est le rôle mythologique qu'il a joué et perdu dans la culture américaine. Dans un entretien pour *Rolling Stone* en août 1977, George Lucas confie que « l'une des choses importantes qui me sont arrivées est d'avoir vu le western disparaître[20] ». C'est contre cette disparition et pour refonder une mythologie signifiante qu'il décide de réaliser *Star Wars*[21], voyant l'espace comme la nouvelle Frontière qui puisse capturer l'imagination du public. Synthétisant une réflexion exprimée dans plusieurs entretiens de l'époque, il affirme ainsi en 1996 :

> « I became very fascinated with how we could replace this mythology that drifted out of fashion—the Western. One of the prime issues of mythology was that it was always on the frontier, over the hill. It was always in this mysterious place where anything could happen, so you could deal with metaphor and that sort of thing. And I said, well, the only place we've got left is space—that's the frontier. I'd always been very fascinated with Buck Rogers and Flash Gordon as a child, and I'd seen a lot of serials and they were all very exciting. We were just beginning the Space Age, and it was all very alluring to say, gee, we could build a modern mythology out of this mysterious land that we're about to explore[22]. »

Avec le lancement de Skylab, la première station spatiale de la NASA en 1973, et la publication remarquée de *High Frontier: Human Colonies in Space* en 1977[23], le thème de la conquête de l'espace occupait toujours une partie de l'imagination américaine au moment de la conception du film. Lucas, qui déclare en 1977 avoir toujours été « un défenseur convaincu de l'exploration spatiale », déplore dans le même entretien le tournant scientifique et pessimiste de la science-fiction après la bombe atomique : « Ce dont on a vraiment besoin, c'est de coloniser la prochaine galaxie, s'éloigner des faits scientifiques de *2001* [*Space Odyssey*] et se placer du côté du romantisme. Personne n'ira coloniser Mars grâce à la technologie. On va y aller parce que […] c'est romantique » (Scanlon 1977, 43). Dans un tel contexte, le prolongement du western par le *space opera* semble une transition naturelle pour un cinéaste dont le but est de moderniser le récit épique national.

La critique universitaire a largement considéré *Star Wars* comme une migration de la mythologie américaine de l'Ouest continental vers l'espace interstellaire, où l'on retrouve,

---

[20] Scanlon 1977. Voir aussi Stephen LARSEN, *A Fire in the Mind: The Life of Joseph Campbell*, 1991, p. 543-4.
[21] Pressbook, 1976, 20th Century-Fox, Margaret Herrick Library, microfilm, fiche n°2.
[22] Entretien avec George Lucas, Skywalker Ranch, Californie, 27 septembre 1996. In Mary HENDERSON, *Star Wars: The Magic of Myth*, 1997, p 136.
[23] Gerard K. O'NEILL, *The High Frontier: Human Colonies in Space*, 1977.

sinon les éléments sémantiques du western, ses éléments syntaxiques[24]. Dans son article de 1982, « The Empire Bites the Dust », le spécialiste du western Will Wright répète le constat de Lucas sur la « mort » du genre et constate son remplacement par l'« épopée spatiale[25] ». Richard Slotkin développe la même analyse et considère les *space operas* comme une « alternative aux espaces historicisés du western[26] ». Le mythe, dans son déracinement générique, constituerait désormais une sorte de système culturel autonome, fondé sur des référents cinématographiques plutôt que sur une histoire nationale[27]. Si la science-fiction permet une prise de distance par rapport à l'histoire américaine et la culpabilité qu'elle inspire après les années 1960, *Star Wars* ne l'efface cependant pas tout à fait. Même médiatisée par des référents cinématographiques, l'histoire coupable des États-Unis, de Wounded Knee jusqu'à Mylai, reste présente dans la galaxie de *Star Wars*.

Frontière spatiale et univers impérial

Le mythe de la Frontière joue un rôle structurant dans l'univers de *Star Wars*, qui transparaît par deux aspects. D'une part, les références au genre du western, concentrées dans le premier tiers de *Star Wars*, sont installées dans la saga comme le point de départ du récit, l'imaginaire originel à partir duquel se construit l'univers de la Frontière spatiale. D'autre part, les structures binaires et hiérarchiques de la Frontière cadrent l'organisation narrative de cet univers, l'inscrivant dans une continuité idéologique avec le mythe classique.

Star Wars s'impose d'abord comme le retour à l'écran du mode narratif épique du western et de ses espaces ouverts. L'horizon du cinéma des années 1970, que ce soit dans le western révisionniste, le road movie et même la science-fiction, est largement clos. Comme nous l'avons vu au chapitre sept, *Star Wars*, avec son univers déjà colonisé et sous la surveillance de l'empire, ne fait pas exception. Pour autant, le film retrouve l'esthétique de l'espace à conquérir en renouant avec la perspective visuelle du western des années 1930 dès ses premiers plans. Le texte introductif qui défile à l'écran et va mourir dans le point de fuite

---

[24] La distinction sémantique/syntaxique provient de Rick ALTMAN, « A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre », *Cinema Journal*, vol. 23, n° 3, 1984, pp. 6-18. La sémantique est l'ensemble des éléments expressifs discrets d'un film (le pistolet, le cheval, le désert…) ; la syntaxe est la manière dont ils se combinent pour produire du sens. Reprenant cette distinction, King et Krzywinska écrivent ainsi : « There might be cases in which the syntax stays the same but some of the semantic elements change. This is one way of understanding the claim that a film like *Star Wars* is 'really' a western: key semantic elements have changed (space and spacecraft replace the west and men on horseback), but the patterns into which they are arranged have much in common. »
Geoff KING et Tanya KRZYWINSKA, *Science Fiction Cinema: From Outerspace to Cyberspace*, 2000, p. 10.

[25] Will WRIGHT, « The Empire Bites the Dust », *Social Text*, n° 6, automne 1982, p. 120.

[26] Richard SLOTKIN, *Gunfighter Nation*, 1998 [1993], p. 636.

[27] Geoff King parle encore du « guilt-free realm of outer space. »
Geoff KING, *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster*, 2001, p. 78.

de l'image est une référence aux films de *Flash Gordon* (1936-1940) mais aussi au western *Union Pacific* (Cecil B. DeMille, 1939). Cette profondeur de l'espace intergalactique avait déjà été travaillée dans *2001: A Space Odyssey* avec, selon Lucas, plus de réussite que dans son propre film (Scanlon 1977). *Star Wars* y ajoute cependant l'élan épique d'un mouvement vers l'horizon. La majorité des plans dans l'espace montre systématiquement des vaisseaux en mouvement dans l'axe du champ, un mouvement axial souligné également dans le passage des vaisseaux spatiaux à la vitesse de la lumière grâce à un double travelling arrière sur les étoiles puis le vaisseau.

115 *Star Wars* (1977): élan épique, foncer vers le point de fuite

La même grandeur épique transparaît dans le traitement des paysages de la planète Tatooine, décrite dans le scénario comme « un désert d'un blanc osseux [qui] s'étend d'un horizon à l'autre[28] », où l'on retrouve l'ambiguïté du désert des westerns à la fois comme vide angoissant et page blanche où tout reste à écrire. Le rythme soutenu du montage sur l'ensemble du film accentue parallèlement le dynamisme du récit[29]. Enfin, le rôle de la musique symphonique de John Williams, qui développe un thème romantique pour chacun des personnages centraux, est essentiel dans l'expression de la dimension épique du récit. Le désir de Lucas était de retrouver le style de Max Steiner, compositeur notamment pour *Gone With the Wind* (Victor Fleming, 1939), *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) ou *The Searchers*,

[28] George LUCAS, « The Adventures of Luke Skywalker as taken from the 'Journal of the Whills' by George Lucas; (Saga I), STAR WARS, Revised Fourth Draft », 15 mars 1976, p. 2. Consulté à la U.C.L.A. Theater Arts Library, Special Collections.

[29] Une longueur moyenne de plan de 3,4 secondes dans une décennie où la norme était entre 5 et 8 secondes. David BORDWELL, « Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film », *Film Quarterly*, vol. 55, n° 3, 1 Mars 2002, pp. 17 et 27 note 27.

qui ont tous inspiré *Star Wars*[30]. Le résultat, parfois à la limite du plagiat[31], est considéré comme un succès par le réalisateur et les critiques. La profondeur visuelle, l'intensité musicale et le rythme de l'action reconstruisent donc au sein d'un univers clos une dimension épique disparue avec le western.

Accompagnant ce retour de l'épopée, les références au western servent à inscrire *Star Wars* dans une continuité narrative avec le genre classique de la Frontière. Occupant un tiers du film dont 27 minutes ininterrompues après la scène d'ouverture, la séquence de Tatooine, la planète désertique aux airs d'Ouest américain[32], est également celle qui concentre les références les plus explicites au western et, en particulier, à John Ford. La scène où Luke découvre le massacre de ses parents adoptifs, un hommage à la scène analogue de *The Searchers*, est un clin d'œil au western noté par Richard Corliss dès sa sortie et cité depuis dans la majorité des analyses[33]. L'influence de *The Searchers* ne se limite pas à ce simple plan mais pèse sur toute la séquence de cet Ouest intergalactique et, comme nous le verrons, sur l'ensemble des deux trilogies[34]. *My Darling Clementine* (1946) et *Stagecoach* (1939) sont également présents, le premier dans la présentation de la ville de Mos Eisley, « le repaire le plus misérable de racaille et d'infamie » (Ben Kenobi), depuis un promontoire rocheux[35], le second dans la construction spatiale de la capture de R2D2 par les Jawas (figures 116-7)[36]. Condensé d'une ville de l'Ouest et d'une casbah nord-africaine, Mos Eisley, « ville de la Frontière du futur[37] », est l'occasion de nombreuses références à des situations du western, en particulier dans la scène de la *cantina*, « une parodie de la scène de saloon du western classique[38] ». On y découvre le wookie Chewbacca (Peter Mayhew), un géant poilu à la cartouchière mexicaine dont la race avait été initialement imaginée par Lucas « plutôt comme les Indiens, comme des bons sauvages » (Scanlon 1977, 43). Et, surtout, on y rencontre Han

---

[30] « We wanted a very sort of Max Steiner-type, old-fashioned, romantic movie score. » (Scanlon 1977)

[31] Le thème principal reprend par exemple les harmonies, la distribution instrumentale et la rythmique de celui d'Erich Wolfgang Korngold pour *Kings Row* (1942).

[32] « The visual reminders of the dry gulch and box canyon West are inescapable. » (Champlin 1977)

[33] Voir les captures dans Will BROOKER, *Star Wars*, 2009, pp. 52-3.

[34] Citons par exemple Luke devant la ferme à la nuit tombée évoquant la menace des Hommes des sables, qui rappelle la scène d'Aron Edwards sur son porche au soleil couchant redoutant une attaque indienne. Esthétiquement, citons également le profond contraste visuel entre ferme pionnière et désert qui tire vers le symbolisme.

[35] Brooker rappelle que la construction de la scène est également très proche d'une séquence de *Lawrence of Arabia* (Brooker 2009, 42).

[36] Les deux séquences construisent la tension préalable à l'attaque par une réduction de la perspective à l'écran et donc de l'espace disponible pour les personnages. Dans les deux cas, on passe d'un plan large du droïde/diligence dans la vallée à des plans rapprochés qui écrasent le(s) personnage(s) sur un arrière-plan rocheux ou le(s) recadrent par des éléments naturels (points de vue subjectifs des attaquants dans *Star Wars* ; minimisation de la diligence par rapport aux formations rocheuses dans *Stagecoach*, figures 116-7).

[37] Richard CUSKELLY, « Film Review », *Los Angeles Herald Examiner*, 25 mai 1977.

[38] Jack KROLL, « Fun In Space », *Newsweek*, 30 mai 1977.

Solo (Harrison Ford) qui s'impose à l'écran comme l'héritier assumé du cowboy de western[39], « le type orgueilleux qu'il faut pour accompagner nos amis à travers le territoire indien hostile jusqu'à la prochaine colonie (c'est-à-dire à travers l'espace intergalactique hostile jusqu'à la prochaine étoile, les vieilles habitudes me rattrapent) » (Champlin, 1977). Un tel catalogue de références nous intéresse ici en ce qu'il souligne l'importance générique du western dans l'origine de la rébellion et place ainsi l'ensemble de la saga sous l'aura privilégiée du mythe de la Frontière dans son expression la plus emblématique.

116 *Star Wars* (1977): fermeture de l'espace avant l'attaque des Jawas

[39] Il porte son pistolet à la cuisse, dégaine vite contre les chasseurs de primes qui veulent sa peau, modifie la technologie à son avantage (« modifications spéciales » sur le Millenium Falcon, qui en fait le vaisseau le plus rapide de la galaxie), rejette toute forme d'autorité (« I take orders from only one person, me ! »). Il présente le même individualisme cynique que l'Homme sans Nom de Sergio Leone mais a un sens moral qui dépasse finalement la recherche de profit, comme le cowboy classique du type de Shane (*Shane*, George Stevens, 1953).

117 *Stagecoach* (1939): fermeture de l'espace avant l'attaque des Indiens

D'un point de vue plus structurel, l'univers narratif de *Star Wars* reprend l'organisation du mythe de la Frontière classique et certains éléments de son idéologie impériale. Deux entités aux pouvoirs inégaux, l'Empire galactique et l'Alliance rebelle, s'affrontent dans une guerre d'extermination[40]. Cette confrontation à mort se déroule sur un territoire organisé autour d'un centre impérial[41]. La régénération de la civilisation se fait par la violence et provient des « territoires de la périphérie extérieure » occupés par la rébellion. Ces territoires sont des espaces primitifs caractérisés par des décors et couleurs naturelles là où l'Empire technologique est un monde géométrique de noir et blanc[42]. Parmi ces marges, « Tatooine, planète désertique sur la Frontière galactique[43] », périphérie la plus extrême (Luke : « If there's a bright center to the universe, you're on the planet that it's farthest from. »), s'impose comme l'origine narrative de la rébellion (Luke Skywalker, Ben Kenobi,

[40] Face à un Empire qui veut « écraser la rébellion », l'enjeu du combat est bien « la survie de la rébellion », comme le dit Leia, une survie assurée par l'anéantissement de la planète impériale qu'est l'Étoile noire.
[41] Bien que l'Étoile noire, cœur du pouvoir impérial, soit mobile, ce qui lui donne d'autant plus de pouvoir sur l'ensemble de la galaxie.
[42] Dans la première trilogie, les bases rebelles sont toujours installées dans des décors naturels : le désert tunisien et californien de Tatooine puis les forêts guatémaltèques de Yavin IV dans *Star Wars* ; les glaciers norvégiens de Hoth dans *The Empire Strikes Back* et enfin le Redwood National Park d'Endor dans *Return of the Jedi.*
[43] M. F. MARTEN, « Tatooine, Desert Planet at the Galactic Frontier », in Kristine JOHNSON (DIR.), *The World of Star Wars*, éditions Lucas Film Ltd. Magazine promotionnel édité suite au succès du film en 1977.

Han Solo, Chewbacca sont présentés sur Tatooine). Comme chez Turner, la démocratie se régénère depuis la Frontière.

Structurellement organisé comme un récit turnerien, l'univers de *Star Wars* présente en outre une hiérarchisation raciale héritée d'une histoire impériale euro-américaine. Tatooine est divisée entre fermiers pionniers blancs (dont Luke et ses parents adoptifs font partie) et « tribus indigènes[44] » extraterrestres distribuées selon le vers de Rudyard Kipling entre enfants et démons[45]. D'un côté, on trouve les Jawas infantiles, maladroits et voleurs qui sont comiques et inoffensifs. Objets d'amusement transformés en victimes de l'armée impériale, ils rappellent les Indiens commerçants de *The Searchers* massacrés par le 7e de cavalerie (figures 118-9). De l'autre, se tiennent les Hommes des sables, « les méchants indigènes de Tatooine[46] », des « créatures marginalement humaines » qui « mènent une vie nomade dans certaines des régions les plus désolées » de la planète et « attaquent par surprise les colons locaux[47]. » Les Hommes des sables (figure 120) héritent ainsi directement des Indiens hostiles des westerns. Au-delà du contexte américain, ces indigènes renvoient à une histoire plus large de colonisation, puisque leurs montures éléphantesques et leurs armes inspirées des massues de guerre fidjiennes évoquent l'univers visuel de l'Empire britannique.

118 *Star Wars* (1977): massacre des Jawas par les troupes impériales

[44] Qui-Gon (Liam Neeson) dans *The Phantom Menace* (1999).
[45] « Your new-caught, sullen peoples/ Half-devil and half-child. »
Rudyard Kipling, « The White Man's Burden », 1899. Le poème, qui porte un regard ambigu sur la colonisation, est une mise garde des Américains contre une entreprise coloniale aux Philippines. Il est cependant resté dans les mémoires comme l'incarnation de l'idéologie impériale de la fin du XIXe siècle.
[46] « Star Wars, The Year's Best Movie », *Time*, 30 mai 1977.
[47]« Star Wars Program », 20th Century-Fox, 1977, The Woodruff Collection, Margaret Herrick Library, 1984, Los Angeles.

119 *The Searchers* (1956): massacre des Indiens par le 7e de cavalerie

120 *Star Wars* (1977): les hommes des sables, Indiens hostiles de Tatooine

L'exemple des Hommes des sables illustre plus généralement la construction des peuples extraterrestres subalternes dans la saga *Star Wars*, qui est celui d'une compilation de cultures indigènes servant à marquer une infériorité primitive. Les Jawas parlent du zoulou et du swahili accélérés tandis que le chasseur de prime Greedo utilise du quechua modifié électroniquement[48]. On retrouve la même agrégation d'attributs indigènes, renforçant l'interchangeabilité des peuples sauvages dans l'imaginaire impérial, que dans les représentations du dernier carré de Custer à la fin du XIX[e] siècle, notamment la fameuse composition utilisée par Budweiser comme emblème publicitaire qui prêtait aux Indiens des boucliers zoulous[49]. Les groupes dominants sont humains, ce qui, dans le premier volet de la saga, est synonyme de blanc, et parlent anglais. Quant aux robots, ce sont des serviteurs

[48] Dale POLLOCK, *Skywalking: The Life And Films of George Lucas,*1999, p. 179.
[49] Brian Leigh MOLYNEAUX, *The Cultural Life of Images: Visual Representation in Archaeology*, 2013, p. 161.

proches des humains qui méprisent les sauvages mais restent victimes de ségrégation[50]. Leur position privilégiée parmi les dominés font d'eux un équivalent des esclaves domestiques. L'univers de *Star Wars* est ainsi racialement hiérarchisé, les non-humains occupant les positions subalternes réservées à des non-Blancs dans les empires historiques (compagnons, serviteurs, opposants ou adjuvants mineurs)[51]. Il y a donc une correspondance dans la hiérarchie raciale entre les empires historiques et fictionnels. La familiarité de l'univers de *Star Wars* avec des hiérarchies héritées d'une idéologie impériale se retrouve également au niveau du rapport des héros aux bons sauvages comme Chewbacca (Peter Mayhew). Dans une version initiale du scénario, les Wookies étaient les indigènes d'une planète tropicale formés au combat contre l'Empire par les héros rebelles, tout comme des experts américains avaient pu former les Sud-Vietnamiens avant 1964. Supérieur à ce peuple de guerriers primitifs, Luke gagnait leur respect en vainquant leur chef et les menait finalement au combat (Scanlon 1977) dans une configuration qui anticipe par exemple le récit d'*Avatar*.

Bien que l'Empire soit désigné comme l'ennemi, l'univers narratif de *Star Wars* reste structuré par une idéologie impériale. Le déplacement spatio-temporel induit par la science-fiction et le fait que les groupes dominés sont incarnés par des non-humains peuvent amener à penser que la correspondance avec les hiérarchies historiques est sans conséquence. Mais c'est cette dépolitisation et déhistoricisation du contexte qui, en naturalisant les mêmes hiérarchies (les Blancs sont dominants tandis que les extraterrestres construits à partir de peuples indigènes historiques sont dominés), présente un monde impérial comme un récit universel.

Héroïsme sur l'ancienne Frontière : entre populisme et racialisme

Dans cet univers impérial structuré par la Frontière, le héros de *Star Wars*, Luke, est une synthèse du populisme turnerien et du racialisme rooseveltien. Formé sur la planète Frontière Tatooine, Luke Skywalker (Mark Hamill) apparaît d'abord comme un fermier pionnier turnerien, « un garçon de ferme aux aspirations héroïques » (Lucas 1976, 2). Certes,

[50] C3PO exprime son dégoût pour la puanteur des Jawas avant de se faire exclure de la *cantina* de Mos Eisley parce que « we don't serve their kind in here ».

[51] Lucas s'est défendu de l'absence de personnages non-blancs parmi les humains de *Star Wars* en citant la peur des studios. À partir de *The Empire Strikes Back*, il complexifie la politique raciale de sa saga en introduisant les personnages de Lando Calrissian (Billy Dee Williams) et de Yoda (Frank Oz). Lando est un personnage noir qui se range du côté de la Rébellion et dont l'individualisme et l'usage charmeur et prolifique du verbe le rapprochent de Han Solo, mais qui entre dans la saga par un acte de trahison qui coûte presque la vie à Han et à Luke. Quant à Yoda, il permet de confronter le spectateur à ses propres préjugés envers les peuples subalternes en différant la révélation de l'identité de guerrier Jedi du personnage. Apparaissant dans *The Empire Strikes Back* comme une vieille créature sénile et déconsidérée par un Luke impatient, Yoda s'impose finalement comme le repère moral de la première trilogie.

cette situation rurale apparaît rapidement insatisfaisante au jeune héros que l'on voit rêver d'aventure face aux soleils couchants.

121 *Star Wars* (1977): Luke interroge son destin face aux soleils couchants

Mais sa jeunesse sur Tatooine reste essentielle à la fois dans la formation de ses sentiments démocratiques et de ses capacités guerrières. Tout comme les fermiers turneriens, Luke manifeste une méfiance spontanée vis-à-vis de l'Empire (« I hate it »). Il partage cette méfiance avec le cowboy Han Solo, qui occupe une place secondaire dans la saga, indiquant l'intérêt de Lucas pour la Frontière dans sa forme agrarienne plutôt que dans ses incarnations westerniennes les plus connues et les plus controversées. On retrouve donc clairement dans *Star Wars* la tradition turnerienne populiste déjà remarquée dans la science-fiction dystopique ou le road movie. À titre d'exemple, l'Empire galactique utilise la technologie pour servir son propre pouvoir aux dépens de la liberté et de la sécurité du peuple tout comme la compagnie de chemin de fer St Louis Midland dans le western populiste par excellence *Jesse James* (Henry King, 1939). Différence notoire cependant, due au contexte post-Vietnam : cette instrumentalisation du progrès n'est plus seulement le fait du grand capitalisme industriel mais de l'État central lui-même. Les résonances avec le classique populiste restent importantes, notamment dans la manière dont *Star Wars* transforme la Cause perdue sudiste en un combat national[52]. *Jesse James* présentait la résistance sudiste contre l'ingérence fédérale après la guerre de Sécession comme un combat populiste digne d'un traitement par le

[52] Cette nationalisation de la Cause perdue s'inscrit dans une transformation de la place du Sud au cinéma dans les années 1970, avec l'émergence de comédies sudistes du type *Smokey and the Bandit* (Hal Needham, 1977) centrées sur des « good ol' boys » qui contrebalancent les petits Blancs meurtriers. Voir Maxime LACHAUD, *Redneck movies : ruralité et dégénérescence dans le cinéma américain*, 2014.

genre national du western[53]. *Star Wars* embrasse de même la perspective des rebelles dans une « guerre civile[54] », s'embarquant dans une « croisade idéaliste » aux airs de Cause perdue et aidés par un contrebandier aux allures – assumées par Lucas – de Rhett Butler, le personnage célèbre de *Gone With the Wind* (Victor Fleming, 1939). La présence de ce populisme turnerien mâtiné de Cause perdue, exprimé dans les sentiments démocratiques de Luke ou de Han Solo, rend l'engagement politique de ces personnages issus de la Frontière moins ambigu que celui de Leia (Carrie Fisher) ou de C3PO (Anthony Daniels), dont nous discuterons plus bas, et fait de Luke en particulier le meilleur espoir d'un retour de la démocratie.

Si Turner imprime sa marque sur la saga *Star Wars*, sa version de la Frontière est combinée dans une certaine mesure avec celle de Theodore Roosevelt. Ainsi, la planète Tatooine est également construite comme un espace primitif et hostile central dans la formation du guerrier de la rébellion et, plus généralement, la loi régissant l'univers de *Star Wars* est celle de la lutte pour la vie selon le principe darwiniste. Narrativement, les premiers ennemis du héros sont les Hommes des sables contre lesquels Luke s'arme d'un fusil à long canon à la manière d'Œil-de-faucon dans *The Last of the Mohicans*. La violence envers des races primitives prépare ainsi au combat contre les humains. Plus largement, l'expérience de la Frontière de Tatooine est ce qui permet à Luke de faire exploser l'Étoile noire (Luke : « No, it's not [impossible]. I used to bull's-eye womp rats in my T-16 back home. » ; « It'll be just like Beggars Canyon back home! »). Cette dimension de la planète Frontière comme formatrice du guerrier blanc devient pleinement rooseveltienne lorsqu'on y ajoute le fait que Luke, s'il est adopté par des fermiers, est avant tout l'héritier génétique d'une race de guerriers d'élite. L'association des Jedi à une race transparaît notamment à travers le thème de leur extinction (Ben Kenobi : « Now the Jedi are all but extinct » ; Grand Moff Tarkin : « The Jedi are extinct. Their fire has gone out of the universe. »). Dans le cadre de l'univers impérial de *Star Wars*, les Jedi apparaissent ainsi comme l'équivalent de l'élite raciale de Roosevelt : une élite guerrière au sein-même de la race dominante, dont les traits innés (dans le cas de Luke) ont été perfectionnés dans la confrontation à la sauvagerie. Le darwinisme racial

[53] Voir Hervé Mayer, "'The Ever-growing Ogre': the Railroad vs. Progress in Henry King's *Jesse James*", in *Film Journal* , "Railway and Locomotive Language in Film", Taïna Tuhkunen, 2016.
[54] Les Confédérés étaient communément appelés des rebelles et la guerre de Sécession se dit « civil war » en anglais.

rooseveltien marque ainsi profondément *Star Wars* et, plus généralement, l'ensemble des deux trilogies[55].

Le personnage de Luke, fermier démocrate et héritier d'une élite raciale, semble incarner une réconciliation des versions turneriennes et rooseveltiennes du héros de l'ancienne Frontière de l'Ouest dans *Star Wars*, mais l'ensemble de la première trilogie éloigne cependant l'action héroïque de la violence impériale du héros rooseveltien. Comme le lui rappelle Yoda dans *The Empire Strikes Back* (Irvin Kershner, 1980) lorsque Luke exprime son impatience de rencontrer le « grand guerrier » de la planète Dagobah, « personne par la guerre ne devient grand ». L'épisode de formation guerrière de Luke sur Dagobah a bien la forme d'un entraînement rooseveltien sur la Frontière. Il prend place dans une jungle tropicale brumeuse qui évoque à la fois la Frontière vietnamienne et la nature gothique des puritains, un choix esthétique approprié puisque, comme chez les puritains, l'univers de *Star Wars* est fortement divisé entre l'ombre et la lumière et le combat de Luke est avant tout spirituel[56]. Cependant, le contenu de cet entraînement vise à désamorcer le réflexe rooseveltien d'une violence dirigée contre l'altérité. Lorsque Luke se confronte au côté obscur de la Force dans les profondeurs d'une caverne rituelle, il s'aperçoit que sous le masque de Darth Vader se cache son propre visage (figure 122). On retrouve là la tradition du *Doppelgänger* ou double maléfique de la littérature gothique américaine chère à Edgar Poe (dans la nouvelle « William Wilson » en 1839 par exemple), elle-même intériorisée dans la psychologie du tueur d'Indiens depuis le roman *Edgar Huntly* (Charles Brockden Brown, 1799). Plutôt qu'une libération de la masculinité primitive dans le massacre de l'altérité sauvage, le héros de *Star Wars* doit donc apprendre à maîtriser la sauvagerie qui est en lui. Sans pour autant remettre en cause le darwinisme racial de son univers narratif, la trajectoire de la saga minimise donc le rôle de la violence impériale dans la formation du héros. Le guerrier Jedi est bien un héros de la

[55] La seconde trilogie n'est pas plus progressiste que la première sur le plan racial, si l'on considère l'évolution du contexte culturel sur cette question. Son multiracialisme s'illustre dans la composition du conseil Jedi, qui comprend notamment une majorité de non-humains et un maître Jedi noir interprété par Samuel L. Jackson. Mais les personnages du ferrailleur et propriétaire d'esclaves Watto (dont certaines expressions le rapprochent d'un stéréotype mexicain) et de Jar Jar Binks, le comique maladroit dont la voix est assurée par l'acteur noir Ahmed Best, évoquent des stéréotypes racistes de ces minorités depuis longtemps présents à Hollywood. L'univers intergalactique est quant à lui présenté à plusieurs reprises comme un environnement darwiniste dans lequel « il y a toujours un plus gros poisson » (Qui-Gon dans *The Phantom Menace*). Sur la question du darwinisme, les bêtes sauvages menaçant de manger les personnages, déjà très présentes dans la première trilogie (les créatures aquatiques des égouts de l'Étoile noire ou des marais de Dagobah, le Yeti de Hoth et le ver géant du champ d'astéroïdes) se multiplient jusqu'à se manger entre elles au grand soulagement des héros.

[56] « The Puritans saw their voyage to the New World as a spiritual journey, and the landscape of their New World often seems to owe more to their concept of the spiritual features of the soul than to the actual topography. » (Slotkin 1998 [1993], 39-40) David Williams voit également la « *wilderness* de la conscience humaine » comme un élément central de définition du concept puritain. David Ross WILLIAMS, *Wilderness Lost: The Religious Origins of the American Mind*, 1987, p. 23.

Frontière en ce qu'il navigue une ligne morale séparant la civilisation de la sauvagerie, mais en bon héros post-Vietnam, son cheminement est introspectif, occupé à maîtriser le « côté obscur » au sein même de la civilisation.

122 *Empire Strikes Back* (1980): entraînement de Luke, se confronter à sa propre sauvagerie

123 *Attack of the Clones* (2002): John Ford's point, attaque du village d'hommes des sables

124 *The Searchers* (1956): John Ford's point, attaque du village indien

À l'opposé de Luke, son père Darth Vader (David Prowse, voix de James Earl Jones), guerrier d'élite passé du côté obscur, est l'image du héros de la Frontière devenu tueur d'enfants au Vietnam[57]. La seconde trilogie prend d'ailleurs soin de construire une trajectoire formatrice précisément selon ces lignes, illustrant le chemin destructeur du guerrier rooseveltien et les conséquences tragiques de la violence impériale dans l'univers de *Star Wars*. Dans *Attack of the Clones* (2002) et *Revenge of the Sith* (2005), tous deux réalisés par George Lucas, la transformation du jeune protecteur de la République Anakin Skywalker (Hayden Christensen) en Darth Vader, soldat de l'Empire, est médiatisée par la référence au personnage d'Ethan Edwards, tueur d'Indiens dans *The Searchers*. À l'instar d'Ethan Edwards scalpant le chef Scar ravisseur de Debbie et massacrant son village au creux de Monument Valley, le moment marquant l'ensauvagement d'Anakin dans *Attack of the Clones* est le massacre du village d'Hommes des sables qui ont capturé la mère d'Anakin dans le désert de Tatooine. La référence au classique de Ford est explicitée dans un plan du village indigène entouré de buttes monumentales et surplombé par le héros qui lie esthétiquement les deux moments narratifs (figures 123-4). Cet acte de violence impériale censé marquer l'émergence du héros rooseveltien symbolise ici le passage d'Anakin du côté obscur de la Force. Lorsqu'Anakin doute après son premier meurtre d'un être humain dans *Revenge of the*

[57] Un scénario initial de *Star Wars* imaginait la trajectoire inverse d'un guerrier de l'Empire nommé Valorum qui passe du côté de la rébellion « tel un Béret vert qui réalise les torts de l'Empire ».
W J. RINZLER, *The Making of Star Wars*, 2007, p. 16.
Star Wars: The Force Awakens (J. J. Abrams, 2015) donne finalement vie à ce personnage sous les traits de Finn (John Boyega).

Sith, le futur empereur Palpatine le rassure en lui rappelant qu'il ne tue pas pour la première fois : « Tu n'as rien à te reprocher. Il t'a coupé le bras et tu voulais te venger. Ça n'est pas la première fois, Anakin. Tu te rappelles ce que tu m'as raconté à propos de ta mère et des Hommes des sables ? » Notons que la vengeance, qui est la motivation intime du héros justicier étudié au chapitre deux, appartient au côté obscur dans l'univers de *Star Wars*. Afin d'anéantir les forces de la République, Anakin devient littéralement un tueur d'enfants dans *Revenge of the Sith* lorsqu'il massacre toute une classe de jeunes apprentis Jedi. L'acte de violence impériale marque ainsi la chute et non la régénération du héros de la Frontière. Si donc l'univers de *Star Wars* ne remet pas en question le racialisme du mythe de la Frontière, il désigne la violence impériale comme la marque de l'ennemi. *Star Wars* établit ainsi une distinction entre deux versions de l'idéologie impériale qui correspondent au mythe et au contre-mythe. Dans les deux versions, l'homme blanc domine les autres – techniquement, racialement, moralement. Mais l'usage qui est fait de cette supériorité est différent : l'Empire considère sa supériorité comme un mandat pour massacrer les indigènes tandis que la rébellion considère cette même supériorité comme une injonction à les protéger. Une telle injonction provient de la capacité de la rébellion à se rapprocher de l'altérité.

Passage par l'altérité : l'indianisme dans *Star Wars*

Dans sa réorientation de l'héroïsme de la Frontière hors du terrain rooseveltien, *Star Wars* est influencé par la contreculture des années 1960 et sa réaction contre l'esprit de conquête. Il partage ainsi des aspects idéologiques et narratifs du contre-mythe, en particulier la critique du frontiérisme et le mysticisme indien. La critique du frontiérisme – que nous entendons comme la dépendance intellectuelle à l'égard des tropes du mythe de la Frontière – se déploie essentiellement par la figure du maître Jedi Yoda dans la séquence d'entraînement sur la planète Dagobah. Yoda refuse ainsi initialement de prendre Luke pour apprenti parce qu'il a l'âme d'un conquérant : « Celui-là depuis très longtemps je l'observe et toute sa vie, il a regardé vers l'avenir, vers l'horizon. Jamais l'esprit là où il était, à ce qu'il faisait. L'aventure, l'agitation, ces choses, un Jedi ne les désire point ». La critique est ici individualisée à la manière d'*Easy Rider*, concentrée sur les aspirations vagues d'un jeune héros en manque de Frontière. Intervenant au départ de la formation du héros américain, elle appelle cependant à un renversement profond. Elle touche en effet au mouvement mythique fondamental de l'identité américaine : le désir de migration qui a motivé la séparation avec l'Europe et la conquête du continent, une dynamique expansionniste qui, comme l'écrivait Lawrence Ferlinghetti en 1965, avait poussé l'Amérique depuis l'Atlantique jusqu'au

Vietnam[58]. Rejeter ce désir de migration à l'origine de la violence impériale permet de fonder l'héroïsme mythique sur les nouvelles bases du contre-mythe : le héros n'est plus conquérant, mais ancré comme l'Indien dans l'espace qu'il occupe. Dans cet appel à l'ancrage dans l'ici et maintenant (Yoda : « Jamais l'esprit où il était, à ce qu'il faisait »), Yoda reprend un mouvement intellectuel de la contreculture du tournant des années 1970 et que l'on retrouve notamment dans la poésie de Gary Snyder à la même époque :

> « Ecology and the tribal community, the need for humankind to relearn intimate connection with a particular place and soil, are the essential themes of [Snyder's] essays in *The Old Ways*, collected in 1972. […] A knowledge of place contributes to knowledge of self […]. Such is the wisdom of peoples who have learned to keep within their ecological limits. In dark contrast stand the imperial peoples, who have discovered that by invading another ecological system they can drain energy from it[59]. »

L'interruption de la pulsion pionnière, la condamnation du désir de plus d'espace et la valorisation d'une installation dans l'espace disponible, sont les seuls moyens de connaître les limites du moi et du monde et de se confronter à ses propres contradictions. La dimension écologique est moins forte dans *Star Wars*, bien que la Force, sur laquelle nous revenons plus bas, est un écosystème énergétique. Cependant, le mouvement intellectuel est le même : il s'agit de s'opposer à l'esprit de conquête et de se construire dans l'enracinement.

L'influence de la contreculture sur *Star Wars* se retrouve encore dans l'indianisme de la Force, système spirituel structurant l'univers de la saga. L'intention de Lucas, sociologue et anthropologue de formation, était de synthétiser une manifestation universelle de la foi à partir de différentes croyances. Sa démarche était à la fois influencée par les tendances structuralistes dominant les années 1970 et par le développement du mouvement New Age issu de la contreculture. Comme la spiritualité New Age, la Force est ainsi fondée sur « l'idée universaliste que toutes les religions convergent vers une Unité transcendante » et une « vision holistique des choses fondée sur l'origine unique de l'Énergie[60] » (Ben Kenobi : « The Force […] is an energy field created by all living things. It surrounds us and penetrates us. It binds the galaxy together »). En héritier de la contreculture, Lucas est allé emprunter notamment au bouddhisme et aux croyances amérindiennes pour deviser cette spiritualité

---

[58] Dans le poème « Where Is Vietnam? », Ferlinghetti prête une voix au « Président », qui déclame : « I can see […] Western civilization still marching Westward around the world and the New Frontier now truly knows no boundaries and those there Vietnamese don't stand a Chinaman's chance in Hell. » Reproduit dans James Donal SULLIVAN, *On the Walls and in the Streets: American Poetry Broadsides from the 1960s*, 1997, p. 73.
[59] David BURNER, *Making Peace With the 60s*, 1996, p. 118.
[60] Jean VERNETTE, *Le New Age*, 1993, p. 20.

universelle qui rendrait son film attractif pour un public mondial. On retrouve ainsi dans la Force l'influence de l'écologie indigène, avec sa sagesse panthéiste et ses chamanes blancs :

> « I saw Ben Kenobi as a shaman, really, rather than a character tied to any conventional religious background. The American Indians look upon God as the Great Mystery – that's what they call him. [Their religion] is about the universal energy you can draw on through individual effort. You draw on the energy of the Great Mystery in the dances and tribal prayers. [I thought] this would be a good way to connect with this, since it's simple enough that you don't have to go through weeks and weeks of explanation trying to get some sense of what the religious philosophy is. And it's true enough, in the sense that it's based logically in a real belief system. We wanted to avoid that problem of imposing some sort of religious messiah on our characters so that we could have some sort of religious history[61]. »

Le ton est très pragmatique, à la mesure des intérêts économiques qui motivent Lucas. Mais les éléments contreculturels sont là. On retrouve notamment l'inspiration de la « force de vie » de Carlos Castaneda, qui relate dans ses écrits les enseignements fictionnels de l'Indien yaqui Don Juan Matus[62]. Les croyances amérindiennes telles qu'interprétées par Lucas offrent ainsi un système de spiritualité primitive qui est également « authentique » en ce qu'il correspond au stéréotype de la sagesse indigène dans la culture dominante. Voilà donc un univers spirituel facilement commercialisable sur le marché mondial grâce aux emprunts culturels : au chamane blanc répond un sage amérindien, Yoda, le « type de l'Indien du désert, infantile bien qu'il soit un vieil homme[63] ».

L'univers de *Star Wars* se place donc dans la droite lignée d'*Easy Rider* et du western révisionniste dans lesquels la régénération des héros impériaux passe par l'assimilation de l'esprit indigène. Le déplacement spatio-temporel induit par la science-fiction joue encore dans le sens de la naturalisation de ces clichés de la culture impériale, puisque l'indigène qui offre ce « cadeau ethnique[64] » au héros, pour reprendre l'expression de Philip Deloria, est absent de l'univers narratif de *Star Wars*. Du point de vue des enjeux politiques du New Age soulevés au chapitre précédent, *Star Wars* fonctionne ainsi doublement comme une

---

[61] John BAXTER, *Mythmaker: The Life and Work of George Lucas*, 1999, p. 166.
[62] Garry JENKINS, *Empire Building: The Remarkable, Real-life Story of Star Wars*, 1997, p. 58-9. Son premier essai, *The Teachings of Don Juan*, est publié en 1968. La « force de vie » est décrite dans *Tales of Power* (1974).
[63] Scénario de Leigh Brackett. Cité dans L. BOUZEREAU, *Star Wars: The Annotated Screenplays*, 1997, p. 167.
[64] « Now, they were almost completely flattened out, tragic victims who brought the last powerful remnants of their cultures as ethnic gifts for a pluralistic American whole. »
Philip DELORIA, « Counterculture Indians and the New Age », in Peter BRAUNSTEIN et Michael W. DOYLE (dirs.), *Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960s and '70s*, 2002, p. 179.

colonisation culturelle puisque non seulement le héros s'approprie la culture indigène, mais toute trace de cette appropriation dans une référence à l'original est effacée. Premier blockbuster au rayonnement international, *Star Wars* entame donc la mondialisation de l'écologie indigène dans le cinéma américain tout en la dissociant de ses origines historiques, les cultures indigènes.

Dépositaire de cette culture indigène, le personnage de Luke permet finalement d'asseoir au cœur du système hollywoodien le type de héros blanc issu du contre-mythe. Luke incarne un nouveau type de héros de la Frontière, plus sensible à l'esprit indigène et moins porté sur la confrontation violente avec l'altérité. Il se distingue ainsi du cowboy Han Solo, qui a la gâchette facile et cherche toujours le combat frontal, pour se rapprocher de Ben Kenobi, un guerrier orientaliste qui se fond dans son environnement à la manière des Indiens. Le contraste de style est esthétique : là où Han Solo à bord de l'Étoile noire déstabilise les compositions géométriques et le montage transparent associés à l'Empire (Brooker 2009, 75), Obi Wan se fond dans la mécanique stylistique de l'Étoile noire, évoluant dans l'ombre des plans et du champ au hors-champ. Ce nouveau style de combat convient mieux au type de guérilla de résistance menée par la rébellion contre le réseau de surveillance totalitaire de l'Empire, inaugurant les modalités de combat du héros de la Frontière dans les films du réseau étudiés au chapitre précédent. Le physique sensible de Luke, son visage lisse et ses cheveux mi-longs lui ajoutent un air d'innocence juvénile en rupture avec la masculinité brute du héros rooseveltien. Si cette dimension juvénile se perd avec le culte du corps hyper-musclé du cinéma des années 1980[65], elle signale une intention de redéfinir l'image de l'héroïsme et de retrouver l'innocence mythique du héros de la Frontière. Luke incarne toujours un guerrier dépositaire de l'esprit du monde sauvage qui met son talent pour la violence au service des valeurs de la civilisation, mais ce nouveau guerrier est l'héritier d'une spiritualité indienne par fraternisation plutôt que par destruction et son attachement à l'idéalisme de l'Ouest le pousse à retourner sa violence contre la civilisation qui l'a produit (l'Empire galactique).

La réécriture de la Nouvelle Frontière

Cette allégeance du héros aux valeurs de la civilisation contre l'empire qui les trahit inscrit également l'héroïsme des rebelles dans la lignée d'un idéalisme humaniste de la Nouvelle Frontière. Comme nous l'avons souligné au chapitre quatre, la première inspiration de Lucas pour l'Empire était « l'Amérique d'ici dix ans » (Rinzler 2007, 16). L'idée lui est

[65] Voir Susan JEFFORDS, *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, 1993.

venue du scénario d'*Apocalypse Now*, qu'il devait initialement réaliser pour Coppola, mais qui fut abandonné en 1973 après un second refus des studios :

> « A lot of my interest in *Apocalypse Now* was carried over into *Star Wars*. I figured that I couldn't make that film because it was about the Vietnam War, so I would essentially deal with some of the same interesting concepts that I was going to use and convert them into space fantasy, so you'd have essentially a large technological empire going after a small group of freedom fighters or human beings. » (Rinzler 2007, 8)

La bataille des indigènes Ewoks contre l'Empire dans la jungle de *The Return of the Jedi* (Richard Marquand, 1983), le moment où la première trilogie est au plus proche du conflit vietnamien, était ainsi « une des inspirations principales pour l'ensemble du projet[66] ». L'Empire galactique porte donc les fautes de l'impérialisme historique américain, ce qui resserre le lien thématique avec le contre-mythe de la Frontière.

Dès lors, tout comme dans le contre-mythe, combattre l'empire est un moyen de racheter la culture impériale en se replaçant du côté de la liberté. Comme le Béret vert, « cette marque de distinction dans le combat pour la liberté[67] » de la Nouvelle Frontière, le rôle du guerrier Jedi est de protéger « la paix et la justice » dans la galaxie par des moyens violents et c'est ce combat que les rebelles poursuivent. Les rebelles entendent donc « restaurer la liberté dans la galaxie », comme l'annonce le texte introducteur. Pour ce faire, le film associe la rébellion aux guerres justes menées par les États-Unis, celles où l'Amérique s'est battue du côté de ce qu'elle a considéré être la liberté. En ce sens le film démarre sous le signe de la Révolution américaine, lorsqu'un minuscule vaisseau rebelle est poursuivi par l'immense cuirassé impérial[68] et il se clôt sous les auspices du second conflit mondial, lorsque des vaisseaux rebelles attaquent l'Étoile noire dans des scènes tirées de films de batailles aériennes de la Seconde Guerre mondiale (*633 Squadron* et *The Dam Busters* sont généralement cités comme inspirations)[69]. Les rebelles, *Minutemen* et G.I.s, ne représentent

---

[66] Richard SCHICKEL, *From Star Wars to Jedi: The Making of a Saga*, documentaire PBS - Fox, 1983.
[67] J.F. KENNEDY, « Letter to the United States Army, April 11, 1962 », John F. Kennedy Presidential Library.
[68] La référence est filée durant le film. Elle apparaît dans le thème d'une opposition entre un Empire qui a renié les libertés du peuple et des rebelles restés fidèles aux idéaux de la démocratie déchue. L'Empire galactique impose sa tyrannie par étapes progressives comme l'avait fait l'Empire britannique dans la seconde moitié du XVIII^{e} siècle, selon l'interprétation de la politique britannique par les colons américains. Dans le film, le Sénat est dissout et remplacé par des gouverneurs régionaux tout comme l'Empire britannique avait dissout certaines assemblées coloniales et nommé des gouverneurs dans les années menant à la Révolution américaine.
[69] *Star Wars* emprunte en particulier les techniques d'éclairage du cockpit permettant de créer l'illusion de mouvement. D'autres références incluent les *Stormtroopers* et autres tropes nazis et, dans une moindre mesure, le totalitarisme soviétique mentionnés au chapitre quatre. Dans son essai sur les représentations américaines de la Seconde Guerre mondiale, Vincent Casaregola définit « notre compréhension historique première du conflit » comme étant « un récit de la 'Bonne Guerre' ». Vincent CASAREGOLA, *Theaters of War*, 2009, p. x.

ainsi pas tant le Vietcong, comme certains ont pu l'affirmer[70], que cette part de l'Amérique qui s'est toujours historiquement opposée à la tyrannie et qui s'est récemment incarnée dans la jeunesse contreculturelle des années 1960. À l'image de la division culturelle de cette décennie décrite par Theodore Roszak dans *The Making of a Counter Culture* (1968 – voir chapitre précédent), l'opposition entre Empire et rebelles est générationnelle : les figures de père dans le film (Tarkin, Palpatine et, littéralement, Vader) sont responsables de la violence génocidaire d'une technocratie impériale que les enfants (Luke et Leia) tentent de racheter par leur résistance. Les références aux guerres justes permettent ainsi de réécrire la mémoire de la guerre du Vietnam, en rejetant l'impérialisme américain sur les pères et en replaçant les héros du côté de la liberté. Le héros américain post-western devient alors l'héritier moral de la résistance à l'empire démarrée dans les années 1960 et renoue avec le libéralisme politique qui a fait la force morale de son combat par le passé. Lucas peut « remettre le mot 'guerre' dans un titre de film[71] » parce qu'il n'y a plus aucun doute quant à la légitimité du conflit.

La légitimité morale de la puissance américaine est encore renforcée par la nature strictement défensive de la violence rebelle. Comme dans *Dirty Harry*, les héros de *Star Wars* réagissent à une menace et rétablissent l'ordre ancien. Alors que *Dirty Harry* gardait cependant une distance critique vis-à-vis de la violence de son héros, la nature libérale du combat des rebelles permet de représenter à nouveau la violence comme jouissive et la guerre comme palpitante. Le film renoue ainsi avec l'innocence meurtrière du western[72] qui caractérisera ensuite le film d'action familial d'*Indiana Jones* à *Jurassic World* : « Lucas reconstruirait presque à lui tout seul le jeu de guerre comme une activité ludique pour les enfants » (Engelhardt 2007, 268).

Star Wars repose sur une contradiction entre son récit anti-impérialiste, porté par un héros libéral et indianisé, et son univers narratif qui dépend d'une idéologie impériale. Son réalisateur a cependant atténué cette contradiction en suggérant une familiarité entre l'Empire et la rébellion. En mettant en scène une lutte entre impérialisme et libéralisme qui soit interne à une nation (une « guerre civile », selon le texte introducteur du film), *Star Wars* tend en effet à briser la binarité différentialiste du mythe de la Frontière. La filiation entre Darth

---

[70] « *Star Wars* allowed Americans to identify with analogues of the Vietcong, without obliging them to rejoice in the destruction of their own countrymen or considering the role of the United States in Asian history more widely, with its missionaries, military interventions and two atomic bombs. » (Chapman et Cull 2013, 169)

[71] Tom ENGELHARDT, *The End of Victory Culture*, 2007, p. 268.

[72] « In the end the hero's violence seemed graceful, aesthetic and, even, fun. »
John G. CAWELTI, *The Six-Gun Mystique*, 1984 [1971], p. 16.

Vader et Luke Skywalker, révélée en conclusion de *The Empire Strikes Back*, vient confirmer une ambiguïté déjà présente dans *Star Wars* et qui s'avère être le thème central des deux trilogies : l'Empire et la rébellion sont non seulement les deux faces d'une même histoire nationale, mais également les deux revers d'une même médaille politique. La vieille République n'a pas été détruite par un Empire envahisseur ; elle en a accouché. La seconde trilogie *Star Wars*, sortie entre 1999 et 2005, se concentre précisément sur ce thème, dont les implications politiques ont été soulignées par Lucas dans le contexte de la guerre en Irak :

> « Because [the prequel trilogy] is the back story (of the Star Wars saga) one of the main features of the back story was to tell how the Republic became an Empire. At the time I did that, it was during the Vietnam War and the Nixon era. The issue was: how does a democracy turn itself over to a dictator? Not how does a dictator take over but how does a democracy and senate give it away? […] The parallels between what we did in Vietnam and what we are doing now are unbelievable. » (McVeigh 2006, 35)

Si la filiation entre république et empire est explicite dans la seconde trilogie, la frontière entre Empire et Alliance rebelle est déjà profondément trouble dans *Star Wars*, dont les plans de conclusion inspirés du *Triumph des Willens* de Leni Riefenstahl (1935) soulignent la tendance fasciste de toute organisation démocratique.

125 *Star Wars* (1977): l'empire est en germe au cœur de la république (référence à Triumph des Willens, à droite)

Comme l'Empire, l'Alliance rebelle est une organisation hiérarchique, militarisée et gouvernée par une famille royale, si bien que « l'alternative dans *Star Wars* est au mieux une monarchie parlementaire[73] ». Avec sa robe blanche à la couleur des soldats impériaux et son sens de l'étiquette, la princesse Leia et le robot C3PO sont deux personnages de la rébellion qui sont plus à leur aise dans l'univers policé de l'Étoile noire que dans le chaos poussiéreux

[73] Arthur LUBOW, « A Space Iliad », *Film Comment*, juillet-août 1977.

de Tatooine[74]. Redoublant ces correspondances, le rituel militaire final, cérémonie de distinction des héros de la rébellion filmée en plans rigoureusement symétriques, intègre les électrons libres de la rébellion dans un système hiérarchique qui n'apparaît plus si différent de l'Empire qu'il combat.

Combinant la vieille Frontière avec la Nouvelle tout en faisant de son héros un héritier du contre-mythe, *Star Wars* redéfinit le cadre mythologique de l'action héroïque acceptable pour un public américain après la guerre du Vietnam. Cette action aura pour fondation l'écologie indigène et pour objectif la défense de l'universalisme démocratique sur une Frontière mondiale. C'est donc une réconciliation de contradictions idéologiques exacerbées dans les « guerres culturelles » des années 1960 qui se joue dans *Star Wars* :

> « Lucas […] decontaminat[ed] war of its recent history through a series of inspired cinematic decisions that rescued crucial material from the wreckage of Vietnam. […] Once again, we could have it all: freedom *and* victory, captivity *and* rescue, underdog status *and* the spectacle of slaughter. As with the Indian fighter of old, advanced weaponry *and* the spiritual powers of the guerilla might be ours. » (Engelhardt 2007, 267)

La conciliation des contraires aboutit cependant à une sorte de schizophrénie idéologique. Le discours anti-impérialiste de *Star Wars* est mis en œuvre dans un univers narratif qui reste structuré par une idéologie impériale : darwinisme, racialisme et violence rédemptrice sont le cadre inchangé des quêtes de héros blancs en charge du destin de l'humanité. *Star Wars* en rejette les excès rooseveltiens, mais ne redéfinit pas fondamentalement le cadre idéologique de l'héroïsme américain. Que l'ennemi soit impérial porte en soi un potentiel de critique politique. *Star Wars* souligne ainsi l'intimité des héros rebelles avec le côté obscur et met en garde son public contre une répétition des dérives impérialistes passées et présentes du pouvoir politique. On retrouve là la préoccupation de *Dirty Harry* et du film de justicier, qui cherche à contrôler les excès de violence endogènes à la civilisation, à la différence que cette violence n'est plus seulement pathologique (le sauvage blanc), mais proprement politique (il s'agit de la dérive d'un système). Cependant, le fait de rejeter les excès de l'impérialisme sur l'ennemi produit également un effet dissociatif qui permet de racheter l'innocence des héros

[74] Le costume doré de C3PO a cependant été conçu pour refléter le sable de Tatooine sur laquelle il est construit dans *The Phantom Menace* (1999), ce qui l'associe au lieu de naissance de la rébellion. Pour une discussion des « traversées de frontières » dans *Star Wars*, voir le chapitre du même nom dans Brooker 2009, 70.

et la moralité de leur mission civilisatrice. C'est le pouvoir ennemi qui défend ainsi un darwinisme racial, un progressisme destructeur et une violence conquérante, et c'est le héros qui combat au nom de l'humanité – indigènes compris – les conséquences d'une telle idéologie. *Star Wars* orchestre ainsi une redéfinition du mythe de la Frontière en l'écartant des tendances idéologiques discréditées dans les années 1960, sans pour autant renoncer au spectacle d'un monde régi par les préceptes rooseveltiens.

De la mission libérale à l'empire de la liberté

Par son succès inattendu, *Star Wars* s'est imposé comme la recette narrative d'un renouveau économique du cinéma américain sur un marché mondial : le combat contre l'empire est ce qui redonne son souffle épique au mythe national. Les différentes versions du mythe soulignées dans les chapitres précédents – Turner et Roosevelt, Camelot et John Wayne, l'écologie indigène et la guerre sauvage – se retrouvent toutes distribuées dans un univers narratif qui attache au héros les versions du mythe les plus libérales et rejette les plus impérialistes sur l'ennemi. Ainsi, la trajectoire narrative type des blockbusters qui se développent à partir de la fin des années 1970 tend à être anti-impérialiste mais, à l'instar de *Star Wars*, son univers narratif reste influencé par l'idéologie impériale du mythe classique.

Ce double discours renvoie à la tendance des œuvres d'art à l'autocritique observée par Robinson dans la littérature classique de l'Ouest et que nous avons étendu au cinéma (voir introduction) : un roman ou un film portent des discours dominants en même temps que des contre-discours qui les interrogent ou les contredisent[75]. Dans le contexte contemporain de domination du contre-mythe (voir chapitre précédent), cette critique fonctionne cependant dans le sens inverse à celui signalé par Robinson : les contre-discours travaillent désormais dans le sens d'une réaffirmation du mythe.

Le contre-mythe correspondant à un discours libéral et le mythe étant ancré dans une idéologie impériale, les tensions entre différents discours au sein du blockbuster contemporain font émerger une contradiction entre les intentions et les moyens de l'action héroïque. Situées du côté du contre-mythe, les intentions du héros sont libérales – défendre la civilisation humaine au sens des Lumières, promouvoir la liberté – mais ses actions se réalisent dans un univers ancré dans le mythe et marqué par l'idéologie impériale. Le blockbuster post-western reste conscient de cette contradiction et après *Star Wars*, qui rapproche les héros de leurs

[75] « Western literary discourse, especially of the popular variety, betrays a persistent pattern of doubleness, or self-subversion, in which conflicting moral perspectives compete for preeminence. »
F. ROBINSON, *Having It Both Ways: Self-Subversion in Western Popular Classics*, 1996, p. 3.

ennemis, continue de la souligner. Certains films discutés plus bas dépassent cependant l'analogie pour assumer pleinement un récit de l'impérialisme libéral lorsque, pour combattre un ennemi impérial tyrannique, ils défendent un empire de la liberté. Afin d'éclairer ces contradictions idéologiques du blockbuster contemporain, la suite de ce chapitre aborde le phénomène de subversion[76] du discours anti-impérialiste dans les films sur le terrain narratif : nous analysons des exemples de contre-discours réaffirmant le mythe au sein de films critiquant l'idéologie de la Frontière, discutons de la nature libérale et universaliste du combat de leurs héros et montrons comment ce libéralisme peut se muer en défense de l'impérialisme libéral dans certains films. Ce chapitre se clôt sur une discussion du rôle idéologique du spectacle dans les blockbusters et la manière dont il peut renforcer sur le plan esthétique la subversion du contre-mythe de la Frontière.

La subversion du récit anti-impérialiste

Si le discours dominant du blockbuster contemporain est le contre-mythe de la Frontière et son récit anti-impérialiste, le cadre idéologique dans lequel ce récit se développe reste ancré dans le mythe de la Frontière, venant ainsi subvertir les intentions libérales du cinéma populaire contemporain. Avant de revenir sur certains des blockbusters contemporains étudiés au chapitre sept afin de souligner les moyens narratifs par lesquels ils contredisent leur récit anti-impérialiste, il est nécessaire de revenir sur une autre saga reconnue autant pour son influence sur le développement du blockbuster que critiquée pour son impérialisme : *Indiana Jones* (Steven Spielberg, 1981-8 et 2008). Le premier de ces films, *Raiders of the Lost Ark* (1981), co-écrit et produit par George Lucas, emprunte beaucoup à son prédécesseur de science-fiction. En effet, cette autre matrice, avec *Star Wars*, des grosses productions hollywoodiennes de la fin du XX^{e} siècle, utilise également le rapport désinvolte à l'histoire du cinéma, le rythme soutenu, le détachement comique, la dimension réflexive, la peur des armes de destructions massives et les ennemis impériaux. Située dans les années 1930, cette saga suit un archéologue aventurier (Harrison Ford) aux quatre coins d'un monde dominé par l'Allemagne nazie et les empires britannique et français. Le héros triomphe naturellement en

[76] Par le terme de subversion, nous nous approprions ici le terme original de Robinson, « self-subversion », que nous utiliserons dans la suite de ce chapitre. Le concept de subversion correspond ici plus précisément que celui de critique au phénomène observé : les contre-discours qui répondent pas directement au discours dominant mais, par leur présence, sapent sa capacité à convaincre.

protégeant les lumières démocratiques contre l'obscurantisme impérial[77]. Présenté au début du premier opus, *Raiders*, en explorateur dans une jungle hostile d'Amérique du Sud, Indiana Jones est construit comme un héros de la Frontière, l'équivalent d'un chasseur pionnier qui, dans l'ensemble de la saga, traquera les reliques sacrées de peuples indigènes dans les marges du monde développé (Égypte, Inde ou Turquie par exemple)[78]. Bien que les indigènes élaborent des pièges compliqués pour protéger leur patrimoine culturel, ils ne représentent jamais une réelle menace pour le héros. Cette menace, à la fois pour le héros et pour l'humanité, est au contraire incarnée par des fascistes européens attirés par le pouvoir mystique des objets sacrés. *Raiders* s'amuse ainsi à organiser la compétition entre puissances occidentales autour d'un mysticisme New Age.

À partir de *Raiders*, on voit se préciser une distinction qui n'était pas aussi clairement installée dans *Star Wars* entre les empires européens et un libéralisme politique américain. Dans le cadre de la compétition entre puissances occidentales, les Européens – des nazis, des collaborateurs français, ou les élites locales de l'Inde britannique – incarnent une forme d'impérialisme racial et particulariste qui renvoie, dans la tradition narrative du mythe de la Frontière, à Theodore Roosevelt. Dans *Raiders* par exemple, ils usent le vocabulaire de l'idéologie impériale (le collaborateur français parle d'un Maghreb « non civilisé » et les nazis traitent un Noir de « sauvage ») et défendent leur puissance particulière au prix de l'exploitation des indigènes (le Français manipule une tribu amérindienne et les nazis exploitent la main d'œuvre égyptienne). Face à eux, le héros américain n'est pas un modèle indiscutable de vertu : son activité est associée à du vol (un membre des services de renseignement américains la décrit avec précaution : « How does one say it ? *Obtainer* of rare antiquities. ») et il est filmé dans l'ombre lorsqu'il s'approche de l'arche, relique incarnant le pouvoir absolu, à la fin du film, un éclairage autrement réservé à ses ennemis (Morris 2007, 78-9). Pourtant, la finalité de ses aventures en fait un protecteur des faibles et de l'humanité. Dans *Raiders*, il place ainsi l'arme ultime, représentée par l'arche, sous la protection du gouvernement américain, tandis que dans *The Temple of Doom* (1984), il vient au secours des paysans indiens contre une secte occulte soutenue par l'élite coloniale. L'action d'Indiana Jones le situe ainsi du côté des valeurs libérales et humanistes attachées au contre-mythe contre un impérialisme européen.

---

[77] La métaphore lumineuse renvoie ici à l'importance des usages de la lumière dans le cinéma de Spielberg, que l'on peut considérer comme l'outil esthétique structurant de ses récits. Voir Nigel MORRIS, *The Cinema of Steven Spielberg: Empire of Light*, 2007. L'auteur propose une discussion de cet aspect dans le film *Raiders* (81-3).

[78] Les reliques les plus importantes appartiennent à la tradition judéo-chrétienne (l'arche ou le graal), mais elles se situent dans des pays non-occidentaux.

Le combat anti-impérialiste du héros de *Raiders* s'effectue cependant dans un univers structuré par une idéologie impériale. En effet, dès la scène d'ouverture du film, la supériorité du pionnier américain sur les non-Occidentaux est installée : Jones est plus à l'aise dans la jungle amazonienne que ses deux guides locaux effrayés, l'un traître, l'autre admiratif devant le courage du héros. L'aisance avec laquelle Indiana Jones maîtrise l'environnement indigène suggère un droit à en prendre possession, droit qu'il s'arroge en s'appropriant une statuette en or sacrée. La hiérarchie établie par cette scène introductive est installée de surcroit sur l'un des terrains traditionnels d'une politique interventionniste américaine : l'Amérique du Sud, historiquement considérée comme l'arrière-cour des États-Unis dans la politique étrangère américaine. L'obstacle à la suprématie du héros blanc ne peut provenir que d'un autre Blanc en la personne du collaborateur français, qui lui subtilise immédiatement l'objet sacré. L'univers hiérarchisé installé par cette première scène structure le reste du film. Une scène ultérieure, beaucoup critiquée, concentre ainsi l'opposition entre l'Occident et le reste dans la confrontation avec un Arabe dans une rue du Caire. Face à l'Arabe brandissant un cimeterre, ridiculement ricanant, enturbanné et sûr de lui, Indiana soupire et tire un coup de pistolet sans regarder son adversaire. Culture et technique s'opposent et la désinvolture du héros signale la certitude naturelle de la suprématie occidentale face à l'indigène colonial – l'Égypte est sous protectorat britannique au moment où se situe l'action. L'Arabe en question est joué par Terry Richards, acteur blanc britannique grimé pour l'occasion dans la tradition du vieil Hollywood. Ce choix de casting est un clin d'œil nostalgique à l'époque du cinéma classique, mais cette nostalgie est problématique lorsqu'elle s'exprime à travers les stéréotypes racistes de la période célébrée. Le thème impérial continue de se développer dans les films suivants de la saga, passant de *Raiders*, qui peut se décrire comme « un récit de l'intervention américaine dans le tiers-monde » jusqu'aux autres films où « l'impérialisme américain qui informe *Raiders* est partiellement déplacé vers le thème de l'impérialisme occidental plus généralement[79] » (notamment dans *Temple of Doom* qui se situe dans les Indes britanniques). La saga Indiana Jones est certainement moins conservatrice que des films comme *Red Dawn* (1984), *Rambo II* (1985) ou *Top Gun* (1986) sortis au même moment. Cependant, en plaçant son héros libéral dans un univers impérial, elle présente l'Amérique comme « le visage acceptable de l'impérialisme » (Chapman et Cull 2009).

La saga *Indiana Jones* s'est attiré de nombreuses critiques pour ses aspects idéologiques que certains ont jugés réactionnaires. Discutant de la scène de l'Arabe au

[79] James CHAPMAN et Nicholas John CULL, *Projecting Empire: Imperialism and Popular Cinema*, 2009.

cimeterre dans *Raiders*, Nigel Morris remet en question de telles lectures en insistant sur la dimension ludique du film, qui se veut avant tout divertissant :

> « Ought *Raiders of the Lost Ark* to be read, then, as anti-feminist and a reassertion of colonial attitudes under President Reagan's conservative agenda […] or astute acknowledgment of values informing adventures that once seemed innocent fun? […] Or is it neither – merely what it purports to be: innocent fun itself? » (Morris 2007, 78)

Raiders peut en effet se lire comme un monde cinématographique clos, où les multiples références au cinéma classique, notamment à l'univers narratif des films des années 1930 auxquels il rend hommage, construisent un « texte solipsiste » (Morris 2007, 81) coupé de la réalité. Le problème d'une telle lecture réside cependant dans son ignorance de l'inscription contextuelle du film. La saga reste un objet politique, et sa posture apolitique ou son traitement comique de certains stéréotypes du cinéma classique ne font que renforcer la naturalité d'un univers où les minorités sont dénigrées. Chapman et Cull notent ainsi que le « discours raciste de *Raiders* est même inscrit dans le scénario », qui use d'expressions tels que « ratty-looking Nepalese », « mean Mongolian » ou « Bad Arabs ». (Chapman et Cull 2009). En situant un héros libéral dans un univers impérial, la saga *Indiana Jones* contribue ainsi à assoir une forme de subversion du discours dominant anti-impérialiste qui se retrouve dans le blockbuster contemporain.

Quand bien même le contexte de la guerre contre la terreur aurait pu suggérer un retour de l'altérité sauvage dans le cinéma américain, nous avons vu au chapitre sept que la majorité des blockbusters contemporains présente une menace de nature impériale et associée aux États-Unis. Cependant, comme dans *Star Wars* ou dans *Raiders*, le récit anti-impérialiste de ces films se développe dans un univers structuré selon les principes de l'idéologie qu'ils combattent, l'impérialisme.

Hiérarchie raciale

Progrès technologique et supériorité civilisationnelle

Univers darwiniste et sélection des plus aptes

Jurassik Park, Terminator 1 et 2, Aliens, blockbuster années 1980-1990

Star Trek Wrath of Khan

Ces exemples illustrent donc bien le mécanisme de subversion du contre-mythe, où le discours dominant critiquant l'idéologie impériale du mythe se retrouve sapé par des structures narratives tributaires de cette idéologie. Ce double discours du blockbuster contemporain est d'autant plus exacerbé que les idéaux libéraux hérités des Lumières – liberté individuelle, démocratie, droits de l'homme – déterminent explicitement l'action héroïque depuis la fin de la guerre froide.

Combattre pour la liberté

Discutant de l'idéologie du cinéma hollywoodien contemporain, les auteurs de *L'Ecran global* écrivent que les années 1990 ont vu l'émergence d'« un autre système légitimant, qui a remplacé depuis les méga-idéologies eschatologiques et qui se présente comme l'évangile des temps hypermodernes : les droits de l'homme » (Lipovetsky et Serroy 2007, 215). Dans ce système, « combattre pour la liberté », aussi vague que cette notion puisse être, est une constante du discours médiatique et du cadrage politique de la guerre contre la terreur, qui ajoute une dimension supplémentaire aux représentations cinématographiques de l'action héroïque. Le héros de la Frontière contemporain se présente alors plus explicitement que durant la guerre froide comme un défenseur de la liberté et des valeurs universelles de la civilisation au sens des Lumières. Cette plus grande visibilité des valeurs libérales dans le blockbuster contemporain s'inscrit dans un contexte plus large de moralisation de l'action euro-américaine dans le monde. Avant d'en illustrer l'importance au cinéma, il nous faut revenir brièvement sur ce contexte.

La rhétorique universaliste des droits de l'homme domine aujourd'hui le discours euro-américain dans le domaine des relations internationales. Si elle est souvent sincère, elle comporte également des risques de reproduction des comportements interventionnistes hérités du passé. La ligne entre un libéralisme au service de l'humanité et une rhétorique libérale au service d'intérêts particuliers est ainsi souvent floue et largement critiquée. La violence militaire étant souvent en jeu dans ces interventions, le risque de répétition d'une forme d'impérialisme libéral tel qu'il pouvait se pratiquer au XIX^{e} siècle est toujours présent[80]. Simon Dalby note par exemple que « l'éthos humanitaire est utilisé pour justifier la totalité de

[80] Voir par exemple Achille MBEMBE, « La République et l'impensé colonial » et Rony BRAUMAN, « Indigènes et indigents : de la mission civilisatrice à l'action humanitaire », in Pascal BLANCHARD, Nicolas BANCEL et Sandrine LEMAIRE (dir.), *La Fracture coloniale: la société française au prisme de l'héritage colonial*, 2005. Voir également Craig J. CALHOUN *et al.* (dir.), *Lessons of Empire: Imperial Histories and American Power* (2006) et Slavoj ZIZEK, « The Obscenity of Human Rights: Violence as Symptom », Lacan Dot Com, http://www.lacan.com/zizviol.htm. Consulté le 29/08/2016.

ces opérations militaires [au Kosovo, en Somalie, en Afghanistan et en Irak] ; la violence des malfaiteurs contraste avec la mission civilisatrice des forces d'intervention[81] ». Pour Immanuel Wallerstein, il existe une continuité entre les formes historiques de transcendance discursive qui ont justifié l'impérialisme par le passé (« l'argument de l'évangélisation chrétienne » ou la « mission civilisatrice des puissances coloniales ») et ce discours universaliste contemporain. L'effondrement des premiers expliquerait que « le dispositif rhétorique s'est désormais déplacé vers un concept qui en est venu à revêtir une signification et une force nouvelles dans l'ère post-coloniale : les droits de l'homme » (Wallerstein 2008, 64). Les droits de l'homme contemporains auraient ainsi remplacé la mission civilisatrice de l'impérialisme libéral en tant que discours transcendant justifiant l'intervention euro-américaine dans le monde. Sur le plan militaire, cette évolution que Robert Cooper appelle la nouvelle « conscience morale[82] » de l'État postmoderne, exemplifiée dans les débats sur la « guerre juste » qui ont entouré la seconde guerre du Golfe, rappelle en effet des pratiques de la période impériale du XIX[e] siècle :

> « Opposer la morale au droit, assumer la supériorité d'un droit 'moral' immanent sur le droit positif, n'est-ce pas revenir à des doctrines du droit naturel d'un autre âge ? Entre l'intervention armée 'moralement justifiée' et la guerre sainte, où est la frontière ?[83] »

Ce qui nous intéresse ici dans le cadre de notre étude est l'idée d'une résurgence de ces discours universalistes dans l'interventionnisme contemporain, et l'idée d'une continuité possible entre impérialisme libéral et interventionnisme libéral.

Dans le cadre des représentations de la Frontière au cinéma, la continuité est celle qui associe le combat pour la liberté du héros de la Frontière contemporain avec l'idéalisme de l'Ouest du mythe classique, justifiant l'exception politique américaine et la nécessité de défendre ses valeurs dans le monde. Inspiré par *Star Wars* et sa rébellion pour « restaurer la liberté », le héros de la Frontière contemporain combat en effet plus explicitement pour la défense des valeurs universelles contre l'impérialisme tyrannique de ses ennemis.

---

[81] Simon DALBY, « Political Space: Autonomy, Liberalism, and Empire », *Alternatives: Global, Local, Political*, vol. 30, n° 4, 1 octobre 2005, p. 423-4.
[82] Robert COOPER, « The Postmodern State and the World Order », in Mark LEONARD (dir.), *Re-Ordering the World: The Long-Term Implications of September 11th*, 2002.
[83] G. ANDREANI et P. HASSNER, *Justifier la guerre ? De l'humanitaire au contre-terrorisme*, 2005, p. 22-3.

La défense de l'empire de la liberté

La présence de structures narratives et de contre-discours hérités d'une idéologie impériale dans le blockbuster contemporain menace de faire basculer le combat du héros pour la liberté sur le terrain idéologique de l'impérialisme libéral.

. Lorsque, sous la menace d'un empire barbare, le monde est au bord du chaos, il devient désirable de s'en remettre à un empire de la liberté. Nous avons traité jusque-là des modalités de la subversion du discours anti-impérialiste au niveau du récit, mais cette subversion se déploie également au niveau esthétique dans une certaine conception du spectacle cinématographique et de son rôle idéologique.

Le spectacle cinématographique comme expérience de la Frontière

La dynamique affective fondamentale du film d'action repose essentiellement sur le spectacle de la violence et de la destruction, qui atteignent leur impact émotionnel maximal lorsque la vie – du héros, de ceux qu'il doit sauver – est en jeu. Quand bien même le récit d'un film se concentrerait sur le combat contre l'empire, la logique du spectaculaire qui alimente le genre nécessiterait ainsi une lutte pour la vie, une libération du carcan civilisé ou une régression vers des instincts primaires, et l'imposition finale d'une domination du héros. Le spectacle du film d'action serait ainsi fondamentalement lié aux structures de l'idéologie impériale dans sa version américaine de la Frontière. Une telle idée transparaît dans la définition que donne Lisa Purse du film d'action contemporain. L'auteur de *Contemporary Action Cinema* voit au principe du genre une tension entre un « fantasme de prise de pouvoir sur le monde [*empowerment*] » (Purse 2007, 3) et la mise en risque de ce pouvoir dans des séquences d'action. Pour que la dynamique affective du film d'action soit la plus efficace, le genre tend ainsi à concentrer son spectacle sur la violence :

> « In order to intensify both the impression of physical risk and the expression of the action hero's mastery, violence and destruction are the other key ingredients, perhaps tapping into primal fantasies about dominating others, or being free from social and behavioural constraints. » (Purse 2011, 3)

Le spectacle de la violence permet donc d'alimenter des émotions dont les mécanismes rejoignent et confirment certains éléments du mythe de la Frontière. Avant de voir comment cette dimension se déploie dans certains blockbusters contemporains, il nous faut cependant

remarquer que le spectacle cinématographique lui-même place le spectateur dans une expérience sensorielle de la Frontière, constamment renouvelée par les progrès techniques.

La surenchère des technologies du spectaculaire, qui assure la plus-value du cinéma par rapport à la télévision, construit pour le spectateur une expérience d'exploration d'univers visuels inconnus. Cette dimension, déjà soulignée dans la science-fiction par Vivian Sobchack (chapitre deux), est encore rappelée par Geoff King et Tanya Krzywinska :

> « Through the 'magic' of special effects, science fiction creates new spaces, dimensions and frontiers that re-define the human sphere of operation and often challenge our definitions of what exactly it is to be human. » (King et Krzywinska 2000, 1-2)

Si la remarque sur la redéfinition de la « sphère d'opération de l'être humain » semble évidente dans le cas de la science-fiction, elle peut être élargie à l'expérience de l'action en général dans le blockbuster contemporain. En effet, dans les séquences d'action se joue non seulement une tension du risque suivie du plaisir de la victoire, mais également l'expérience d'une maîtrise de ce qui est impossible à maîtriser. Lors d'une séquence d'action, la caméra elle-même vibre et oscille, menaçant de flancher devant l'extrémité du spectacle, mais continue malgré tout de montrer l'action jusqu'à son terme. Cette « résilience de la caméra, sa capacité à continuer de montrer l'action » (Purse 2011, 63) est ce qui construit esthétiquement le fantasme de la prise de pouvoir pour le spectateur. À travers la caméra, il « expérimente par procuration une maîtrise spatialisée, le fantasme de pénétration spatiale expansive, de force, d'avancée et de progrès » (Purse 2011, 64). Les scènes d'action du blockbuster reposent ainsi sur le plaisir par procuration d'une expérience de la limite et de sa domination, en d'autres termes, une Frontière à conquérir par des spectateurs pionniers que nous appelons Frontière du spectaculaire. Nous désignons par là la capacité du spectacle à produire une expérience dans laquelle le spectateur est positionné comme un pionnier explorant et conquérant une Frontière : un nouvel univers visuel, un nouveau régime de sensations. Pour que cette expérience de la Frontière se reproduise d'un film à l'autre, il faut cependant en renouveler les conditions. La création d'une expérience sensorielle toujours renouvelée s'effectue grâce aux effets spéciaux.

Peut-être parce qu'elles permettent au spectateur d'être pionnier dans un univers filmique, les innovations techniques, puis technologiques, ont toujours été associées par les producteurs et les critiques de cinéma au vocabulaire de la Frontière depuis les débuts du cinéma. Les westerns épiques du type de *The Covered Wagon* (James Cruze, 1923), *The Iron Horse* (John Ford, 1924) ou *The Big Trail* (Raoul Walsh, 1930) étaient déjà distribués en

insistant sur les prouesses techniques et physiques des équipes de production, comparées à des pionniers. Raoul Walsh écrit ainsi dans un programme pour la première de *The Big Trail* :

> « In the making of 'The Big Trail' I knew what many members of my staff had not realized-that the company would have to undergo hardships comparable to those of the early pioneers[84]. »

Les programmes promotionnels de ces grandes productions décrivent les immenses moyens techniques mis en œuvres, les difficultés du tournage en extérieur dans des lieux reculés, la détermination et l'ingéniosité des techniciens et producteurs face aux difficultés imprévues, etc. Ce type de rhétorique associant les équipes de productions aux héros de la Frontière qu'ils portent à l'écran devient récurrent dans la promotion de certains films choisis, généralement pour accréditer leur prétention au réalisme. Le tournage d'*Apocalypse Now* (Francis Ford, Coppola, 1979) dans la jungle philippine aura par exemple été aussi éprouvant que la guerre du Vietnam selon certains qui l'ont vécu, à tel point que Coppola ait pu dire que « ce n'est pas un film sur le Vietnam. C'est le Vietnam[85] ». De même, l'entraînement militaire intensif des acteurs de *Platoon* les aurait plongés au plus près de l'expérience des soldats et est mis au crédit du réalisme du film. Mais c'est dans le domaine des effets spéciaux, dont la qualité est jugée précisément à l'aune du réalisme, que le vocabulaire de la Frontière et des pionniers est le plus prégnant. John Dykstra, responsable des effets spéciaux de *Star Wars*, a ainsi souvent reçu le qualificatif de pionnier[86]. Plus récemment, *Avatar* et sa technologie 3-D ont eu droit au même type de comparatif par la voix du réalisateur James Cameron dans un entretien pour le magazine *Rolling Stone*, où il évoque un élargissement des frontières du cinéma :

> « On *Avatar*, Cameron pushed the boundaries of filmmaking. 'We were in unknown territory,' he says. 'I'd never worked on a movie where I didn't have a clue what we were doing[87]. »

La métaphore est largement motivée par des intérêts commerciaux : comme dans le cas de la Frontière numérique, il s'agit de rendre attractive une nouvelle technologie au consommateur par l'utilisation d'un vocabulaire de la Frontière largement devenu « une métaphore de la

---

[84] Raoul WALSH, *Gem Theater Talking Picture Magazine*, Core Collection, Margaret Herrick Library.
[85] Coppola au festival de Cannes en 1979. Cité dans Richard CORLISS, « Apocalypse, Then and Now », *Time*, 29 juillet 2001. http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,169286,00.html. Consulté le 22/08/2016.
[86] Un manuel à destination des professionnels des effets spéciaux édité en 2010 par la Société des effets spéciaux place ainsi Dykstra parmi les « pionniers du contrôle à distance des mouvements de caméra ».
Jeffrey A OKUN ET Susan ZWERMAN, *The VES Handbook of Visual Effects*, 2010, p. 309.
[87] Erik HEDEGAARD, « The Impossible Reality of James Cameron », *Rolling Stone*, 24 décembre 2009 – 7 janvier 2010.

promesse, du progrès et de l'ingénuité[88] » (voir chapitre huit). Mais cette métaphore reflète également les enjeux idéologiques de l'expérience spectaculaire elle-même.

Esthétique du spectacle et idéologie impériale

Si le spectacle offre une expérience de la Frontière au spectateur, il participe également au contenu idéologique d'un film. Comme nous l'avons suggéré plus haut, la logique du spectaculaire repose sur des éléments – la violence, la libération d'émotions primaires, la domination – qui rapprochent le spectacle des blockbusters du mythe de la Frontière. Le spectacle dans ces films serait alors un élément supplémentaire de subversion d'un récit dominé par le contre-mythe. La distinction entre récit et spectacle, ou entre narration et action, est une distinction classique de l'analyse cinématographique que des études récentes ont largement nuancée. Elle transparaît encore parfois dans les critiques portées au cinéma américain contemporain, qui ne serait que spectacle et aurait abandonné le récit. Défendant l'idée que l'action ne s'oppose à la narration, mais constitue un élément narratif d'un film, Geoff King remarque la capacité de l'action à porter son propre discours, qui peut parfois entrer en contradiction avec la narration. Il observe notamment cette contradiction idéologique dans certaines dystopies de science-fiction de la fin des années 1990 :

> « One conclusion to be drawn from these films is that there is a contradiction between the dimensions of narrative and spectacle, between what we are told at one level and invited to enjoy on another. » (King 2001, 191)

La contradiction dont il est question et qui concerne, dans le cadre de sa discussion, des films comme *The Lawnmower Man* (Brett Leonard, 1992), *Johnny Mnemonic* (Robert Longo, 1995), *Strange Days* (Kathryn Bigelow, 1995) ou *Matrix* est celle d'un discours technophobe dans un univers filmique dont le plaisir visuel repose sur les nouvelles technologies. La tendance du spectacle à contredire le récit est également soulignée par le critique David Denby dans le cadre d'une dystopie de science-fiction plus récente : *Avatar*. Comme beaucoup de critiques, Denby regrette la pauvreté du scénario de James Cameron. Il en appelle alors à séparer narration et action et à apprécier le film pour sa dimension spectaculaire : « Oubliez les paradoxes ironiques du film (anti-technologie/3D, anti-impérialiste/campagne de publicité mondiale et agressive) et appréciez le visuel

[88] David Wrobel, cité dans Richard WHITE et Patricia LIMERICK, *The Frontier in American Culture*, 1994, p. 68.

divertissant[89]. » Outre le fait que cette tendance à séparer le spectacle du récit tend à renforcer l'impact idéologique du spectacle, la contradiction entre un récit anti-technologique et la technologie 3-D souligne encore une capacité de la dimension idéologique du spectacle à travailler contre le récit. Dans le cadre de blockbusters défendant le contre-mythe, cette dimension peut venir appuyer les contre-discours réaffirmant le mythe.
Ex?

Dans les blockbusters étudiés dans ce chapitre, la contradiction d'un récit anti-impérialiste inscrit dans un univers impérial est souvent résolue dans le sens de l'idéologie impériale grâce à la Frontière du spectaculaire. Dans la logique du spectacle comme expérience de la Frontière, la confrontation violente, parce qu'elle réunit les conditions d'expérience du risque et de sa maîtrise, s'impose comme le mode privilégié de résolution des conflits. Le rôle social de la violence, l'admiration du progrès, la lutte pour la vie et la déshumanisation de l'autre sont alors réaffirmés dans le spectacle violent qui ponctue et conclut généralement les blockbusters hollywoodiens.

Le cas de *Jurassic World* et les points soulevés plus haut suggèrent que le plaisir du spectacle cinématographique est intimement lié à une expérience de la Frontière qui réaffirme une idéologie impériale. Si les films étudiés dans ce chapitre développent un récit anti-impérialiste, le plaisir qu'ils produisent et les émotions qu'ils suscitent sont conditionnés et médiatisés par l'idéologie de la Frontière. L'émerveillement mêlé de crainte (*awe*) est un affect important dans l'exploration des mondes science-fictionnels (pensons à la découverte des dinosaures dans *Jurassic World* ou celle de la jungle de Pandora dans *Avatar*) mais c'est le spectacle de la violence de la Frontière (lutte pour la vie, régression dans la violence et domination finale de l'ennemi) qui occupe le cœur de la dynamique affective de l'action dans le blockbuster contemporain. Ces mêmes motifs narratifs peuvent se redéployer indéfiniment car, de film en film, le spectacle se présente toujours comme une expérience première grâce à l'utilisation de technologies de plus en plus poussées.

Les combinaisons narratives entre différentes versions du mythe effectuées par *Star Wars* ont servi de modèle au cinéma à gros budget contemporain et contribué à diffuser un

[89] David DENBY, « Going Native; 'Avatar' and 'Sherlock Holmes' », *New Yorker*, 4 janvier 2010.

libéralisme américain inspiré du contre-mythe de la Frontière. Certes, le cinéma américain contemporain est tenté par le « côté obscur » et revient de plain-pied sur le terrain rooseveltien de la violence impériale comme solution au choc des civilisations (voir chapitre six). Mais il est plus encore ancré dans la lumière d'une mission humaniste et d'une résistance à l'impérialisme inspirées par les réactions au mythe de la Frontière démarrées dans les années 1960. C'est dans un passage par l'autre, dans une indigénisation du regard où le héros se positionne en victime de l'empire, que se reconstruit la légitimité morale de l'action héroïque. Combinant à des degrés divers les traditions libérales du mythe de la Frontière – idéalisme de l'Ouest, Nouvelle Frontière et contre-mythe –, le cinéma contemporain réaffirme l'exceptionnalisme de l'Amérique et sa mission universaliste dans le monde. Après le fiasco moral de la guerre du Vietnam et sous la menace d'une répétition de ce fiasco dans la guerre contre la terreur, il reconstruit l'imaginaire libéral de la puissance américaine.

Cette réaffirmation du libéralisme politique s'effectue toujours dans un cadre narratif structuré par des éléments de l'idéologie impériale. Au cœur même des récits du contre-mythe s'invitent les structures du mythe classique : des hiérarchies raciales héritées de l'impérialisme, un darwinisme social où domine la lutte pour la vie et la violence, toujours essentielle et socialement rédemptrice. Si le cinéma démontre toujours une capacité à interroger ses propres discours, la dynamique de l'auto-subversion s'est inversée dans le cinéma post-western. L'anti-impérialisme domine mais il est sapé par des contre-discours impériaux. Les dynamiques affectives liées aux représentations de l'action dans les films contemporains contribuent à faire pencher ces derniers un peu plus encore vers les structures narratives du mythe classique. Si donc le libéralisme politique revient au cœur de l'héroïsme américain, c'est un libéralisme qui peine à se distinguer de l'impérialisme libéral : l'action héroïque défend les indigènes contre la colonisation mais le héros continue de représenter une civilisation supérieure. Dans ce contexte, certains films vont jusqu'à revendiquer les mérites d'un empire de la liberté pour ordonner un monde menacé du chaos. À l'empire racial et particulariste – l'idéologie impériale incarnée dans le mythe de la Frontière de Theodore Roosevelt – s'oppose un empire universaliste et pacifiste porté par les héros – l'idéologie impériale dans sa forme turnerienne, un idéalisme de l'Ouest projeté dans le monde. Entre Roosevelt et Turner, entre impérialisme illibéral et libéralisme impérial, le mythe de la Frontière s'impose comme le cadre structurant les conditions de déploiement de la puissance américaine sur les écrans mondiaux.

Conclusion : la Frontière, toujours

Le mythe de la Frontière n'a pas disparu du paysage culturel américain avec le déclin de production du western. Il reste encore au cœur de la formulation des problématiques du national et de son rapport à l'altérité dans le champ de la culture de masse. Le mythe de la Frontière n'est pas non plus devenu le discours idéologique dominant du cinéma américain dans la période post-western. Les positions adoptées par le cinéma sur le mythe, sa fonction dans la culture et son efficacité à proposer des solutions aux enjeux politiques contemporains sont multiples et contradictoires. Au terme de cette recherche, il apparaît cependant que le mythe de la Frontière, tel que nous l'avons défini en tant que système narratif, constitue le cadre idéologique de référence du cinéma populaire américain. Nous entendons par là que le mythe organise la pluralité des discours identitaires exprimés par ce cinéma – sur l'Amérique, l'Occident, l'humanité ; sur l'étranger, la menace, l'ennemi ; sur la modernité, l'histoire et l'avenir.

Lorsque George W. Bush a mobilisé l'univers du western et du mythe de la Frontière classique pour formuler la réponse des États-Unis aux attentats du 11 septembre 2001 et pour justifier la violence de la guerre contre la terreur, le cinéma américain a majoritairement réagi en dénonçant les dangers politiques d'un tel paysage symbolique. Les plus grosses productions hollywoodiennes démontrent une sensibilité critique parfois radicale à l'égard des grandes questions politiques de leur temps, que ce soit l'équilibre entre sécurité et liberté, la fabrication de la violence ou les inégalités liées à la mondialisation. Pourtant, cette sensibilité critique reste tributaire du système narratif qui depuis la fin du XIX^{e} siècle a donné corps à ces questions dans l'imaginaire américain. Les doutes, mises en gardes et alternatives proposées s'expriment selon les termes posés par le mythe, sans proposer d'alternative à un échelonnement de l'humanité justifiant des inégalités politiques. Les logiques narratives de l'idéologie impériale, que nombre de films combattent explicitement en récit, se retrouvent consolidées par des stratégies d'endiguement telles que la culpabilisation de l'altérité, ou par des logiques concurrentes liées au spectacle de la violence.

Le cinéma du mythe comme celui du contre-mythe se rejoignent finalement sur la reproduction des structures fondamentales du mythe classique : la partition de l'univers entre « eux » et « nous », la nature radicale de ce qui « nous » oppose à « eux », la réduction du politique à une lutte pour la vie, le rôle social rédempteur de la violence et la centralité d'un héros de la Frontière – homme blanc anglo-saxon protestant hétérosexuel capitaliste tueur

professionnel né dans la guerre sauvage – dans le récit et sa résolution. Des blockbusters récents comme *Star Trek Into Darkness* (J. J. Abrams, 2013) ou *Jurassic World* (Colin Trevorrow, 2015) prennent ainsi position contre le mythe de la Frontière dans sa version rooseveltienne tout en construisant un monde hiérarchisé selon la race/culture dominé par une Amérique née sur la Frontière. Si l'Amérique représentée au cinéma peut donc s'incarner dans l'empire ou l'indigène qui le combat, elle est toujours envisagée dans le cadre d'une idéologie impériale formulée par le mythe de la Frontière.

Du mythe national au système symbolique globalisant

Les fondations de la séduction

Notre parcours démonstratif souligne deux dimensions particulières du mythe de la Frontière sur le XX^{e} siècle : d'une part sa consolidation et sa diversification dans la culture américaine et, de l'autre, sa diffusion et son influence croissante depuis le cadre national jusqu'à une hyperculture globalisante au cœur de laquelle se trouve le cinéma américain. La première partie de notre étude s'est attachée à décrire les évolutions de ces deux dimensions depuis leur point de départ dans la fin du XIX^{e} siècle.

Dès leur apparition au XVII^{e} siècle, les récits de la Frontière ont toujours offert un espace de négociation des rapports entre identité et altérité dans un cadre colonial. Lorsque la colonisation s'est accélérée sur le second XIX^{e} siècle, ces récits ont été convoqués par les historiens, intellectuels et par une culture de masse naissante pour articuler les définitions d'une spécificité nationale à une histoire impériale. L'émergence d'un nationalisme aux États-Unis à cette période a ainsi été intrinsèquement liée à l'expansion territoriale. Les écrits de Theodore Roosevelt et Frederick Jackson Turner, en particulier, ont donné à cette articulation une valeur scientifique et transformé un univers culturel en mythe de la nation. Désormais, on considère que l'Amérique est née de la conquête de son continent. Cette croyance a gagné en influence avec le développement de médias de masse. Le succès des *dime novels*, des spectacles itinérants, de la peinture et la photographie de l'Ouest, du western littéraire puis du cinéma ont contribué à donner au mythe une influence proprement nationale. Inversement, le succès populaire des récits de la Frontière a été un moteur dans l'essor de la culture de masse. Il a poussé les producteurs et industriels à imaginer de nouvelles formules de diffusion aux niveaux narratif (diversification des genres), médiatique (diversification des supports) et géographique (distribution nationale et internationale). Récits de la Frontière et culture de

masse se sont ainsi construits conjointement, alimentant la popularité du mythe auprès des publics tant américain qu'étrangers.

Ces développements américains sont inscrits dans des dynamiques politiques et culturelles transnationales qui font du mythe de la Frontière la version américaine d'une idéologie impériale : un mouvement d'expansion territorial global mené par les empires européens, l'élaboration commune d'une idéologie légitimant la violence impériale, des stratégies identitaires parallèles liant nation et empire, des pratiques culturelles partagées. Le système articulant race, genre, progrès et violence dans un récit justifiant l'expansion de la civilisation, et que l'on trouve au principe de la mission civilisatrice française ou de l'impérialisme libéral britannique, se fixe aux États-Unis dans l'univers de la Frontière. L'américanité du mythe national repose essentiellement sur son identification en tant que spécificité américaine par ses producteurs comme par les publics américain et étrangers qui en admirent les récits. Les représentations du mythe dans la culture populaire ont été distribuées sous l'étiquette nationale pour éliminer la concurrence étrangère sur le marché américain et pour promouvoir un modèle américain auprès du public aux États-Unis et sur les marchés étrangers. Et elles ont été consommées grâce à cette étiquette américaine par un public international gagné à l'exotisme de l'Ouest et familier du cadre colonial des récits de la Frontière. L'Indien et les exploits du cowboy ont séduit les millions de spectateurs du Buffalo Bill's Wild West et des films de l'Ouest, qui pouvaient s'identifier à l'expérience américaine de colonisation autant que se dissocier de ses particularités historiques. Le mythe de la Frontière a ainsi participé au développement d'une culture impériale transnationale, englobante et globalisante, fondée sur la mise en spectacle de l'altérité. Il vient à en occuper le centre à mesure que le cinéma américain se diffuse dans le monde et que la culture impériale européenne se confronte aux mouvements de décolonisation.

Les années 1960 sont un moment charnière dans l'histoire du mythe de la Frontière puisqu'elles marquent d'une part l'apogée de son influence dans le champ politique national et, d'autre part, le début d'une stigmatisation des récits de l'Ouest alimentant la migration générique du mythe au cinéma. La Nouvelle Frontière de Kennedy a organisé la réconciliation des mythes rooseveltien et turnerien – la régénération par la violence et l'idéalisme de l'Ouest –, plaçant la Frontière au cœur d'un régime rhétorique hérité de l'impérialisme libéral du siècle précédent. La guerre du Vietnam a provoqué l'éclatement de cette rhétorique, laissant affleurer l'histoire de violence par-dessous les récits lénifiants. Le moment aurait pu marquer

la déconstruction des mécanismes politiques de l'impérialisme américain et la décolonisation de l'imaginaire culturel national. Mais les artistes, intellectuels et politiciens dénonçant l'engagement américain au Vietnam ont concentré leurs critiques sur la Frontière, si visiblement attachée à la guerre dans le débat public et si aisément réductible à une célébration de l'impérialisme. L'histoire de la conquête et les récits de l'Ouest ont été désignés comme responsables de la violence américaine dans un geste de stigmatisation prolongé par de nombreuses recherches en histoire culturelle ou en études filmiques. Le reflux soudain de l'Ouest dans l'imaginaire américain et le déclin de production du western cinématographique en sont des conséquences qui ont alimenté la croyance d'une réforme idéologique du mythe américain. Pourtant, cette réforme n'a pas eu lieu. L'alternative culturelle construite par l'opposition a pris la forme d'un contre-mythe de la Frontière, fondé sur une inversion des polarités morales du mythe originel. Rien dans ce contre-mythe, du point de vue narratif ou esthétique, n'est inédit dans l'histoire du mythe ; la seule nouveauté réside dans sa popularité. Le contre-mythe repose ainsi sur le système idéologique du mythe original et, loin de le réformer, contribue même à en consolider l'influence : l'Amérique rachète son passé impérial en devenant l'amie des Indiens. Il n'y a donc pas eu de crise du mythe national à l'issue des années 1960. Bien au contraire, la culture américaine de cette période a spontanément trouvé dans l'histoire du mythe les solutions de son prolongement – culte de l'Indien, panthéisme transcendantaliste, populisme turnerien. L'Amérique semble divisée entre ceux qui admirent John Wayne et ceux qui le détestent mais, comme le dit la chanson : cowboys et hippies sont finalement « sacrément pareils[1] ». Plutôt que de disparaître, le mythe s'est diffusé et prolongé dans le cinéma américain post-western.

Frontière traumatique, mais Frontière quand même

La réaffirmation du mythe classique constitue le premier prolongement du mythe de la Frontière dans le cinéma américain post-western. Le contexte de la guerre du Vietnam a favorisé la condamnation du racisme et de la violence impériale du mythe classique, mais ces deux dimensions ont progressivement retrouvé leurs usages et leur légitimité à l'écran. Cette reconstruction ne s'est cependant pas effectuée sans critique. Dans un premier temps, le cinéma a réagi à la stigmatisation du mythe en explorant la place de la Frontière dans une histoire et une culture de violence nationale. Après *Deliverance* (John Boorman, 1972), une

[1] Chris Le Doux, « The Cowboy and the Hippie », *He Rides the Wild Horses*, 1981. Voir Michael ALLEN, « I Just Want to Be a Cosmic Cowboy: Hippies, Cowboy Code, and the Culture of a Counterculture », *Western Historical Quarterly*, 1 septembre 2005, pp. 275-99.

série de films trouve une source d'horreur traumatique dans la résurgence d'une Frontière historique à l'intérieur de l'Amérique contemporaine. Les pionniers du XIX[e] siècle ou leurs ennemis indiens reviennent hanter le champ cinématographique de leur présence fantomatique et menacer la civilisation triomphante d'éclatement. La Frontière figure ainsi la persistance d'une histoire de violence au cœur même d'une société qui en avait dénié l'existence. L'Amérique est traumatisée par son passé, mais ce thème du traumatisme, qui se diffuse autant dans la culture américaine que dans les études universitaires, contribue à victimiser et déculpabiliser les conquérants plus qu'à dénoncer les mécanismes de leur domination.

Des films comme *Deliverance* et *The Deer Hunter* (Michael Cimino, 1978) révèlent en outre le rôle du mythe dans la perpétuation d'une violence américaine et prennent position en faveur de son abandon. Les clichés mythiques concentrés dans le personnage de Lewis dans *Deliverance* ne font que provoquer une violence qui déshumanise les personnages, tandis que la mythologie de la chasse attachée à Michael dans *The Deer Hunter* provoque autant la destruction de la nature que de la communauté. Sur la Frontière se produit donc une dégénération par la violence qui transforme l'homme civilisé en brute meurtrière. Le risque d'ensauvagement de la civilisation par le meurtre de l'indigène, au cœur du mythe depuis l'apparition des récits de guerres indiennes, éclate au grand jour dans le cinéma post-western : le héros de la Frontière est un « tueur d'hommes[2] », pour reprendre l'expression de Robert Warshow, un sauvage au cœur de la civilisation, produit d'une histoire et d'une culture de violence impériale. Cette reconnaissance provoque une multiplication sur les écrans des personnages du sauvage blanc – les petits Blancs du Sud et autres pionniers violents – et du héros de la Frontière déchu – le tueur d'Indiens obsessionnel et le chasseur pervers. La position marginale de ces personnages dans l'histoire du mythe et dans la société américaine en a fait des boucs émissaires permettant de limiter la critique portée à la civilisation. En postulant cependant l'existence de sauvages, ces films ont réaffirmé la nécessité d'une réponse violente de la part de la civilisation.

Les personnages de sauvages blancs et de héros de la Frontière déchus ont permis au cinéma américain post-western de perpétuer la représentation d'une altérité sauvage menaçante et de réaffirmer la légitimité de la violence impériale nécessaire pour l'éradiquer. C'est le moment du retour du tueur d'Indiens, un héros de la Frontière capable de restaurer l'ordre dans le territoire civilisé. La reconstruction du tueur d'Indiens passe d'abord par un

[2] Robert WARSHOW, *The Immediate Experience*s, 1962, p. 112.

retournement progressif des représentations du Vietnam dans l'imaginaire américain. La Frontière traumatique qui produisait des psychotiques et des dégénérés devient progressivement, au tournant des années 1980, la Frontière formatrice d'un héros justicier. Lorsque l'inspecteur Harry se confronte à Scorpio dans *Dirty Harry* (Don Siegel, 1971) ou aux vétérans fascistes de *Magnum Force* (Ted Post, 1973), il combat encore les conséquences délétères du Vietnam sur l'Amérique. Martin Riggs, héros de la saga *Lethal Weapon* (1987-1998), lutte également contre des vétérans criminels, mais c'est son passé de tueur d'Indiens sur la Frontière vietnamienne qui fait de lui le cowboy capable de les arrêter. La nature des menaces éradiquées par le héros justicier, qui sont dans un premier temps essentiellement les produits monstrueux de la Frontière vietnamienne, permet également une purge des éléments du mythe controversés et stigmatisés dans les années 1960. Le bon héros de la Frontière vient à bout des héros de la Frontière déchus et permet une purification de la mythologie nationale. Le prolongement du mythe de la Frontière s'est donc appuyé sur un processus de sélection idéologique effectué de l'intérieur du mythe. Le spectacle de la civilisation éradiquant la sauvagerie pour restaurer la sécurité correspond au travail du mythe éliminant ses produits corrompus pour consolider sa place dans la culture américaine.

L'émergence de lectures révisionnistes de la guerre du Vietnam dans les années 1980 a contribué à asseoir l'influence du mythe de la Frontière en élargissant le champ d'acceptation de la violence impériale au sein de la société américaine. La leçon du Vietnam qui se diffuse dans la culture nationale est celle d'une guerre perdue par manque de détermination. Les stratèges de la nouvelle droite s'en sont souvenus dans les années 1990 et 2000 et les États-Unis ont déclaré leur volonté politique de réagir aux attentats du 11 septembre 2001 en mobilisant tous les moyens nécessaires. L'accoutumance du public à une renonciation aux droits de l'homme dans la lutte contre le terrorisme s'est nourrie d'une évolution des représentations de la torture à l'écran. En 1971, même un film « fasciste » comme *Dirty Harry* avait préféré déshumaniser son héros torturant Scorpio. Depuis le 11 septembre, le héros de la Frontière confronté à la sauvagerie peut s'immerger entièrement dans le côté obscur de la force anti-terroriste et rester un héros américain.

Si le tueur d'Indiens a initialement combattu des sauvages blancs, l'altérité raciale du mythe rooseveltien a effectué un retour progressif dans les représentations cinématographiques du mythe à partir de la fin des années 1970. Le retour du film de guerre sur le terrain vietnamien après un intervalle de dix ans s'accompagne d'un traitement raciste de l'ennemi asiatique. Sa présence dans une nature gothique et au cœur de récits de captivité

permet au guerrier américain de se reconstruire sur la Frontière qui l'a vu s'effondrer. Le thème de la guerre comme enfer et de l'« ennemi est en nous » présent dans le genre contribue encore à détourner l'attention de la violence historique et symbolique envers les Vietnamiens et à réécrire la guerre comme un traumatisme américain. Par son réalisme mythopoétique, *Platoon* vient finalement guérir la nation en réconciliant les versions idéaliste et raciste du mythe dans un guerrier de la Frontière régénéré. La reconstruction de la Nouvelle Frontière sur le terrain culturel est achevée, avec ses fins humanistes et ses moyens impériaux.

L'humanisme disparaît cependant avec l'avènement du paradigme culturaliste dans le champ des relations internationales, marqué par la théorie du choc des civilisations. Fondé sur une conception essentialiste de la culture qui en fait un équivalent moderne de la race, cette théorie postule que le seul rapport possible entre civilisations différentes est la confrontation. Dès lors, le scénario catastrophe de la géopolitique contemporaine prend la forme d'un dernier carré de l'Occident dans une guerre sauvage contre les musulmans. Cette adaptation de l'idéologie rooseveltienne au contexte géopolitique de l'après guerre froide, très controversée au moment de sa formulation, s'est diffusée dans le débat et la culture après le 11 septembre 2001 pour alimenter un imaginaire du choc des civilisations dans le blockbuster contemporain. Nombre de ces derniers reposent sur une conflagration intercivilisationnelle dont l'enjeu est la survie de l'humanité réduite ou associée à l'Occident. Le motif religieux gagne en importance dans la hiérarchisation du même et de l'autre de même que le thème de la survie, qui s'exprime par un évolutionnisme darwinien plus affirmé. La stigmatisation de l'impérialisme et du racisme de la Frontière de l'Ouest dans les années 1960 n'a pas empêché le succès du mythe classique dans d'autres univers narratif, ni le prolongement et la consolidation des aspects les plus particularistes et exclusifs de son idéologie.

L'Amérique joue l'Indien

Si le mythe classique s'est largement reconstitué dans le cinéma post-western, le prolongement des représentations cinématographiques de la Frontière le plus visible et le plus influent reste cependant la popularisation et la globalisation du contre-mythe. Dans le contexte critique des années 1960, la culture américaine a formulé un récit alternatif au mythe classique, le contre-mythe de la Frontière, qui a permis sur le long terme de réaffirmer la nature libérale de la puissance américaine. Une telle réaffirmation n'a cependant pas eu lieu sans une critique systémique du mythe original. Là où les sauvages blancs représentaient une individualisation et une marginalisation de l'inhumanité américaine, certains films, en particulier dans la science-fiction dystopique, ont interrogé les différents principes

idéologiques attachés au récit national pour en exhiber la nature impériale et les conséquences inhumaines. Avec ses images de la Nouvelle Frontière sombrant dans le désert et de la liberté détruite par le progrès technique, *Planet of the Apes* (1968) entame cette déconstruction avec force et s'engage le plus loin sur ce terrain. Comme *The Searchers*, *Planet* s'attaque aux fondements de la civilisation – son expansionnisme, sa culture de la supériorité raciale, morale, technique – sans pour autant idéaliser l'altérité, ce qui rend sa critique de l'idéologie de la Frontière d'autant plus efficace.

L'univers narratif dystopique qui fleurit dans le cinéma américain des années 1970 s'attaque de front à l'équation entre civilisation et progrès et présente les conquêtes techniques comme une source de destruction. Il s'inspire largement de la contre-utopie imaginée par Frederick Turner et représente un monde sans Frontières cadastré et dominé par un réseau policier, où la civilisation s'est muée en empire tyrannique et où les conflits de classe sont exacerbés. Mais l'univers dystopique post-western s'affranchit également du mythe classique pour souligner les dangers d'un esprit de conquête et dénoncer un impérialisme associé à l'histoire des États-Unis. Les conquêtes scientifiques et territoriales, terrains privilégiés de la Nouvelle Frontière, sont présentées comme le chemin d'une ruine morale et physique de l'Amérique, qui ne cesse de reproduire des formes d'exploitation héritées du passé. La menace la plus pressante pesant sur la civilisation n'est pas l'altérité sauvage, mais bien la civilisation elle-même lorsqu'elle est déterminée par l'idéologie de la Frontière. Partagé entre récit turnerien et critique de l'idéologie impériale, l'univers dystopique du cinéma post-western est traversé d'une contradiction qui caractérisera le cinéma du contre-mythe : le regret de ce qui a causé la chute. En représentant l'ennemi comme une Amérique impériale, il suggère également à la culture de la Frontière le chemin à emprunter pour organiser sa rédemption : le salut est possible en adoptant la position de l'indigène.

La popularisation du contre-mythe à la fin des années 1960 s'est accompagnée d'une idéalisation de l'indigène à travers la figure du bon sauvage. L'Indien est devenu une image permettant d'ancrer l'opposition culturelle au « système » dans une tradition américaine alternative. Là où la quête du progrès technique, la surexploitation des ressources naturelles et la société de consommation ont détourné la civilisation de son projet émancipateur pour l'individu, l'Indien devient l'incarnation d'un contre-modèle ancré dans la terre et relié au cosmos, un être écologique et spirituel dont l'Amérique moderne doit s'inspirer pour retrouver son chemin. L'écologie indigène s'impose ainsi comme une nouvelle attitude

populaire de l'Amérique en regard de l'altérité. La perspective innocente de l'autre primitif offre à l'homme blanc la clé de sa régénération. Ce salut par l'autre convoque une forte nostalgie attachée à sa disparition, mais celle-ci est apaisée par la capacité de l'homme blanc à se faire passeur de l'esprit indigène dans la civilisation triomphante. Le contre-mythe permet ainsi à l'Amérique de racheter son passé impérial et de s'approprier l'esprit de l'Indien après avoir conquis son corps. *Easy Rider* prépare les modalités idéologiques du renversement narratif propre au contre-mythe en associant ses héros impériaux aux victimes indigènes et en annonçant la marchandisation de la nostalgie impérialiste comme pèlerinage rédempteur de la civilisation triomphante.

Alors que les héritages de la contreculture se diffusent aux États-Unis et à l'étranger à travers les mouvements environnemental et New Age, transformant le rapport au monde et à la spiritualité selon des lignes inspirées du contre-mythe, l'écologie indigène colonise le cinéma américain et distille sa nostalgie des espaces vierges et sa spiritualité panthéiste depuis le road movie et le western révisionniste jusque dans des blockbusters contemporains. En s'indianisant, le héros de la Frontière trouve le moyen de vivre dans l'union, non la confrontation, avec l'espace sauvage qu'il a conquis. La culpabilité de la colonisation en ressort apaisée. En prenant le parti de l'Indien contre une civilisation impérialiste, le héros rachète également sa propre participation à la conquête et démontre la capacité de l'homme blanc à prendre le parti du bien. La responsabilité de l'empire dans la conquête se retrouve minimisée. Car la refondation de la moralité du héros impérial constitue bel et bien l'enjeu essentiel des films du contre-mythe. Lorsque l'homme blanc prend la tête d'une guerre de décolonisation, il retombe du côté de l'idéalisme libéral bafoué par la colonisation. Il incarne à nouveau l'humanisme universel des Lumières qui est au principe de l'exception morale américaine. En enregistrant la disparition des Frontières dans le monde contemporain, ce nouveau héros libéral adapte également les modalités de sa violence à un espace cadastré – il n'exerce plus la violence impériale mais y résiste par la guérilla de subversion – et crée de nouvelles Frontières dans un monde en réseau.

En plaçant le héros blanc du côté de l'indigène, le contre-mythe permet finalement la réaffirmation de la mission civilisatrice américaine auprès d'un public mondial. La violence héroïque est la plus légitime lorsqu'elle sert la civilisation humaine au singulier, définie par les principes libéraux hérités des Lumières. De retour du côté de la liberté, l'Amérique peut à nouveau mener les combats du monde libre contre les forces de la tyrannie. *Star Wars*, en articulant l'écologie indigène à un combat pour la liberté, trouve la recette idéologique du

succès pour de nombreux blockbusters contemporains. Installés au cœur d'une hyperculture globalisante, ces derniers alimentent la mondialisation culturelle de fictions libérales célébrant la mission militaire de l'Amérique dans le monde. En reniant l'empire et en combattant pour la subversion, le héros de la Frontière retrouve également les fondations révolutionnaires du libéralisme américain et réintègre le récit des guerres justes combattues au nom de la liberté. Par des films comme *Star Wars* et d'autres qui projettent la responsabilité de l'impérialisme sur la figure de l'ennemi, l'expérience historique de la guerre du Vietnam est réinscrite dans une continuité narrative de l'Amérique servant la civilisation. Le contre-mythe a ainsi réparé le dommage principal causé par la guerre du Vietnam au mythe national : l'effondrement de l'idéalisme de l'Ouest qui justifiait l'expansion violente de la puissance américaine.

Mais le récit anti-impérialiste des blockbusters hollywoodiens ne signifie pas pour autant l'abandon de l'idéologie impériale du mythe de la Frontière. Les films à gros budgets contemporains souffrent des mêmes contradictions que le contre-mythe lui-même dans leur dépendance envers un héros de la Frontière issu de la culture dominante et une guerre sauvage où les oppresseurs doivent être exterminés. Si leur ennemi est l'empire, ils ne déconstruisent pas l'idéologie qui rend possible son émergence et contribuent même par certains aspects à promouvoir l'Amérique comme un modèle impérial concurrent. Face à l'empire tyrannique se dresse un empire de la liberté qui, s'il s'incarne à l'écran dans des civilisations extraterrestres, ne peut être incarné que par les États-Unis dans le monde contemporain. Le contre-mythe peut être le modèle narratif dominant le blockbuster contemporain, ce dernier est traversé de contre-courants idéologiques classiques qui subvertissent son récit d'émancipation. La contradiction est visible autant au niveau narratif qu'esthétique, dans une logique affective du spectacle qui tend à confirmer le mythe de la Frontière. Le spectacle du blockbuster repose sur l'exploration de nouveaux mondes et une violence cathartique qui exploitent les motifs du mythe les plus marqués par l'idéologie rooseveltienne – la lutte pour la vie, la guerre sauvage et le dernier carré. En construisant leur univers affectif autour de ces motifs et en plaçant le spectateur dans la position du pionnier, ils contribuent à naturaliser les fondements idéologiques du mythe de la Frontière. La conquête de Frontières technologiques dans le domaine de l'imagerie numérique et de l'immersion sensorielle du spectateur augmente encore la réalité affective de l'idéologie impériale. Enfin, la diffusion de ces spectacles cinématographiques sur un marché mondial alimente une culture impériale transnationale et place le mythe de la Frontière au cœur de la mondialisation culturelle.

Perspective croisées

Continuité des idéologies

Contre l'idée rassurante selon laquelle la culture postmoderne se serait libérée des grands récits, il subsiste donc une culture impériale au cœur du système hollywoodien. Le cinéma américain à gros budget adapte et projette des récits qui trouvent leur origine dans une version américaine de la rhétorique des empires du XIX^{e} siècle et qui en perpétuent les hiérarchies et inégalités sur les écrans contemporains. Cela ne signifie pas que ce cinéma soit particulièrement conservateur, ou bien que, par sa nature d'industrie à croissance extensive, il soit particulièrement prompt à relayer de telles images. Bien au contraire, pour des raisons historiques liées à la politique de Hollywood et parce qu'il se destine en partie à un public international aux inclinations anti-américaines, celui-ci se montre souvent plus à gauche, pour utiliser une terminologie française, que l'opinion publique nationale. Mais les récits hollywoodiens alimentent cependant une culture de la suprématie par leur reproduction des structures narratives du mythe de la Frontière. Ce faisant, le mythe de la Frontière conserve sa place centrale dans les représentations de l'Amérique et de son rôle dans le monde contemporain.

Le format de notre étude a permis de souligner les liens essentiels du cinéma contemporain avec des modèles narratifs de la période classique. Le tournant des années 1970 apparaît comme un moment d'intense diversification et diffusion du mythe dans la culture américaine, soulevant les interrogations et proposant les réponses qui caractérisent le cinéma américain jusque dans la guerre contre la terreur. Cette diversification et cette diffusion se sont cependant effectuées selon des lignes de force déjà présentes dans le mythe lui-même, que ce soit en termes de migration générique ou de redéfinition narrative et formelle. Les genres investis par le mythe et prolongeant le western à cette période présentent une affinité, voire une intimité, de longue date avec le système narratif de la Frontière, tandis que le contre-mythe qui émerge comme un récit alternatif combine des tendances du mythe observables au moins dès le XIX^{e} siècle. Les redéfinitions et les prolongements du mythe de la Frontière dans cette période charnière se sont ainsi effectués dans une continuité. La chronologie large de notre recherche fait apparaître d'autant plus clairement cette continuité en éclairant le parallèle possible entre le contexte idéologique du début du XXIe siècle et celui de la fin du XIX^{e}. On retrouve deux positions concurrentes sur les usages de la puissance américaine, inspirées par des discours idéologiques similaires. D'une part, il y a ceux qui croient à une pluralité de civilisations essentiellement différentes et à la nécessité pour

l'Amérique/ Occident d'imposer sa domination sous peine de disparaître. D'autre part, il y a ceux qui croient à une civilisation humaine singulière et au devoir de l'Amérique/ Occident de la mener vers la liberté. Dans les deux cas, le moyen est la violence et la nature exceptionnelle de l'Amérique/ Occident sert de justification.

Les deux prolongements du mythe de la Frontière que nous avons identifiés dans le cinéma post-western – la consolidation du mythe classique et la popularisation du contre-mythe – correspondent bien aux redéfinitions des deux régimes rhétoriques de l'impérialisme américain. Le premier prolongement du mythe hérite de l'impérialisme racial et particulariste manifesté dans les écrits de Theodore Roosevelt. Il perçoit l'être-au-monde comme une lutte pour la vie entre des civilisations concurrentes où la puissance du héros s'affirme dans la violence physique contre l'altérité. Il travaille ainsi une tendance idéologique du mythe de la Frontière qui a toujours été moralement problématique pour une Amérique espérant également incarner les Lumières. Cette tendance a été la plus discrète dans le cinéma classique et la plus critiquée dans les années 1960, mais elle s'est imposée au centre du débat cinématographique sur la guerre contre la terreur. Le second prolongement s'inspire du régime rhétorique de l'impérialisme libéral et universaliste incarné dans l'idéalisme de l'Ouest de Frederick Turner. Son être-au-monde est une lutte pour la liberté menée au nom de l'humanité où la puissance du héros est morale et repose sur sa dévotion à l'autre. Il affirme la tendance idéologique du mythe de la Frontière qui a toujours été plus facilement réconciliable avec la tradition américaine d'exceptionnalisme politique. Cette tendance s'est exprimée avec force dans la Nouvelle Frontière des années 1960 et les aspirations politiques de la contreculture pour venir déterminer le cadre moral de l'intervention armée américaine dans les blockbusters contemporains. La distinction entre ces régimes rhétoriques se retrouve aux niveaux narratif et esthétique : nature diabolique ou nature sacrée, Frontière meurtrière ou émancipatrice, héros tueur d'Indiens ou défenseur des faibles, guerre de conquête ou de décolonisation. Loin d'être opposés, ces deux régimes construisent conjointement l'horizon de la violence légitime de l'Amérique sur une Frontière globalisée. Là où le second s'intéresse à la finalité de l'action héroïque, le premier concerne les moyens nécessaires à sa réalisation. L'appareil idéologique justifiant les usages de la puissance américaine dans le monde est ainsi reconstitué. Dans le cinéma contemporain, l'univers mythologique de la Frontière joue toujours son rôle traditionnel de légitimation de la violence des États-Unis.

La critique sélective et interne au mythe de la Frontière a constitué le moyen pour chacune des directions narratives prises par le mythe de consolider le système idéologique du mythe classique. Le récit de confrontation de la civilisation avec une altérité sauvage qui est au cœur du mythe rooseveltien a bel et bien rencontré un défi dans la révélation d'une sauvagerie américaine par la guerre du Vietnam. Le potentiel subversif d'une telle critique a cependant été limité par la stigmatisation de Blancs marginaux contre lesquels s'est reconstruite la violence impériale légitime. Dans ces figures de l'ennemi endogène, la culture américaine a reconnu la capacité de la civilisation à agir de manière inhumaine. Mais elle a également spontanément trouvé le moyen d'assurer une continuité de l'altérité sauvage dans les représentations de la Frontière et d'offrir au tueur d'Indiens l'opportunité de purger le mythe de ses produits monstrueux. De même, la reconnaissance de l'impérialisme américain a permis à la culture américaine de récupérer le libéralisme missionnaire du mythe turnerien. Là encore, une telle critique comporte une dimension indéniablement subversive. Le cinéma américain a présenté l'esprit de conquête et la volonté de puissance des États-Unis comme des réflexes impériaux responsables de la violence dont est victime la nation. Mais le potentiel critique trouve sa limite dans la projection de la faute impériale sur l'ennemi et dans l'association du héros américain avec les victimes indigènes qu'il a historiquement massacrées. Ce renversement permet finalement à l'Amérique de consolider le socle moral justifiant l'exercice mondial de sa puissance. Dans les deux cas, la répercussion des échecs politiques de la Nouvelle Frontière a été limitée par une critique interne rachetant le mythe de ses excès. Dans le processus de consolidation du mythe, l'effet de contraste joue également un rôle décisif. Du côté du mythe rooseveltien, la sauvagerie absolue des ennemis, même blancs, rend la violence impériale du héros raisonnable et acceptable au spectateur – c'est l'inspecteur Harry contre Scorpio ou Daredevil contre le Punisher. Du côté du mythe turnerien, l'impérialisme particulariste des ennemis fait passer la mission universaliste pour exceptionnelle et généreuse – c'est le Superman de *Man of Steel* contre le général Zod ou ce sont les Autobots de *Tranformers* contre les Decepticons. Devant l'empire barbare et tyrannique, l'empire raisonnable et libéral devient un modèle désirable pour assurer l'ordre et la paix dans le monde.

Les popularités relatives du mythe et du contre-mythe fluctuent selon les moments historiques et alimentent un débat constant sur les modalités d'usage de la puissance américaine. Avec le multiculturalisme et le multilatéralisme des années 1990, puis les réactions défavorables de la culture américaine à la guerre contre la terreur dans les années

2000, la direction du contre-mythe prend le pas sur le mythe rooseveltien. La consécration de l'écologie indigène représentée par le succès international d'*Avatar* en 2009 signale un triomphe sans appel du récit anti-impérialiste de l'Occident libéral. Même les premiers moments de la guerre contre la terreur trouvent dans le cinéma une arène plus qu'hostile à la rhétorique politique du « nous contre eux » et à la logique de la guerre préventive. Une illustration en est la trajectoire croisée de *The Last Samurai* (Edward Zwick, 2003) et *The Alamo* (John Lee Hancock, 2004). Tous deux traitent du XIX^{e} siècle américain et peuvent être considérés comme des westerns, mais *The Last Samurai* est fermement ancré dans le contre-mythe tandis que *The Alamo*, malgré ses prétentions à la véracité historique, est une célébration du mythe. De budgets comparables (140 et 107 millions de dollars), le premier est devenu le cinquième succès international en 2003, avec 111 millions de dollars de recettes aux États-Unis et trois fois plus à l'étranger, tandis que le second a à peine dépassé la barre des 20 millions de dollars de recettes aux États-Unis et a rapporté dix fois moins à l'international. Les deux films n'ont certes pas bénéficié de la même promotion de la part de leurs studios respectifs (Warner et Disney), mais leurs résultats auprès du public suggèrent une préférence pour l'écologie indigène et l'anti-impérialisme du contre-mythe.

Cependant, les productions plus récentes indiquent la popularisation croissante du mythe de la Frontière dans sa version rooseveltienne. Celle-ci avait connu un premier moment fort dans la première moitié des années 1980, avec les films vietnamistes révisionnistes du type *Rambo II* (George P. Cosmatos, 1985) et des productions comme *Red Dawn* (John Milius, 1984), *Top Gun* (Tony Scott, 1986) ou *Aliens* (James Cameron, 1986). Elle revient de nouveau sur le devant de la scène depuis *300* un et deux (Zack Snyder, 2007-14) jusqu'à *After Earth* (M. Night Shyamalan, 2013), *American Sniper* (Clint Eastwood, 2014) ou *Deadpool* (Tim Miller, 2016), et sur le petit écran avec des productions Netflix comme *Fargo* (2014-) ou *Daredevil* (2015-). La popularité d'une tendance ou de l'autre reflète et travaille les affects qui traversent le champ politique, participant à leur interrogation et à leur redéfinition. À mesure que la guerre contre la terreur se prolonge, que les démocraties s'essoufflent, que les lectures identitaires et culturelles des enjeux géopolitiques gagnent en popularité, que la sécurité et la surveillance prennent le pas sur la liberté[3], que l'idée de la torture se banalise

[3] « L'option militaire choisie par l'Etat américain pour affronter le terrorisme explique l'importance de la rupture de l'équilibre entre la protection des libertés et le renforcement des mesures de sécurité. »
« Au niveau des mentalités collectives, une sorte d'accoutumance s'est créée qui a élargi les seuils de tolérance et a fait que beaucoup consentent, sans même parfois s'en apercevoir, des abandons importants de leur sphère privée et de leurs droits fondamentaux. »
Armand MATTELART, *La Globalisation de la surveillance*, 2007, pp. 169 et 236.

aux États-Unis et ailleurs[4], la balance penche en faveur du côté obscur de l'idéologie impériale. Le Punisher de la série *Daredevil* a beau être un tueur d'Indiens obsessionnel qui transforme New York en Frontière de l'Ouest, ses méthodes ultra-violentes sont les plus efficaces pour venir à bout de la criminalité. Face aux barbares contemporains, la réponse de plus en plus défendue est l'éradication violente par un défenseur de la civilisation.

Du point du vue du cinéma

En adoptant un point de vue d'historien du cinéma, on remarque un processus similaire de critique sélective expliquant le phénomène de déclin du western dans le système des genres hollywoodiens. Le western a toujours été un genre politiquement complexe et prompt à interroger les fondements de la mythologie nationale. La distinction courante entre western classique et western révisionniste mérite à cet égard d'être largement réévaluée. Mais l'utilisation politique désastreuse du mythe de la Frontière dans les années 1960, couplée à l'engagement politique conservateur de certaines des stars du western comme John Wayne, a contribué à un phénomène de stigmatisation des récits de la Frontière dont le western a été une victime. Le genre est devenu le bouc émissaire du racisme et de l'impérialisme du cinéma américain et son histoire a été et reste encore souvent interprétée en ces termes[5]. Son déclin quantitatif serait alors une preuve d'une réforme morale et idéologique de la culture américaine, qui aurait abandonné l'idéologie impériale portée par les westerns pour embrasser de nouveaux modes de représentation du monde. Notre étude démontre qu'une telle idée a favorisé au contraire la consolidation de cette idéologie là où le western était absent. La fluidité des formes a facilité une permanence des structures qui transforment l'ensemble du paysage générique américain à cette période.

De plus, le western lui-même a diffusé ses formes au-delà de ses frontières génériques. Des genres qui avaient de longue date été liés au mythe de la Frontière ont accueilli des motifs westerniens – la science-fiction, le film policier, le film de guerre – tandis que d'autres sont apparus pour remplacer le western ou l'adapter à un contexte contemporain – le road movie,

---

[4] En France par exemple, le rapport 2016 de l'ACAT (Action des Chrétiens pour l'Abolition de la Torture) souligne une évolution de l'opinion publique en faveur de la torture analogue à celle de l'opinion américaine sur les années 2000 (voir introduction). Selon le sondage mené par l'ONG, 36% des Français acceptent le recours à la torture dans des circonstances exceptionnelles en 2016, contre 25% en 2000 ; 45% des Français considèrent que la torture est efficace pour prévenir des actes de terrorisme et obtenir des informations fiables. Pour consulter l'ensemble des résultats, voir le site de l'ONG : https://www.acatfrance.fr/rapport/rapport-un-monde-tortionnaire-2016---que-pensent-les-francais-de-la-torture--. Consulté le 13/07/2016.

[5] Scott Simmon propose ainsi de prendre le racisme du genre comme point de départ à toute analyse : « We need to *start* from acknowledgment of the genre's racism, rather than arriving at it as if it were a discovery. »
Scott SIMMON, *The Invention of the Western Film*, 2003, p. xiii.

le film *survival*. *Planet of the Apes*, *Easy Rider*, *Dirty Harry*, *Deliverance*, *Star Wars* et *Platoon* sont des films charnières dans cette migration qui ont contribué à en définir les modalités, la portée et les limites. Les représentations du mythe de la Frontière connaissent ainsi une vitalité formelle remarquable, investissant l'univers urbain, la conquête spatiale, les terrains militaires périphériques de la guerre froide ou les marges de l'Amérique moderne. Au même moment, le désert du western se retrouve dans l'espace interstellaire, son cowboy colonise les rues des grandes métropoles, ses chevaux se transforment en motocyclettes et ses Indiens prennent les traits du Vietcong, tandis que le passé et le présent de l'Ouest américain continuent d'être explorés dans le western lui-même qui n'a pas dit son dernier mot.

Au cours de cette étude, un film en particulier est revenu dans nos analyses : *The Searchers* (John Ford, 1956). Sans vouloir donner trop d'importance à un film singulier, force est de constater que le classique de John Ford a soulevé des questions que soixante ans de transformations culturelles n'ont pas suffi à résoudre. Avec sa traque obsédée de l'innocence et de la sauvagerie, sa déconstruction de la binarité exclusive de la Frontière et son intuition des ravages provoqués par la civilisation, *The Searchers* interroge la puissance nationale et le rapport à la conquête, la violence impériale et sa subversion, la discrimination ou l'intégration de l'autre et le sens même d'une fabrication de l'altérité, autant d'enjeux qui continuent d'occuper la culture et le cinéma américains. Pour cette raison, ce film singulier constitue un réservoir encore inépuisé pour aborder et résoudre les problèmes posés par le mythe national. Les nombreux emprunts et références dont il a fait l'objet tiennent lieu de boussole de la culture impériale dans la période post-western, indiquant des interprétations du classique qui signalent la position politique d'un film par rapport au mythe.

Le héros de *The Searchers*, Ethan Edwards, en est certainement le référent le plus emblématique et le plus influent. Un tueur d'Indiens animé par la haine de l'autre, il est l'incarnation par excellence du côté obscur de l'Amérique, dont la violence obsessionnelle peut cependant s'avérer nécessaire lorsque menace la sauvagerie. Il peut ainsi incarner un héros de la Frontière déchu, guerrier ensauvagé qui retourne sa violence contre ceux qu'il est censé sauver – Ethan qui veut tuer Debbie pour la sauver de la contamination par l'Indien. Darth Vader en est un héritier dans *Star Wars* lorsqu'il passe du côté obscur pour devenir le bras droit de l'empereur, de même que le sergent Barnes de *Platoon* qui sert la machine militaire par son racisme génocidaire. Mais sa haine obsessionnelle de l'altérité indigène peut aussi s'avérer salvatrice lorsque le combat à mener est une guerre sauvage. L'inspecteur Harry traque ainsi sans relâche la vermine Scorpio au prix de sa propre humanité tandis que

Maya est prête à torturer pour mener à bien l'opération Geronimo dans *Zero Dark Thirty*. « À la fois monstrueux *et* John Wayne[6] », le personnage d'Ethan Edwards continue de cristalliser les enjeux symboliques et politiques de l'époque contemporaine : il met en danger la rhétorique libérale de la puissance américaine, mais il est le seul capable de gagner la guerre contre la barbarie. *The Searchers* sert ainsi toujours à situer les États-Unis entre les pôles mythiques de l'Amérique libérale et de l'Amérique impériale.

Prolongements possibles

Dans le cadre de notre recherche sur le mythe de la Frontière au cinéma, nous avons soulevé la question d'une perspective transnationale sur la mythologie américaine. Nous avons apporté des éléments de réponses sur les aspects idéologiques communs aux discours impériaux et nous avons également proposé des comparaisons avec d'autres imaginaires coloniaux, notamment à travers les cinémas français ou britannique. Si l'aspect idéologique nous semble avoir été clarifié, la question d'une communauté de formes et de récits entre les différents mythes nationaux liés à la colonisation nécessite une attention plus détaillée. L'intérêt d'une approche comparatiste rigoureuse sur cette question réside en ce qu'elle éclairerait la place et l'influence éventuelle qu'a eues le mythe de la Frontière dans les imaginaires coloniaux des grandes puissances impériales du début du XX^{e} siècle. Une telle comparaison permettrait également d'éclairer la question plus large de la construction culturelle de l'Amérique en tant que modèle pour ces pays et les résistances nationales que cette construction a rencontrées.

La question comparatiste en soulève une autre conjointe : la réception du mythe par des publics étrangers. Sur ce point également nous avons proposé des réponses qui nécessitent un approfondissement. Les produits culturels américains, en particulier le western, ont bénéficié auprès des publics étrangers d'une communauté idéologique et de leur inscription dans une culture impériale partagée, mais ils ont aussi joué à l'intérieur de cette culture un rôle subversif, voire émancipateur, pour certains publics dominés. Une étude des réceptions nationales du western de la période classique, mais aussi des blockbusters contemporains au-delà du montant des recettes, permettrait d'éclairer les cultures impériales nationales et leurs héritages contemporains dans les pays concernés. Mais elle permettrait également de mieux comprendre les raisons du succès international des récits de la Frontière et l'impact politique de ce succès sur les pays récepteurs. Nous pensons que le cinéma américain contemporain est

[6] Douglas PYE, « Double Vision: Miscegenation and Point of View in *The Searchers* », in Ian Alexander CAMERON et Douglas PYE, *The Book of Westerns*, 1996, p. 229.

un vecteur de familiarisation et de naturalisation de l'imaginaire du choc des civilisations, mais seule une étude des réceptions étrangères permettra d'évaluer dans quelle mesure cette familiarisation influence les comportements politiques.

D'un point de vue plus global et plus contemporain, une étude des stratégies économiques des studios pour la distribution des blockbusters à l'étranger et une étude de la réception différenciée de films à gros budget sur les marchés internationaux permettrait d'évaluer qualitativement la place et le rôle du cinéma américain dans une culture impériale globalisante. L'hyperculture globalisante, culture mondialisée transcendant les autres cultures, est à la fois un processus dynamique en constante production et un système de signes non déterminants pour ceux qui le partagent. Mais nous pensons que cette hyperculture globalisante est partiellement structurée par des idéologies, que des sous-systèmes existent qui plus fortement déterminés. La culture impériale globalisante en est un. Elle construit l'être-au-monde selon des lignes de forces héritées de l'idéologie impériale et continue de mettre en norme le monde en s'appuyant sur des hiérarchies du passé. Le mythe de la Frontière, du fait de la capacité de diffusion de l'industrie cinématographique américaine et de l'attractivité du modèle culturel américain, est au cœur de cette culture impériale globalisante, mais la manière dont il peut fédérer et construire des publics reste à explorer. Le cas de l'Europe de l'Ouest ou des anciennes colonies de peuplement britanniques est un premier champ d'étude, mais la pénétration récente d'Hollywood sur les marchés asiatiques ou du Moyen-Orient et d'Afrique du Nord[7] en ouvre de nouveaux qui rejoignent les questions de réception soulignées plus haut.

Si la perspective transnationale de notre recherche appelle plusieurs prolongements, notre champ d'étude de la culture visuelle suggère encore d'autres directions. Du point de vue de l'histoire du cinéma, nous avons choisi de rejeter une approche générique pour proposer une lecture globale de la diversification formelle et thématique du mythe de la Frontière dans la période post-western. Si cette approche s'est révélée pertinente à l'étude du mythe de la Frontière, elle serait judicieusement complétée, en particulier sur le plan esthétique, par une étude qui prendrait exclusivement pour objet le genre du western et la diffusion de ses motifs. Une telle étude apporterait un éclairage complémentaire aux questions que nous avons soulevées. Il nous semble par exemple que le cinéma contemporain n'entretient pas le même rapport au mythe selon qu'il convoque explicitement ou non le western. Lorsque les éléments

[7] Nolwenn MINGANT, « Cinéma hollywoodien en Afrique du Nord et au Moyen-Orient : une cartographie du marché », in Abdelfettah BENCHENNA *et al.*, *La Circulation des films : Afrique du Nord et Moyen-Orient*, revue Africultures, mars 2016.

sémantiques du western – l'Ouest américain, le cowboy, le cheval, le stetson, le soleil couchant, etc.… – sont combinés dans un film, celui-ci tend à développer une exploration plus critique du mythe américain, certainement parce que ces éléments sont politiquement marqués depuis les années 1960. Lorsque ces éléments sont absents dans un film qui reprend le cadre narratif de la Frontière, ce cadre peut être reproduit plus immédiatement.

Notre travail s'étant attaché à explorer la diffusion du mythe de la Frontière dans l'hyperculture globalisante, des champs de recherche s'ouvrent également au-delà du cinéma. Le développement économique et artistique des séries télévisées américaines depuis les années 2000, accueilli avec enthousiasme par le public international, représente un premier champ d'étude incontournable. Nous avons là encore tenté quelques incursions sur ce terrain sans pour autant faire hommage à la richesse et à l'importance des représentations du mythe de la Frontière dans les séries télévisées contemporaines. Des séries ancrées dans le genre du western comme *Deadwood* (HBO, 2004-06) ou *Hell on Wheels* (AMC, 2011-16) adaptent ainsi l'univers narratif du genre classique à des préoccupations contemporaines, en particulier la question du néolibéralisme économique. Les possibilités de complexification et de problématisation narrative offertes par le format long des séries offrent un terrain inépuisable pour observer les usages et les détournements de la Frontière dans la culture contemporaine. Le western se retrouve ainsi transposé explicitement dans l'univers de la science-fiction avec *Firefly* (Fox, 2002), dans celui du policier urbain avec *Justified* (FX, 2010-15) ou dans la fiction post-apocalyptique avec *Walking Dead* (AMC, 2010-), prolongeant et interrogeant les observations que nous avons pu faire sur la présence du mythe dans ces genres au cinéma. Si le western ne se montre pas nécessairement, les structures du mythe de la Frontière traversent cependant encore d'autres titres contemporains, toujours dans des univers génériques variés allant du policier à la fantaisie médiévale. Parmi ceux qui nous semblent particulièrement intéressant à explorer pour notre sujet, citons la série policière *The Shield* (FX, 2002-08) pour les usages légitimes de la violence impériale, la série de science-fiction *Battlestar Galactica* (Sky One, 2004-09) avec son univers de colonies spatiales et son scénario de dernier carré contre une invasion humanoïde, la série fantastique *True Blood* (HBO, 2008-14) et son interrogation de la construction de l'altérité, en particulier raciale, à travers les relations entre vampires et humains, et enfin la série médiévale fantastique *Game of Thrones* (HBO, 2011-) et ses intrigues politiques dominées par la menace d'une invasion barbare.

Avec les séries télévisées, le jeu vidéo fournit un autre champ vers lequel prolonger une recherche sur les représentations du mythe de la Frontière. Le jeu vidéo a beaucoup été étudié du point de vue de la pratique, que ce soit l'interactivité du contenu ou l'aspect

sociologique, mais moins dans ses aspects narratif et esthétique et leurs enjeux idéologiques. Le champ d'étude idéologique du jeu vidéo se développe depuis le début des années 2000 aux États-Unis, souvent centré sur les jeux dits de civilisation comme *Civilizations* (Sid Meier, 1991-2014) ou *World of Warcraft* (Blizzard, 1994-2016), relayé en France par les travaux de Laurent Trémel et Tony Fortin, qui consacrent notamment un chapitre aux jeux de civilisation dans un ouvrage sous leur direction, *Les Jeux vidéos : pratiques contenus et enjeux sociaux* (2005). Une analyse de la place du mythe de la Frontière dans le jeu vidéo semble particulièrement pertinente du fait que les structures du mythe étudiées au cinéma s'y retrouvent de manière peut-être plus visible encore. On peut observer dans les univers des jeux vidéo les mêmes tendances narratives qu'au cinéma, entre la célébration d'un empire conquérant ou la résistance émancipatrice contre l'empire. La logique affective du spectacle soulevée dans le cas du cinéma y est d'autant plus exacerbée, de même que les thèmes d'exploration et de conquête, de domination et de violence y sont souvent centraux. La perspective des jeux peut être celle de la construction et de la chute des civilisations ou du héros isolé en quête dans un monde dangereux. En guise d'exemple, un jeu comme *Assassin's Creed* (Ubisoft, 2007-) présente un monde divisé entre deux factions, l'une libérale, l'autre impériale. Dans le troisième opus (2012), le récit se concentre sur la période de la Révolution américaine, centré sur un héros métis placé du côté du contre-mythe, s'opposant d'une part à l'empire britannique et d'autre part à la colonisation américaine.

Le jeu vidéo offre également une perspective transnationale intéressante sur les résonnances du mythe de la Frontière dans un marché culturel globalisé, du fait de l'importance de la production japonaise sur le marché. Celle-ci embrasse en effet fréquemment les mêmes thématiques que les productions américaines. Des classiques du jeu japonais comme *Final Fantasy 6* et *7* (Square, 1994-97) par exemple se rapprochent par certains thèmes du récit anti-impérialiste observé dans l'univers dystopique du cinéma américain : des héros résistants à un pouvoir impérial ou une grande corporation, incarnant un progrès incontrôlable menaçant la nature. L'une des industries culturelles les plus importantes économiquement, le jeu vidéo apparaît comme un champ essentiel d'écho et de résonance du cinéma dont il adapte régulièrement les univers. De nombreuses grosses productions hollywoodiennes contemporaines s'accompagnent par exemple d'un jeu vidéo associé : *Avatar*, *Star Wars*, *Transformers*, *Jurassic Park* ont tous produits de multiples jeux vidéos. *Dirty Harry* a failli avoir son jeu vidéo en 2007 mais le projet a finalement été abandonné. Et inversement, le cinéma adapte parfois des jeux vidéos. *Tron* (1982) et *Tron: Legacy* (2010) en sont un exemple.

Remarques finales

À la suite des travaux récents d'historiens de l'histoire de l'Ouest, l'objectif de notre travail a été de proposer une approche synthétique permettant de comprendre les mécanismes de diversification du mythe au-delà des récits de l'Ouest. Nous avons également voulu éclairer des schémas de long terme et proposer des perspectives au-delà du cas américain. Nous nous sommes ainsi concentrés sur la production d'une culture américaine mais avons également tenté de souligner les dynamiques transnationales à la fois derrière l'émergence du mythe au XIX^{e} siècle et derrière ses représentations au cinéma. Notre approche du cinéma hérite du néo-marxisme par la manière dont elle retrouve une idéologie déterminante au-delà de la pluralité des discours idéologiques concurrents. Elle s'inspire également d'un néo-structuralisme par la manière dont elle considère que les discours pluriels s'élaborent dans des structures déterminées. Cette combinaison d'approches a servi notre ambition synthétique en permettant d'éclairer la centralité d'un système idéologique mis en récit par le mythe de la Frontière dans le cinéma américain post-western.

Par la dimension synthétique de notre travail, nous espérons encourager la prise en compte d'une perspective globale sur des phénomènes culturels qui dépassent le cadre américain et dont les enjeux sont particulièrement sensibles dans le contexte géopolitique contemporain. Dans une période politique dominée par les affects provoqués par la violence terroriste, le cinéma américain mondialisé constitue un cadre de résonnance et de redéfinition particulièrement influent. Parce qu'il reste tributaire, dans ses récits comme dans sa forme spectaculaire, de la mythologie de la Frontière que l'on voit resurgir dans le champ politique, le cinéma contribue à construire un périmètre favorable au déploiement narratif du choc des civilisations. La répétition de confrontations eschatologiques résolues dans une violence d'extermination, si elle ne convainc pas le spectateur de l'imminence d'une guerre civilisationnelle, travaille au moins dans le sens d'une accoutumance à la violence et à la guerre comme solution unique des conflits. Quelles qu'en soient l'issue et les implications dans des blockbusters aux discours idéologiques pluriels, la catharsis se réalise dans ces films lorsque la guerre sauvage a eu lieu.

À l'heure de la culture-monde où les frontières sont dépassées et où la logique du « nous contre eux » demande constamment à être problématisée, le cinéma américain populaire est le mieux placé pour embrasser cette complexité et proposer un horizon commun égalitaire et émancipateur. Pour construire cet horizon commun, il peut d'abord s'inspirer des solutions progressistes explorées dans certaines séries télévisées. Nous pensons par exemple à

The Wire (2002-08) pour les séries dramatiques ou à *Brooklyn 99* (2013-) pour les séries comiques, qui toutes deux dans leurs genres respectifs contribuent à transcender les catégories normatives de la culture dominante. Mais le cinéma peut aussi simplement puiser dans ses propres traditions narratives. Les idéaux politiques hérités des Lumières sont en effet logés au cœur du mythe de la Frontière lui-même. Dans sa version libérale ou contre-mythique, le mythe de la Frontière peut servir de cadre pour construire un horizon égalitaire et émancipateur à la culture mondialisée. Il faut pour cela qu'il renonce à ses moyens impériaux. Inspiré par Michael dans *The Deer Hunter* (1978) ou par le shérif Bell dans *No Country for Old Men* (2007), le cinéma peut reconnaître que la violence compromet d'abord celui qui l'exerce, quelles qu'en soient les motivations. À la suite de Yoda dans *Empire Strikes Back* (1980), il peut enfin réaliser que toute conquête s'effectue au détriment d'un autre. De là, il est possible de construire un mythe cohérent dans son libéralisme et de proposer de nouvelles trajectoires vers l'émancipation.