



HAL
open science

Transnationalisme, révisionnisme, historiographie : les nouveaux horizons du western.

Hervé Mayer

► **To cite this version:**

Hervé Mayer. Transnationalisme, révisionnisme, historiographie : les nouveaux horizons du western.. Editions Rue d'Ulm. Histoire, légende, imaginaire : nouvelles études sur le western, , 2018, 978-2-7288-2781-7. hal-04409541

HAL Id: hal-04409541

<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-04409541>

Submitted on 22 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.

Transnationalisme, révisionnisme, historiographie : les nouveaux horizons du western.

Le western est sans doute le genre du cinéma américain qui a suscité le plus d'attention critique de la part des chercheurs en études filmiques en Europe et aux États-Unis. En France, depuis l'ouvrage fondateur de Jean-Louis Rieuepeyrou préfacé par André Bazin, *Le Western ou le cinéma américain par excellence* (1953), il est majoritairement compris comme un genre à la fois américain et universel. D'une part, il incarnerait une identité nationale spécifique correspondant à une image fantasmée des États-Unis (l'Amérique). D'autre part, il soulèverait des questions universelles telles que les rapports entre nature et culture, violence et loi, barbarie et humanité, ou la place de l'individu dans l'histoire. Dans *Le Western : une histoire parallèle des États-Unis*, William Bourton exprime la première position lorsqu'il écrit que l'on « ne peut comprendre l'Amérique si l'on méconnaît le western¹ ». En entretien radiophonique pour la promotion de son nouveau film *Western* (2017), la cinéaste allemande Valeska Grisebach illustre la seconde lorsqu'elle réaffirme que « le western est un genre universel² ».

Ces lectures européennes du genre s'opposent à une autre tradition critique plus politique provenant des États-Unis et développée depuis la fin des années 1960, selon laquelle le western serait l'incarnation du racisme, du sexisme et de l'impérialisme américains dans la culture populaire nationale. On trouve un exemple de cette lecture dans l'ouvrage de Michael Coyne, *The Crowded Prairie* :

« The revisionism of the 1960s and 1970s notwithstanding, the Western's overall thrust sanctified territorial expansion, justified dispossession of the Indians, fuelled nostalgia for a largely mythicized past, exalted self-reliance and posited violence as the main solution to personal and societal problems. [...] The Western's habitual representation of American identity was white as well as male³. »

Depuis les années 1960, le genre aurait révisé sa glorification de la conquête de l'Ouest par l'homme blanc, rejetant la mythologie de la Frontière pour révéler l'histoire de violence des États-Unis. Cependant, ce révisionnisme tardif ne transformerait pas le rôle qu'il aurait joué en tant que véhicule d'une idéologie impériale des États-Unis.

¹ William Bourton, *Le Western, une histoire parallèle des États-Unis*, p. 9.

² <http://www.rfi.fr/culture/20170528-valeska-grisebach-western-cineaste-allemande-genre-universel>. Consulté le 25/01/2018.

³ Michael Coyne, *The Crowded Prairie*, p. 3.

À partir de ces approches européennes et américaine, cet article identifie trois lectures courantes du western et propose des pistes permettant de les nuancer et d'ouvrir de nouveaux horizons à la compréhension du genre.

Trois lectures courantes du genre du western

La première lecture, que l'on appellera la lecture nationaliste, considère le western comme un genre spécifiquement américain entretenant des liens intimes avec l'américanité. Née avec Rieupeyrou et Bazin et illustrée par l'ouvrage de William Bourton, la lecture nationaliste est présente également dans la critique anglo-saxonne. Dans son étude de référence des genres hollywoodiens, Thomas Schatz écrit par exemple: « As an element of our national mythology, the Western represents American culture, explaining its present in terms of its past and virtually redefining the past to accommodate the present⁴. » S'il est vrai que le western explore et interroge le nationalisme américain, la lecture nationaliste pose cependant un problème politique : affirmer que le western est une spécificité américaine contribue à alimenter une forme d'exceptionnalisme que le genre du western a été créé pour promouvoir⁵

La seconde lecture du western, que l'on appellera évolutionniste, participe de la critique politique du genre aux États-Unis. Elle considère que l'histoire du western se divise en deux périodes classique et révisionniste et que le genre a évolué avec la société américaine depuis la simplicité, l'innocence et le conservatisme vers la complexité, la culpabilité et le progressisme. Le point de bascule est situé dans les années 1960, moment de l'innocence perdue dans la guerre du Vietnam. Jim Kitses, auteur de la première monographie anglo-saxonne sur le genre⁶, développe cette lecture dans *The Western Reader* :

« In retrospect, it is possible to see [films such as *The Ox-Bow Incident*, *High Noon*, or *Devil's Doorway*] as precursors to a counter-tradition that the Western tradition itself generates, a revisionist shadow, a parallel track to the imperial mainstream with all its ideological baggage. Accumulating in fragments and on the margins, this practice shifts gears radically in the 60s, wherein America loses her innocence, the result of traumatic change –

⁴ Thomas Schatz, *Hollywood Genres*, p. 58.

⁵ Voir Richard Abel, *Americanizing the Movies and « Movie-mad » Audiences, 1910-1914*, Berkeley, University of California Press, 2006, et Christine Bold, *The Frontier Club: Popular Westerns and Cultural Power, 1880-1924*, New York, Oxford University Press, 2013.

⁶ Jim Kitses, *Horizons West: Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah, Studies of Authorship within the Western*, Londres, Thames and Hudson, 1969.

the Vietnam war, civil rights, imperial assassinations, Watergate. [...] [T]here now seems to be a strong argument for recognition of the revisionist Western as a discrete, dominant type⁷. »

La lecture évolutionniste est un produit de l'opposition politique des années 1960 à la guerre du Vietnam, lorsque les intellectuels pacifistes ont désigné l'histoire de la colonisation et la culture populaire de l'Ouest comme les responsables de la violence politique contemporaine des États-Unis⁸. Susan Sontag a ainsi comparé la guerre du Vietnam à un mauvais western aux conséquences tragiques⁹ tandis qu'un autre critique influent, Eric Bentley, a pu désigner John Wayne comme « one of the people who brought you Vietnam¹⁰ ». De là s'est développée l'idée que le western serait l'incarnation d'une idéologie impériale américaine, et que son déclin de production dans les années 1970 serait le signal d'une réforme idéologique de l'imaginaire américain. En dépit de sa valeur heuristique, le problème d'une telle conception du western est double. Non seulement la lecture évolutionniste alimente la stigmatisation du western entamée dans les années 1960 et masque l'influence plus large et continue d'une idéologie impériale dans le cinéma américain¹¹, mais une telle lecture trahit également la capacité du cinéma à produire à toute époque un discours autonome et souvent critique sur des récits collectifs comme le mythe de l'Ouest.

Enfin, la troisième lecture structurant les études du western, que j'appellerai mythique, concerne les rapports entre le western et l'histoire de l'Ouest. Elle complète la lecture évolutionniste développée dans le sillon des années 1960 et envisage le genre comme un médium essentiellement déconnecté de l'histoire des États-Unis, dont l'objet premier serait la fabrication d'une mythologie célébrant la conquête et la victoire de l'homme blanc. Le western révisionniste serait ainsi un rétablissement des faits historiques par rapport à un genre classique qui aurait largement transformé l'histoire de l'Ouest en mythe national américain. Cette position est notamment défendue par Richard Slotkin dans *Gunfighter Nation*, où

⁷ Jim Kitses, « Introduction: Post-Modernism and The Western », p. 17-19.

⁸ Voir Richard Slotkin, *Gunfighter Nation*, p. 555-560.

⁹ « There are still more hordes of redskins to be mowed down before virtue triumphs; as the classic Western movies explain, the only good Red is a dead Red. »

Susan Sontag, *Styles of Radical Will*, New York, Farrar, Straus and Giroux p. 196. Pour plus d'exemples sur ce point, voir Milton J. Bates, *The Wars We Took to Vietnam: Cultural Conflict and Storytelling*, Berkeley, University of California Press, p. 30-33.

¹⁰ Eric Bentley, *Thinking About the Playwright: Comments from Four Decades*, Evanston, Northwestern University Press, 1987, p. 140.

¹¹ Voir Hervé Mayer, « Guerre sauvage et empire de la liberté: prolongements du mythe de la Frontière dans le cinéma américain post-western », Thèse de doctorat, Université de Paris Ouest Nanterre, 2016.

l'auteur considère que le mythe s'est graduellement substitué à l'histoire dans le genre, à mesure que le western est devenu sa propre autorité pour juger de l'authenticité de ses récits : « In the end, the culture as a whole would remember the West in terms of movie images and would 'validate' new representations by measuring them against the 'authority' of genre conventions¹². » Cette dernière lecture du western, si elle permet de saisir un aspect du rapport qu'entretient le genre avec l'histoire des États-Unis, contribue cependant à délégitimer le travail historiographique du cinéma qui participe, au même titre que les historiens, à l'écriture de l'histoire de l'Ouest.

Dépasser la lecture nationaliste : le western comme cinéma colonial américain

Une première piste permettant d'émanciper les études du western du paradigme de l'exceptionnalisme américain s'ouvre lorsque le chercheur décide d'adopter une perspective transnationale sur les origines et le développement du western et déplace son champ conceptuel depuis une culture du nationalisme américain vers une histoire transnationale de l'impérialisme. C'est ce double décentrage que Susan Kollin suggère lorsque, dans un article sur Cormac McCarthy, elle invite à reconnaître les points communs entre différentes cultures nationales de l'impérialisme :

« [I]n perceiving how the Western borrows its faraway setting and redeeming male hero from the plots of colonial novels, critics can no longer argue that the genre operates as a quintessential American form but instead must recognize that its sensibilities have been shaped by a larger history of imperialism¹³. »

En déplaçant la perspective, comme le suggère Susan Kollin, de la spécificité culturelle nationale vers l'expérience commune de l'impérialisme, il devient possible de sortir du paradigme de l'exceptionnalisme pour soulever ce qui rapproche à la fois les cultures impériales de la fin du XIXe siècle et leurs expressions au XXe siècle. Vu sous cet angle, le western peut alors se comprendre non plus comme un genre spécifiquement américain, mais comme la version américaine d'un cinéma colonial.

L'approche transnationale du western prend d'abord la forme d'études comparatives et d'études transnationales de diffusion, de circulation et de réception des cultures impériales

¹² Richard Slotkin, *Gunfighter Nation*, p. 237.

¹³ Susan Kollin, « Genre and the Geographies of Violence : Cormac McCarthy and the Contemporary Western », p. 568.

nationales. Certains chercheurs s'interrogent ainsi sur la circulation mondiale des spectacles itinérants du Buffalo Bill's Wild West au tournant du XXe siècle et ses rapports avec d'autres spectacles de l'altérité populaires à cette époque¹⁴. D'autres soulignent les correspondances existant entre le western et les cinémas coloniaux européens¹⁵, étudient la circulation mondiale du western et sa réception en Europe ou ailleurs¹⁶ ou s'interrogent sur les nombreuses réappropriations du genre par des cinématographies nationales¹⁷.

L'approche transnationale du western s'applique également à l'étude du western américain, lorsque celui-ci n'est plus considéré comme l'expression d'une culture nationale, mais comme l'exploration d'une histoire politique impériale. Par exemple, le racisme, le sexisme et l'opposition entre civilisation et sauvagerie qui structurent l'univers narratif du genre constituent un système idéologique, commun aux empires de la fin du XIXe siècle, qui naturalise non seulement la domination d'une identité politique spécifique (l'homme blanc), mais également l'expérience historique de la colonisation. Un second exemple qui ancre le western dans une forme de cinéma colonial et que je développerai ici est la construction de l'espace filmique comme un territoire de la colonisation.

Dans *L'Invention de la scène américaine*, Jean Mottet remarque que « les paysages de l'Ouest privilégient la vue à distance que suppose le regard migrateur et guerrier¹⁸ ». Discutant spécifiquement du cinéma de David W. Griffith, Jean Mottet ajoute que, dans son traitement des paysages de l'Ouest, le célèbre réalisateur américain de l'époque du muet « semble préférer des formes d'interaction relevant de catégories anthropologiques (relation du chasseur ou du guerrier à son territoire, entre autres)¹⁹ ». Prenant l'exemple de *The Massacre* (Griffith, 1912), Mottet montre alors que le paysage de l'Ouest est toujours rapporté à un regard diégétique qui le jauge et l'organise par un jeu de champ/contre-champ. En outre, ce paysage n'est jamais une terre vierge, mais toujours déjà habité, transformant le sujet jugeant

¹⁴ Voir Irene Lottini, « When Buffalo Bill Crossed the Ocean: Native American Scenes in Early Twentieth Century European Culture », *European Journal of American Culture*, vol. 31, no3, 18 octobre 2012, p. 187-203.

¹⁵ Voir James Chapman et Nicholas John Cull, *Projecting Empire: Imperialism and Popular Cinema*, Londres, I. B. Tauris, 2009.

¹⁶ Voir Russell Meeuf, *John Wayne's World: Transnational Masculinity in the Fifties*, Austin, University of Texas Press, 2013.

¹⁷ Voir, Cynthia J. Miller et A. Bowdoin Van Riper (dirs.), *International Westerns: Re-Locating the Frontier*, Lanham, Scarecrow Press, 2014.

¹⁸ Jean Mottet, *L'Invention de la scène américaine*, p. 102.

¹⁹ *Ibid*, p. 104.

ce paysage en envahisseur potentiel. Le récit se centre alors sur la question de sa possession, le plan d'ensemble du combat entre colons et Indiens incarnant la lutte pour contrôler le désert américain. Étendues au genre en général, ces remarques suggèrent que le western construit l'espace filmique comme un territoire, au sens où il met systématiquement en relation des hommes à un environnement. La lutte pour la possession de ce territoire est alors représentée par une lutte pour l'occupation du champ cinématographique.

Lors de l'attaque des ouvriers du chemin de fer par les Cheyennes à la fin de *The Iron Horse* (John Ford, 1924), l'occupation initiale du champ cinématographique par les ouvriers est remise en question par une flèche meurtrière surgissant du hors-champ. La bataille s'enclenche alors à l'écran jusqu'à ce que les agresseurs cheyennes soient finalement repoussés dans le hors-champ. Lors de l'attaque du village indien par le 7^e de cavalerie dans *Little Big Man* (Arthur Penn, 1970), ce sont les Cheyennes qui occupent le champ cinématographique et le territoire américain, leur village harmonieusement installé sur les berges de la rivière Washita, tandis que l'armée américaine charge depuis les marges du cadre. Le champ devient à nouveau l'objet d'une lutte, qui se conclut cette fois-ci par la mort ou l'expulsion hors-champ des primo-occupants, signe d'un renversement de domination du territoire américain.

Dans ces deux scènes, la compétition pour l'occupation du champ entre les forces historiques de la conquête de l'Ouest construit l'espace filmique comme un territoire de colonisation. Celle-ci se décline alors selon deux régimes narratifs différents selon l'identité des primo-occupants : comme une légitime défense de la civilisation (dans la scène de *The Iron Horse*) ou comme une violation de territoires indigènes (dans la scène de *Little Big Man*). L'inversion de perspective sur l'histoire de la colonisation proposée par le western pro-Indien se traduit donc sur le plan esthétique par une inversion des procédés de construction de l'espace filmique. Cette piste qui aborde le western comme un médium d'exploration d'une histoire de colonisation, c'est-à-dire comme une forme de cinéma colonial, permet d'émanciper les études du genre d'une approche en termes d'exception culturelle américaine et de resituer le western dans un réseau transnational de productions culturelles de l'impérialisme.

Dépasser la lecture évolutionniste : le western comme genre révisionniste

Les approches politiques du western qui distinguent conservatisme classique et progressisme révisionniste s'inscrivent dans un type d'analyse sociohistorique du cinéma²⁰. Courante dans les études du western depuis Philip French²¹ et John Lenihan²², l'analyse sociohistorique aborde le cinéma dans sa dimension historique et politique. Or, l'un des risques de ce type d'analyse est de réduire la complexité expressive du film en la subordonnant à des hypothèses génériques et à des études de corpus. Les singularités d'un film sont aplanies au profit de lectures généralisatrices telles que la lecture évolutionniste du western. Une piste pour dépasser cette lecture est alors d'enrichir les méthodes de l'analyse sociohistorique en rendant au film singulier son autonomie expressive.

Dans son ouvrage sur la littérature de l'Ouest, *Having it Both Ways*, Forrest G. Robinson écrit que « Western literary discourse, especially of the popular variety, betrays a persistent pattern of doubleness, or self-subversion, in which conflicting moral perspectives compete for preeminence²³ ». Les grands romans de l'Ouest tels que *The Last of the Mohicans* (James F. Cooper, 1826), *The Virginian* (Owen Wister, 1902) ou *Shane* (Jack Schaefer, 1949) doivent être envisagés comme des « sites for the negotiation of competing perspectives on the issues of race and gender », leur succès, selon Robinson, étant dû précisément à leur engagement dans « an ongoing cultural conversation on central, painfully vexing questions of power and authority²⁴ ». Cette théorie littéraire est appliquée au western cinématographique par Matthew Carter dans *Myth of the Western*. L'auteur y considère que les westerns existent « as platforms for debating the impact and scope of the myth on US culture rather than acting as a mouthpiece which univocally celebrates a particular version of American history – that is to say, 'the white man's story'²⁵ ». La popularité du genre s'explique alors précisément par la complexité de son rapport au mythe de l'Ouest :

« The formal and thematic impact of significant Westerns does not so much come from the theme of the myth of the West, but rather from the complexities by which the films themselves deal with this theme and its attendant mythic discourses²⁶. »

²⁰ Louis Le Bris, *Le Western: Grandeur ou décadence d'un mythe?*, p. 10.

²¹ Philip French, *Westerns: Aspects of a Movie Genre*, Manchester, Carcanet Press, 2005 [1973].

²² John H. Lenihan, *Showdown: Confronting Modern America in the Western Film*, Urbana, University of Illinois Press, 1980.

²³ Forrest G. Robinson, *Having It Both Ways*, p. 3.

²⁴ *Ibid*, p. 2.

²⁵ Matthew Carter, *Myth of the Western*, p. 195

²⁶ *Ibid*, p. 221.

Une telle conception du cinéma rend au film sa capacité à produire un discours politique autonome. Le film n'est pas un simple reflet de la société américaine, comme le défend la théorie du reflet en études cinématographiques²⁷. Le film n'est pas non plus le véhicule d'une idéologie dominante, comme le défend la théorie néo-marxiste²⁸. Au contraire, chaque film produit une réflexion critique sur le mythe de l'Ouest et la construction d'une identité nationale par la colonisation, quelle que soit son époque de production. En outre, un film ne peut être considéré comme conservateur ou progressiste, classique ou révisionniste, car il contient en lui-même des discours multiples et contradictoires. Les westerns réfléchissent ainsi moins des positions politiques clairement définies – des identités politiques stables et arrêtées – que les processus de construction et de définition de telles positions – la dynamique du débat sur l'histoire de l'Ouest, sa mythologie et son rapport à l'américanité.

Un western classique comme *The Iron Horse*, grande production épique des années 1920, construit par exemple une représentation complexe de l'Indien. Le film contient des éléments racistes de diabolisation du sauvage (il est présenté comme un sadique souriant devant le meurtre du père Brandon ou comme une horde anarchique massacrant les conducteurs du train de ravitaillement). Mais le même film contient également des éléments progressistes dans sa construction de l'Indien. Tout d'abord, le premier plan du chef cheyenne (Chief John Big Tree), inspiré des portraits d'Edward S. Curtis (cf. *Three Horses*, 1905), est suivi d'un contrechamp sur l'armée américaine pénétrant le territoire indien qui cadre la violence indigène à venir comme la réaction à une transgression initiale. Ensuite, l'idéologie impériale construisant l'Indien comme un primitif inadapté à la civilisation est déconstruite lors de l'attaque du train de ravitaillement : les conducteurs du train, qui se moquent des Indiens tentant de stopper la locomotive avec une corde, sont massacrés dans la scène suivante après que le train a bel et bien été stoppé. En outre, le carton exprimant la moquerie des conducteurs souligne une revendication d'antiracisme de la part des producteurs lorsque le mot « engine » est orthographié phonétiquement « injine » tandis que le mot « Indiens » n'est pas orthographié sous sa forme raciste « Injuns ». Enfin, *The Iron Horse* contient des bons Indiens, les Pawnees, qui sauvent les ouvriers du rail de l'attaque finale des Cheyennes et qui,

²⁷ Voir Steven McVeigh, *The American Western*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2007.

²⁸ Voir Douglas Kellner, « Culture Industries », in Toby MILLER et Robert STAM (dirs.), *A Companion to Film Theory*, Malden, Blackwell 2004, p. 211.

surtout, occupent le champ aux côtés des ouvriers de la Union Pacific avant d'avoir été explicitement désignés dans un carton (cf. le plan-séquence « The hardships of winter », dans lequel un Indien est ostensiblement placé au premier plan). Cette présence inexplicquée d'Indiens aux côtés des ouvriers du rail construit l'espace de la Frontière non comme une ligne raciale et culturelle opposant indigènes et colons, mais comme une zone de contact, un territoire partagé.

L'exemple de *The Iron Horse* suggère que le western classique est loin de véhiculer un discours univoque sans médiation critique. À l'inverse, le western révisionniste est loin de s'émanciper d'une idéologie impériale²⁹ ou d'une fascination pour le héros blanc et violent³⁰. Dans le cadre d'une approche sociohistorique, la dichotomie classique/révisionniste et l'idée d'une évolution politique du western ne tiennent donc plus. Il est plus judicieux de parler d'un genre révisionniste qui, à toute époque, interroge la transformation de l'histoire de l'Ouest en mythologie nationale et mobilise l'écriture historique pour redéfinir de manière inclusive le nationalisme américain.

Dépasser la lecture mythique : le western comme médium historiographique

Même s'il contribue à la fabrication d'une mythologie nationale centrée sur l'Ouest, le western est toujours et avant tout un genre ancré dans l'histoire du XIXe siècle américain. L'histoire est sa matière et son argument et, comme le souligne Janet Walker dans *Westerns : Films through History*, le genre se positionne sur le terrain de l'historiographie : « westerns take dramatic license ; but it is also true that they take *historical* license. [...] We need to take seriously the profound and multifaceted historical and historiographic functions of the films western³¹. » Le western peut ainsi être traité comme une forme d'écriture historique, une manière de construire l'histoire de l'Ouest américain qui soit concurrente et complémentaire au travail de l'historien.

Que le western s'inscrive dans le champ de l'histoire comme objet et comme discipline est indéniable au vu des nombreux procédés historicisants développés par les producteurs et

²⁹Voir Armando Prats, *Invisible Natives*, p. 127-129.

³⁰ Voir Matthew Carter, *Myth of the Western*, p. 127 et suivantes.

³¹ Janet Walker, *Westerns: Films through History*, p. 7.

soulignés dans la promotion des films. On peut citer ici différents marqueurs d'authenticité historique, qui sont autant de signes d'une conversation des westerns avec l'histoire des États-Unis : le tournage en extérieur et les effets documentaires qu'il permet ; les références à la photographie historique ou à l'art naturaliste ; l'utilisation d'artefacts et de décors authentiques ; la mise en scène de personnages et d'événements historiques ; l'emploi de vétérans de l'Ouest, cowboys et Indiens originaux comme figurants. A ces marqueurs d'authenticité s'ajoutent les recherches historiographiques et ethnographiques précédant la production et un cadrage historicisant des films par l'usage de cartons introductifs ou de voix narratives. La dimension historiographique du western devient même la principale légitimation des westerns dits révisionnistes, qui se présentent comme une réaction à la mythification de l'Ouest dans les westerns précédents³². Tous ces éléments inscrivant le western dans le champ historique obligent à considérer le genre comme une forme d'écriture historique, comme un ensemble de documents historiographiques sur l'Ouest américain.

Le western va même plus loin sur le plan de l'écriture historique puisqu'il démontre une capacité à réfléchir les conditions de production et les enjeux de l'écriture historique. C'est là l'argument de Cécile Gornet dans *L'Écriture de l'histoire au miroir du cinéma* consacré au cinéma de John Ford :

« [Les westerns parlants de John Ford] ne montrent pas tant la trame historique que sa mise en forme : ce qu'ils réfléchissent, c'est moins le contenu événementiel de l'histoire des États-Unis [...] que la fabrique du discours produit sur ce contenu par les historiens. [...] Il ne s'agit donc pas de films historiques mais plutôt de films métahistoriques, dans la mesure où ce qu'ils montrent de l'histoire concerne les enjeux essentiels de son écriture³³. »

Étendue au genre dans son ensemble, une telle approche rend au western sa place et son pouvoir dans la fabrique de l'histoire américaine. Il n'y aurait plus l'histoire américaine d'une part, objet de l'historien, et sa représentation plus ou moins fidèle dans la culture populaire de l'autre, mais une recherche conjointe de l'histoire et du cinéma portant sur la construction de la vérité historique.

Si le cas des westerns parlants de John Ford est particulièrement frappant par le goût du cinéaste pour faire affleurer les procédés narratifs et visuels du cinéma, la dimension

³² Pour un développement de ces différents points, voir Hervé Mayer, *La Construction de l'Ouest américain dans le cinéma hollywoodien*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, 2017.

³³ Cécile Gornet, *L'Écriture de l'histoire au miroir du cinéma*, p. 163.

métahistorique des westerns se retrouve dans l'ensemble du genre à des degrés plus ou moins manifestes. Les procédés de reconstitution de la vérité historique sont ainsi rendus visibles dans *The Iron Horse*, dans lequel une note sur un carton interromp le récit pour souligner l'authenticité historique des locomotives utilisées³⁴. Le cadrage historicisant est problématisé dans *Little Big Man*, dans lequel le narrateur Jack Crabb (Dustin Hoffman) a un âge (121 ans) et une identité historique (seul survivant blanc de la bataille de Little Big Horn) invraisemblables, et dont un commentaire en voix *off* à propos d'un fait particulier (« That is a true historical fact ») oblige à réévaluer la véracité de tout le reste du récit. La construction de l'espace filmique est mise en abîme dans *The Ox-Bow Incident* (William Wellman, 1943), où le tournage en studio exhibe l'artificialité de l'Ouest historique au cinéma. Enfin, la tension existant au cœur même de la culture et de l'historiographie de l'Ouest entre mythe et histoire est thématifiée dans *Shane* (George Stevens, 1953), où les deux principes narratifs du western sont incarnés dans des personnages distincts : Joe Starrett et les fermiers sont ancrés dans l'histoire tandis que Shane se situe du côté du mythe. Le film construit ainsi « a juxtaposition of the enchanted and the prosaic, romance and documentary, the truth and the legend³⁵ » qui rend manifeste l'artifice invraisemblable de leur cohabitation au sein d'un même univers narratif (*cf.* la scène du repas chez les Starrett, où Joe transpire, mange goulument et défend l'enracinement dans une terre que l'on possède, tandis que Shane est immaculé, immobile et rêve de « place unknown. Some place I never been »). Ces différents exemples suggèrent que le western est non seulement inscrit dans l'histoire et acteur d'un débat historiographique mais qu'il réfléchit les processus de construction d'un objet et d'un récit historiques.

Abordés en ces termes (perspective transnationale, genre révisionniste, médium historiographique), le western devient un genre passionnant par ce qu'il peut révéler de l'écriture de l'histoire, des processus de construction d'une identité nationale et des liens qui unissent des cultures nationales partageant l'expérience historique de l'impérialisme.

³⁴ Clinton Mohs, « 'The Man Was Forever Looking for That Which He Never Found': The Western and Automotive Tourism in the Early Twentieth Century », *Western American Literature*, vol. L, n° 3, p. 225-249.

³⁵ Bob Baker, « Shane Through Five Decade », in Cameron et Pye, *The Book of Westerns*, p. 214.

BIOGRAPHIE

Hervé Mayer est Maître de conférences à l'université Paul Valéry Montpellier 3 et membre du laboratoire EMMA (EA 741). Ses recherches portent sur la construction du pouvoir et des identités politiques dans le cinéma américain. Il a beaucoup écrit et communiqué sur le western et le mythe de la Frontière dans le cadre de son travail de doctorat et a soutenu en octobre 2016 une thèse intitulée « Guerre sauvage et empire de la liberté : prolongements du mythe de la Frontière dans le cinéma américain post-western ». Il est l'auteur d'un article sur Jesse James intitulé « The Ever-growing Ogre: the Railroad vs Progress in Henry King's Jesse James » publié dans *Film Journal* et de l'ouvrage *La Construction de l'Ouest américain dans le cinéma hollywoodien* paru aux éditions Atlande en 2017.

BIBLIOGRAPHIE

- BOURTON, William, *Le Western : une histoire parallèle des États-Unis*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.
- CAMERON, Ian A. et PYE, Douglas, (dirs.), *The Book of Westerns*, New York, Continuum, 1996.
- CARTER, Matthew, *Myth of the Western: New perspectives on Hollywood's frontier narrative*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2014.
- COYNE, Michael, *The Crowded Prairie: American National Identity in the Hollywood Western*, Londres, I. B. Tauris, 1997.
- GORNET, Cécile, *L'Écriture de l'histoire au miroir du cinéma - Les westerns de John Ford*, Paris, Classiques Garnier, 2017.
- KITSES, Jim et RICKMAN, Gregg, (dirs.), *The Western Reader*, New York, Limelight Editions, 1998.
- KOLLIN Susan, « Genre and the Geographies of Violence: Cormac McCarthy and the Contemporary Western », *Contemporary Literature*, vol. 42, n° 3, 2001, pp. 557-88
- LE BRIS, Louis, *Le Western : grandeur ou décadence d'un mythe ?*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- MOTTET, Jean, *L'Invention de la scène américaine : cinéma et paysage*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- PRATS, Armando José, *Invisible Natives: Myth and identity in the American western*, Ithaca, Cornell University Press, 2002.
- RIEUPEYROUT, Jean-Louis, *Le Western ou Le cinéma américain par excellence*, Paris, Éditions du Cerf, 1953.
- ROBINSON Forrest G., *Having It Both Ways: Self-Subversion in Western Popular Classics*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1996
- SCHATZ, Thomas Gerard, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, Boston, McGraw-Hill, 1981.
- SLOTKIN, Richard, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Minneapolis, University of Oklahoma Press, 1998.
- WALKER, Janet (dir.), *Westerns: Films through History*, New York et Londres, Routledge, 2001.