



HAL
open science

La Frontière : crise et critique d'un territoire national

Hervé Mayer

► **To cite this version:**

Hervé Mayer. La Frontière : crise et critique d'un territoire national. TERRITOIRES DU CINÉMA, , 2017, 978-2-343-12370-7. hal-04412281

HAL Id: hal-04412281

<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-04412281>

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.

La Frontière : crise et critique d'un territoire national

Hervé Mayer

Historiquement, la Frontière¹ se définit le mieux comme un point de rencontre entre des cultures différentes, celles des colons venus d'Europe et celles des peuples indigènes américains. Elle correspond ainsi à ce que Mary Louise Pratt a nommé une « zone de contact » dans son essai *Imperial Eyes*, c'est-à-dire « l'espace dans lequel des peuples géographiquement et historiquement séparés entrent en contact et établissent des relations de long terme, impliquant généralement des conditions de coercition, d'inégalités radicales et de conflits insolubles² ». Historiquement, la Frontière est ainsi à la fois une zone géographique et un terrain organisé culturellement, objet d'une lutte politico-militaire entre des groupes humains rivalisant pour sa domination. En d'autres termes, la Frontière est un territoire.

Mais parler de Frontière, c'est déjà charger les faits historiques de la conception idéologique, capturée dans la définition qu'en donnait en 1893 l'historien Frederick Jackson Turner, d'un « point de rencontre entre la civilisation et le monde sauvage. » Plus qu'une lecture factuelle de l'histoire, la Frontière est un récit métaphorique charriant inévitablement ethnocentrisme, racisme et impérialisme. C'est cette dimension métaphorique et narrative qui fait de la Frontière un objet symbolique, un territoire mythologique plus qu'historique. Territoire quand même, car si elle n'est pas un « lieu », la Frontière reste une métaphore spatiale et politique à la fois.

Territoire imaginaire, la Frontière n'engage pas seulement le récit d'une confrontation pour la maîtrise du continent américain. Légitimée comme objet scientifique par la thèse de Turner ou les écrits de Theodore Roosevelt à la fin du XIXe siècle, elle s'est installée au cœur d'une mythologie nationale qui veut que la nation et le caractère américains soient nés de cette confrontation. Turner écrit ainsi dans *The Significance of the Frontier in American History* que la Frontière est « le facteur d'américanisation le plus rapide et le plus efficace³ » dans l'histoire américaine. Quant à Roosevelt, il fait de l'expansion territoriale du XIXe siècle « le

¹ Je mets une majuscule à « Frontière » pour la distinguer de l'acception du terme « frontière » en français.

² Mary Louise PRATT, *Imperial Eyes*, p. 8.

³ Frederick Jackson TURNER, *The Significance of the Frontier in American History*, p. 3.

grand fait épique dans l'histoire de notre race⁴ », l'acte fédérateur du peuple américain. Comme le note Richard Slotkin dans *Gunfighter Nation*, le mythe de la Frontière qui s'est consolidé à ce moment repose alors sur la croyance selon laquelle « la conquête du territoire sauvage et la soumission ou la déportation des Indiens qui l'occupaient à l'origine ont été les moyens de réaliser notre identité nationale, un système politique démocratique, une économie en perpétuelle croissance, et une civilisation extraordinairement dynamique et 'progressiste'⁵ ». La Frontière est ainsi un territoire national au sens où sa conquête est l'élément régénérateur qui transforme une civilisation héritée d'Europe en une nation proprement américaine.

Le genre cinématographique qui est reconnu pour avoir le plus directement représenté la Frontière à l'écran est bien évidemment le western. Dès les premières études sur le genre, l'importance structurelle de l'opposition entre civilisation et sauvagerie a été largement soulignée⁶. Jusque dans les années 1960, les films de cowboys et d'Indiens ont interrogé une mythologie nationale qui voyait dans la conquête de la Frontière l'accomplissement d'une destinée nationale. Mais les bouleversements politiques des années 1960 et les horreurs de la guerre du Vietnam ébranlent profondément la foi de l'Amérique en une métaphore et un mythe désormais désignés comme responsables de la faillite morale de la nation. Alors qu'une nouvelle génération d'historiens de l'Ouest réfute la théorie de Turner, l'histoire de violence et d'exploitation jusque-là légitimée par le mythe se reflète désormais dans l'expérience vietnamienne : « Le Vietnam força les Américains à repenser leur foi en la civilisation et à examiner d'autres conquêtes raciales dans leur passé collectif. Dès le début, la guerre avait été liée dans l'imagination populaire à la conquête de l'Amérique indigène au XIXe siècle⁷. » La production de westerns sur grand écran, déjà en déclin depuis la fin des années 1950, diminue radicalement dans les années 1970. Comme l'écrit John Hellmann à propos de cette période de l'histoire américaine, empruntant l'expression au philosophe Paul Tillich, le mythe de la Frontière « à tous les niveaux de la culture, se faisait 'briser'⁸ ». Dans un tel contexte critique de la mythologie nationale, quelles ont été les réactions esthétiques et politiques du cinéma américain ? Le territoire de la Frontière a-t-il survécu à sa déconstruction politique

⁴ Theodore ROOSEVELT, *The Strenuous Life: Essays and Adresses*, 1900, p. 289.

⁵ Richard SLOTKIN, *Gunfighter Nation*, p. 10.

⁶ Par exemple chez Jim KITSSES, qui liste les multiples significations de la dichotomie entre nature sauvage et civilisation qui structurent le genre.

Jim KITSSES, *Horizons West*, p. 11.

⁷ Shari Michelle HUHNDORF, *Going Native*, p. 133.

⁸ John HELLMANN, *American Myth and the Legacy of Vietnam*, p. 93.

dans les années 1970 et, si oui, sous quelles formes et avec quelles implications idéologiques ?

Cet article analyse le renversement de perspective sur le territoire de la Frontière dans le western révisionniste avant de se pencher sur deux prolongements du mythe de la Frontière dans les genres du *road movie* et du film d'horreur.

L'autre perspective sur le territoire national

Esthétique de la Frontière dans le western « classique »

C'est au tournant des années 1910 que les films sur l'Ouest construisent la Frontière comme un territoire disputé. Le déplacement du centre de la production cinématographique américaine dans les déserts de Californie précipite l'avènement de récits à la mesure de ce nouveau paysage⁹. Les romances coloniales inspirées de James Fenimore Cooper qui dominaient les *Indian Pictures*¹⁰ sont alors abandonnées pour des productions plus spectaculaires centrées sur les guerres indiennes. Le territoire de la Frontière, un espace jusque-là fluide et ouvert, devient un terrain d'affrontement épique entre deux pôles désormais irréconciliables, la civilisation américaine et le monde sauvage.

Avec l'émergence thématique de ce territoire disputé se forme une nouvelle esthétique du paysage américain. Dans son étude du traitement de l'espace chez David W. Griffith, *L'Invention de la scène américaine*, Jean Mottet parle d'un « regard migrateur et guerrier », remarquant que le célèbre réalisateur américain « semble préférer des formes d'interaction relevant de catégories anthropologiques (relation du chasseur ou du guerrier à son territoire, entre autres)¹¹ ». Apparaît alors ce que l'on pourrait appeler un rapport ethnographique à l'espace, au sens où le western naissant insiste sur la mise en relation des hommes à un environnement. L'occupation du paysage par le groupe (le campement au creux d'une vallée) construit la légitimité d'une présence tandis que le regard surplombant sur le paysage installe les conditions de sa possession. Les enjeux politiques de l'appropriation du territoire se retrouvent incarnés dans le combat en plan large entre colons et Indiens, la lutte pour la

⁹ Sur ce point, voir Scott SIMMON, *The Invention of the Western Film*, p. 53.

¹⁰ Les *Indian Pictures* désignaient des films dont les personnages principaux et le sujet étaient Indiens. Ils dominaient la production de films sur l'Ouest dans les années 1900.

¹¹ Jean MOTTET, *L'Invention de la scène américaine*, pp. 102-103 et 104.

maîtrise du champ cinématographique exprimant une lutte pour la maîtrise du récit de la colonisation.

Bien qu'il y ait conflit pour la possession du territoire, la dynamique mythologique veut que celui-ci soit finalement conquis par la civilisation et que de cette conquête émerge la nouvelle nation. Un tel triomphe sur le continent indigène trouve son expression visuelle dans l'équilibre du héros de la Frontière avec l'espace de la conquête (voir l'image du héros du *Cheval de fer*). Par une esthétique de la Frontière comme territoire disputé, l'installation d'un rapport ethnographique au paysage cinématographique et l'affirmation d'un équilibre entre héros et territoire, le western dit « classique » construit les conditions d'une justification de la colonisation historique par un récit de construction nationale. La Frontière est représentée comme le territoire légitime de la nouvelle nation.



(Légende :

Le héros du *Cheval de fer* (*The Iron Horse*, John Ford, 1924) est à la hauteur de l'horizon et au centre des rails reliant l'Est et l'Ouest, incarnant l'équilibre entre maîtrise du territoire et construction de la nation.)

La guerre du Vietnam et la critique de la Frontière

Si cette conception esthétique et idéologique de la Frontière domine le western jusque dans les années 1960, la guerre du Vietnam vient brutalement la remettre en cause. Pensée par les décideurs politiques comme une Nouvelle Frontière prolongeant la mission civilisatrice américaine et conçue par les stratèges militaires selon les termes des guerres indiennes, l'intervention américaine, et la mythologie qui la soutenait, ont été profondément discréditées par des échecs militaires comme l'offensive du Têt en 1968 ou des massacres comme Mylai révélé en 1969. L'histoire de la Frontière et ses représentations dans la culture populaire, en particulier dans le western, se sont retrouvées critiquées et tenues pour responsable de la violence politique américaine.

Face à ces critiques, le western n'a pas abandonné la conception de la Frontière comme territoire disputé ni l'esthétique spécifique du rapport ethnographique à l'espace. Il a plus simplement renversé son point de vue sur la conquête en donnant un nouveau rôle aux Indiens. En 1973, Philip French note ainsi dans les westerns contemporains « un rejet de l'idée selon laquelle les Indiens sont une menace mortelle et leur culture trop différente pour permettre une cohabitation. De cette position, il n'y a qu'un pas relativement petit à franchir pour se pencher sur ce que l'on peut apprendre d'eux, et seulement un autre pas pour les considérer comme une alternative culturelle, une contre culture¹² ». Auparavant, les Blancs amenaient la civilisation dans les territoires sauvages ; désormais de nombreux films les représentent comme y apportant la destruction. De territoire promis à la nation en construction, la Frontière devient un territoire envahi.

Perspective inversée sur l'expansion territoriale nationale

Le renversement de perspective sur l'expansion américaine n'est pas nouveau dans le western¹³. Mais si quelques films antérieurs adoptaient un point de vue indien sur la conquête, la fin des années 1960 consacre une indigénisation du regard sur le territoire de la Frontière. Le stéréotype du bon sauvage, un homme primitif qui entretient un lien transcendantaliste

¹² Philip FRENCH, *Westerns: Aspects of a Movie Genre*, p. 56.

¹³ Un film de guerres indiennes comme *Les Envahisseurs* (*The Invaders*, Thomas Ince et Francis Ford, 1912) désigne comme une « invasion » l'arrivée des arpenteurs du chemin de fer en territoire indien. Plus tard, *La Porte du diable* (*Devil's Doorway*, Anthony Mann, 1950) montre l'arrivée des pionniers dans la vallée de Sweetwater depuis la perspective de son propriétaire, qui est le héros indien.

avec la nature, devient le cœur battant de l'Amérique, la leçon pour le héros blanc d'une vie en harmonie avec son environnement et la possible clé d'une régénération de la civilisation. Dans son analyse du mouvement New Age des années 1990, dont il trace les origines à la contreculture des années 1960, Shari M. Huhndorf écrit ainsi que « pour beaucoup, donc, l'Indianité (ou, plus précisément, la dernière représentation de l'Indien inventée par la culture euro-américaine) fournit un contrepoint (très rentable) à la destruction et à la faillite spirituelle engendrées par la culture technologique moderne¹⁴ ». Le renversement qui se joue entre la représentation des Indiens dans les expositions universelles de la fin du XIXe siècle et les foires New Age d'un siècle plus tard, ou bien, en ce qui nous concerne ici, entre le mythe de la Frontière originel et cette version remaniée, est complet : « Plutôt que de présenter les Indiens comme l'altérité inférieure de l'Occident, les adeptes du New Age affirment que les peuples colonisés, y compris les Amérindiens, sont en de nombreux aspects fondamentalement supérieurs à leurs homologues occidentaux¹⁵. » La hiérarchie racio-culturelle a été superficiellement inversée et la culture dominante américaine cherche dans l'Indien la possibilité de sa propre rédemption.

Le film qui incarne le mieux ce renversement est *Little Big Man* (Arthur Penn, 1970). Thématiquement, ce sont les Indiens qui occupent désormais légitimement l'espace, tandis que les repères moraux de la civilisation blanche apparaissent discrédités : le pasteur puritain, dont la parole a pour rôle de justifier l'impérialisme, est présenté comme un fanatique ; le général de cavalerie, dont l'héroïsme militaire est le moyen de la conquête, est ici un meurtrier. Ce transfert de légitimité se retrouve dans le traitement esthétique de la Frontière : ce sont les Indiens qui occupent le champ et les Blancs qui l'envahissent. La scène de massacre du village Cheyenne, inspirée du massacre de Washita en 1868, illustre bien cette nouvelle configuration formelle. La scène est vue de l'intérieur du village indien, c'est-à-dire du point de vue des victimes médiatisé par le regard du héros blanc Jack Crabb (Dustin Hoffman), qui aperçoit la cavalerie prendre forme à l'horizon. Pendant l'attaque, des plans de caméra à l'épaule expriment le chaos d'une bataille inscrite non pas dans un champ cinématographique large, mais au cœur même du lieu de vie indigène. Seule exception à cet attachement au point de vue indien, une série de plans d'ensemble fixes de la vallée montrent l'armée américaine envahissant progressivement le paysage habité par le village. Les Indiens

¹⁴ Shari Michelle HUHNDORF, *Going Native, op. cit.* p. 165.

¹⁵ *Ibid.* p. 162.

n'usent pas du regard guerrier mais s'inscrivent plutôt au creux du territoire, occupant l'espace de la même manière que la caravane de pionniers dans des westerns « classiques ».

Finalement, le regard surplombant sur le territoire qui apparaît le plus légitime est celui du grand-père, le vieux chef indien joué par Chief Dan George, lorsqu'il monte sur une colline demander à son Dieu d'emporter son esprit. Filmé en habit cérémoniel surplombant le paysage de l'Ouest, sa spiritualité indigène habite l'espace sauvage américain. Avec *Little Big Man*, les valeurs du regard sur le paysage se distribuent ainsi plus nettement entre Blancs et Indiens, les premiers ayant l'exclusivité du regard guerrier conquérant tandis que le regard des seconds est essentiellement contemplatif. Le transcendentalisme l'emporte ainsi sur le nationalisme, car si la domination politique de la Frontière reviendra aux envahisseurs blancs selon la téléologie progressiste traditionnelle des récits de la Frontière, c'est l'esprit de l'Indien colonisé qui habitera éternellement les territoires conquis.



(Légende :

La spiritualité contemplative du vieux chef indien habite le territoire de la Frontière dans *Little Big Man*.)

Cette nouvelle perspective sur la Frontière dominera les films traitant de la confrontation entre Blancs et Indiens. On la retrouve dans *Danse avec les loups* (*Dances With Wolves*, Kevin Costner, 1990) qui, à l'aube de la décennie du New Age, marque la consécration hollywoodienne des films pro-Indiens en remportant 7 oscars en 1991, et plus récemment dans *Avatar* (James Cameron, 2009) qui marque leur promotion au statut de produit de

consommation de masse en rapportant presque 2,8 milliards de dollars de recettes internationales¹⁶. *Avatar* reprend les procédés esthétiques de *Little Big Man* en opposant le regard surplombant sur le territoire, qu'il associe à l'impérialisme des humains (cartes en trois dimensions de Pandora, vues aériennes depuis les hélicoptères), à l'occupation du territoire par les Na'vis (plans moyens ou d'ensemble des Na'vis occupant le paysage). Si l'histoire veut que l'impérialisme blanc ait triomphé militairement, ce dernier espère racheter ses fautes en rendant symboliquement la Frontière à l'Indien.

La Frontière comme territoire de l'altérité

La critique du mythe de la Frontière au tournant des années 1970 a mené à un renversement idéologique dans la conception de ce territoire national. Apparaissent alors deux versions concurrentes d'un territoire sur lequel l'Amérique impérialiste a abandonné toute revendication : d'une part, la Frontière devient le territoire d'une alternative nationale ; d'autre part, elle devient le territoire d'une altérité menaçante.

Le territoire d'une alternative nationale

Si la Frontière est un territoire envahi, la figure dominante de l'envahisseur est celle de l'homme blanc. Que son héroïsme conquérant soit momentanément décrédibilisé permet à des groupes relégués aux marges de l'Amérique d'occuper la Frontière au cinéma pour y revendiquer leur américanité. Le road movie apparaît ainsi en 1969 avec *Easy Rider* (Dennis Hopper) comme une actualisation du western destinée à révéler les marges de l'Amérique. La Frontière délaissée par l'Amérique impérialiste devient un territoire de résistance au progrès destructeur de la civilisation. Comme Barbara Klinger le remarque, le mythe sous-tendant ce film reste le même que dans les westerns classiques : « Par ses larges panoramas romantiques des beautés naturelles d'un Ouest vierge de tout progrès et de présence humaine, le film soutient inconditionnellement l'une des fondations de l'idéologie américaine - le frontiérisme - un mythe qui était devenu une véritable *lingua franca* des discours nationalistes traditionnels

¹⁶ <http://boxofficemojo.com/alltime/adjusted.htm> et <http://boxofficemojo.com/movies/?id=avatar.htm>. Pages consultées le 13/10/2014.

de la fin des années 1960¹⁷. » Les personnages qui l'incarnent ne sont cependant plus à l'image de la culture dominante, mais à celle de ce qui, depuis l'essai de Theodore Roszack publié en 1969, *The Making of a Counter Culture*, a été désigné comme son opposé par le terme de contreculture. Dennis Hopper incarne ainsi Billy, un hors-la-loi hippie aux cheveux longs et au veston à franges qui, avec son acolyte Wyatt (Peter Fonda), domine Monument Valley du même regard contemplatif qui sera celui du chef Indien de *Little Big Man* l'année suivante. Le panoramique sur les buttes de ce paysage emblématique du western, dont les personnages ne manquent pas de rappeler qu'il est d'abord un territoire sacré indien, intervient ici avant même le regard des héros, rendant à une nature indigène sa prééminence sur les Blancs. Leur pèlerinage dans ce lieu sacré du mythe américain les rattache en même temps à une mythologie et une identité nationales : « [Monument Valley] relie les deux voyageurs à une esthétique du paysage et les représentants de la contreculture à un patrimoine américain¹⁸. » C'est bien Wyatt, flanqué de son blouson de cuir aux couleurs du drapeau américain, qui fait de la contreculture l'héritière du territoire national qu'est resté la Frontière.



(Légende :

¹⁷ Barbara KLINGER, "The Road to Dystopia; Landscaping the nation in Easy Rider" dans Steven COHAN et Ina Rae HARK (eds.), *The Road Movie Book*, p. 192.

¹⁸ BAPIS, Elaine M. "Easy Rider (1969): Landscaping the Modern Western" dans Deborah CARMICHAEL, *The Landscape of Hollywood Westerns*, p. 166.

Le paysage de Monument Valley au soleil couchant rattache la contreculture à une mythologie nationale dans *Easy Rider*.)

À la suite d'*Easy Rider*, la Frontière devient un territoire national alternatif, le lieu de régénération de l'Amérique par ses minorités qui, une à une, complètent les représentations d'une communauté nationale. Ce mécanisme politique fleurit dans de nombreux road movies des années 1990 dans lesquels la migration vers l'inconnu devient un geste politique : « Après *Thelma & Louise*, Hollywood commença à reconnaître l'hospitalité grandissante de la route envers les marginaux et les exclus - pas seulement les femmes (*Leaving Normal*), mais également les gays (*My Own Private Idaho*, *The Living End*, *To Wong Foo, Thanks for Everything!*, *Julie Newmar*), les lesbiennes (*Boys on the Side*, *Even Cowgirls Get the Blues*), et les gens de couleurs (*Get on the Bus*, *Fled*, *Powwow Highway*)¹⁹. » Le western connaît le même moment politique avec des films comme *Danse avec les loups*, *La Revanche de Jesse Lee* (*Posse*, Mario Van Peebles, 1993), *Belles de l'Ouest* (*Bad Girls*, Jonathan Kaplan, 1994) ou plus tard *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005). L'Amérique réinvente ainsi son identité nationale en incluant de nouveaux groupes à la colonisation de la Frontière.

Le territoire d'une altérité menaçante

Si la fin des années 1960 a révélé que l'Amérique masculine blanche oppressait continuellement les bons sauvages, elle a aussi montré que la sauvagerie pouvait naître au sein même de la nation américaine. Une longue tradition culturelle remontant aux puritains attachait aux territoires sauvages de la *wilderness* une essence diabolique, et c'est tout naturellement que la Frontière, révélée comme le lieu d'une violence historique fondatrice, fut identifiée comme le lieu de naissance de cette sauvagerie endogène. Dans une série de films d'horreur des années 1970, la Frontière devient le territoire originel d'une américanité ensauvagée. Ces nouveaux monstres américains apparaissent souvent sous la forme de Blancs ruraux ou *rednecks* que le cinéma rattache aux sauvages indiens des westerns classiques, mais qui figurent également une classe d'exclus du processus civilisateur du continent. Dans *Men, Women, and Chainsaws*, Carol Clover identifie ce type de films d'horreur par l'expression de « city-revenge film » que l'on traduira ici par film de revanche de l'urbanité. Ce type de film, dont l'archétype est *Délivrance* (*Deliverance*, John Boorman, 1972), s'articule autour de la

¹⁹ Steven COHAN et Ina Rae HARK (eds.), *The Road Movie Book*, op. cit., p. 12.

dichotomie ville/campagne et met en scène des personnages issus de la modernité urbaine victimes de personnages ruraux, qui finissent par retourner la violence contre leurs bourreaux bouseux. *Délivrance* montre ainsi quatre amis d'Atlanta, partis dans les Appalaches pour descendre en canoë la dernière rivière sauvage du Sud des États-Unis, qui se retrouvent agressés par la population locale et obligés d'user de violence pour assurer leur survie. D'autres exemples incontournables sont *Massacre à la tronçonneuse* (*Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hooper, 1974), *La Colline a des yeux* (*The Hills Have Eyes*, Wes Craven, 1977), *Sans retour* (*Southern Comfort*, Walter Hill, 1981) ou *Chasse sanglante* (*Hunter's Blood*, Robert C. Hughes, 1986).



(Légende :

La Frontière est un territoire de l'altérité menaçante dans *La Colline a des yeux*.)

Dans ces films, le conflit entre ville et campagne provient essentiellement d'une violation territoriale : les citadins envahissent le territoire des *rednecks*, qui réagissent par une violence sauvage, contre laquelle les premiers devront se défendre. Dans *Délivrance*, les citadins, arrogants et supérieurs avec la population locale, sont associés aux forces du progrès qui vont « violer », selon le mot de l'un d'entre eux, le paysage vierge de la rivière primordiale, plaçant les Blancs pauvres dans la position de victimes indigènes d'une civilisation conquérante. Le viol de Bobby par un *redneck* ne fait donc que répondre à une violation territoriale originelle de la civilisation sur le monde sauvage. Cependant le décalage entre la violence symbolique des envahisseurs et la violence physique des *rednecks* fait bien de ces

derniers le plus grand mal. Les citoyens sont, au moins en partie, justifiés dans leur propre réaction violente (meurtre du violeur et d'un second *redneck* à l'identité indécidable) et le film embrasse largement leur point de vue.

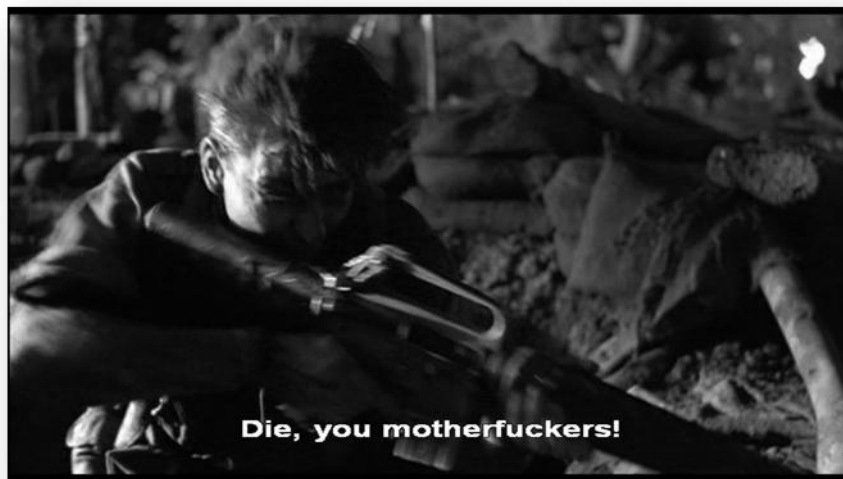
Ce qui se joue dans ces films se situe à l'opposé des road movies : alors que dans ces derniers, la restitution de la Frontière aux indigènes fait de celle-ci le territoire d'émancipation des minorités, dans ces films d'horreur, cette même restitution renforce la Frontière dans son rôle traditionnel de territoire de la sauvagerie. La culpabilité liée à l'expropriation et au génocide, plutôt que d'être interrogée, est alors désamorcée par la construction de la violence héroïque comme une défense légitime contre de nouveaux sauvages. La perspective dominante sur la Frontière renoue avec le point de vue conquérant.

Conclusion : le Vietnam cinématographique comme nouvelle Frontière

Suite à la critique du mythe de la Frontière à la fin des années 1960, la Frontière s'est dissociée de la dynamique expansionniste d'une Amérique impérialiste. Occupée désormais par des Indiens, des hippies ou des tueurs cannibales, la Frontière des années 1970 est devenue le territoire exclusif de l'altérité, celui de la régénération d'une civilisation impérialiste par les bons sauvages et leurs héritiers, ou celui de la mise en péril de cette même civilisation par les résidus pervers de la colonisation. La Frontière ne persiste donc comme territoire national que dans le premier cas, au prix d'un renoncement à l'impérialisme ; dans le second, elle redevient l'incarnation d'une menace sauvage que l'Amérique doit éliminer pour protéger son intégrité.

Un sous-genre est cependant responsable de la reconstruction du territoire de l'impérialisme américain : les films sur la guerre du Vietnam. Reprenant la rhétorique politique des années 1960 qui appliquait le mythe de la Frontière à l'intervention au Vietnam, ces films présentent cette intervention comme une guerre indienne opposant l'armée américaine à des indigènes barbares. S'inspirant de la Frontière des films d'horreur, ils présentent la jungle asiatique comme une forêt puritaine (nature hostile, brume envahissante, vision obstruée, danger omniprésent) et refusent les plans d'ensemble sur le théâtre d'opération au profit du point de vue des simples soldats. Ces derniers ne sont plus le bras armé d'un impérialisme critiqué par le mouvement anti-guerre, mais des étrangers désorientés dans une *wilderness* meurtrière. Ce

territoire sauvage, cependant, retrouve une dimension qu'il avait perdue dans la transition vers le film d'horreur : sa dimension régénératrice pour le conquérant. Dans le film de guerre du Vietnam, comme l'écrit Armando Prats à propos de *Nous étions soldats* (*We Were Soldiers*, Randolph Wallace, 2002), « l'immersion du héros dans la nature sauvage ne répond qu'à une seule grande mission, un dessein qui valide le reste de ses intentions avouées et proclamées en même temps qu'il les réduit au statut de simples expressions et concepts dérivés : l'immersion violente dans la nature sauvage a toujours été, et serait à nouveau, *régénérative en soi*, et l'Américain héroïque entreprendrait cette immersion *pour elle-même* ; et le résultat régénérerait non seulement le héros ou même sa génération, *mais la nation elle-même*, son histoire en même temps que sa destinée²⁰ ».



(Légende :

Chris libère une violence sauvage qui complète sa trajectoire régénératrice dans la jungle vietnamienne de *Platoon*.)

Le personnage de Rambo, devenu un phénomène culturel au milieu des années 1980 en est l'exemple le plus évident. Mais un autre film de la même période effectue un travail idéologique comparable, bien que formellement différent : *Platoon* (Oliver Stone, 1986). Toute la trajectoire de *Platoon* est d'immerger l'enfant américain dans la barbarie la plus injustifiable pour qu'il en ressorte finalement grandi. Comme dans *Délivrance*, cette

²⁰ Armando José PRATS, « Last Stand at the Ia Drang Valley: Memory, Mission, and the Shape of Victory in *We Were Soldiers*. », p. 114. Italiques originaux.

immersion, d'abord traumatisante, pousse le héros Chris (Charlie Sheen) à retourner la violence sauvage contre les indigènes. À la différence de *Délivrance*, cette violence est incontestablement libératrice. Chris entre dans une jouissance meurtrière lors de la bataille finale, qui fait dire à Oliver Stone dans son commentaire DVD : « Voici John Wayne. » Ainsi, on peut dire avec Harold Shechter et Jonna Semeiks que « ce à quoi nous assistons dans *Platoon* est une réinvention d'un mythe américain fondateur²¹ », le mythe de la Frontière. Comme l'écrit encore Michael Coyne dans *The Crowded Prairie*, « le Vietnam a doublement assassiné le western. La première fois, la guerre du Vietnam a discrédité le mythe cinématographique de l'Ouest. Le second assassinat est un processus toujours en cours : le mythe cinématographique de l'expérience vietnamienne supprime graduellement le western en tant qu'évènement historique national fondateur²² ». C'est certainement le film sur la guerre du Vietnam qui a pris le plus directement le relais du western dans la perpétuation du mythe de la Frontière originel, en fournissant à l'Amérique un nouveau territoire sauvage où se régénérer.

Bibliographie

BAPIS Elaine M., « Easy Rider (1969): Landscaping the Modern Western » in CARMICHAEL Deborah A. (dir.), *The Landscape of Hollywood Westerns: Ecocriticism in an American Film Genre*, Salt Lake City, États-Unis, University of Utah Press, 2006.

CLOVER Carol J., *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, États-Unis, Princeton University Press, 1992.

COHAN Steven et HARK Ina Rae (eds.), *The Road Movie Book*, Londres, Royaume-Uni, Routledge, 1997.

COYNE Michael, *The Crowded Prairie: American National Identity in the Hollywood Western*, Londres, Royaume-Uni, I. B. Tauris, 1997.

FRENCH Philip, *Westerns: Aspects of a Movie Genre*, Manchester, Royaume-Uni, Carcanet Press, 2005.

HELLMANN John, *American Myth and the Legacy of Vietnam*, New York, États-Unis, Columbia University Press, 1986.

²¹ Harold SCHECHTER et Jonna SEMEIKS, « Leatherstocking in 'Nam: Rambo, Platoon, and the American Frontier Myth », p. 22.

²² Michael COYNE, *The Crowded Prairie*, p. 191.

HUHDORF Shari Michelle, *Going Native: Indians in the American Cultural Imagination*, Ithaca, Etats-Unis, Cornell University Press, 2001.

KITSES Jim, *Horizons West: Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah studies of Authorship within the Western*, Londres, Royaume-Uni, Thames and Hudson, 1969.

MOTTET Jean, *L'Invention de la scène américaine: cinéma et paysage*, Paris, France, L'Harmattan, 1998.

PRATS Armando José, « Last Stand at the Ia Drang Valley: Memory, Mission, and the Shape of Victory in *We Were Soldiers* », *Arizona Quarterly*, vol. 62, n° 2, été 2006, pp. 99-144.

PRATT Mary Louise, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Londres, Royaume-Uni, Routledge, 1992.

ROOSEVELT Theodore, *The Strenuous Life: Essays and Adresses*, Londres, Royaume-Uni, T. Nelson, 1900.

SCHECHTER Harold et SEMEIKS Jonna, « Leatherstocking in 'Nam: Rambo, *Platoon*, and the American Frontier Myth », *Journal of Popular Culture*, vol. 24, n° 4, printemps 1991, pp. 17-25.

SIMMON Scott, *The Invention of the Western Film: a Cultural History of the Genre's First Half-Century*, Cambridge, Royaume-Uni, Cambridge University Press, 2003.

SLOTKIN Richard, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Minneapolis, Etats-Unis, University of Oklahoma Press, 1998.

TURNER Frederick Jackson, *The Significance of the Frontier in American History*, New York, Etats-Unis, F. Ungar Pub. Co, 1969.