



HAL
open science

La construction de l'Ouest américain dans le cinéma hollywoodien

Hervé Mayer

► **To cite this version:**

Hervé Mayer. La construction de l'Ouest américain dans le cinéma hollywoodien. Atlande, pp.288, 2017, Clefs concours - Anglais Civilisation, Charles Giry-Deloison, 9782350304564. hal-04412470

HAL Id: hal-04412470

<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-04412470>

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.

Introduction

Le sujet d'agrégation d'anglais qui fait l'objet de ce livre est inédit dans les annales récentes du concours. Un sujet comparable, "Le crime organisé à la ville et à l'écran, 1929-1951", avait été proposé pour les sessions 2002 et 2003, mais il se distinguait du présent sujet à deux égards. Par sa formulation d'abord, il équilibrait l'importance de l'histoire du crime organisé et de l'histoire de ses représentations à l'écran. Par son cadrage ensuite, il ne concentrait pas l'analyse sur un nombre fini de films. C'est donc la première fois qu'un programme de civilisation américaine porte exclusivement sur la représentation de l'histoire par le cinéma et présente un corpus de films explicite et arrêté. Les civilisationnistes influencés par les *cultural studies* peuvent se réjouir de voir l'étude de la culture américaine reconnue à ce niveau institutionnel. Les civilisationnistes historiens peuvent y voir un détour de l'objet premier de la discipline que devrait être l'histoire des États-Unis. Cependant, la formulation même du sujet peut enchanter les uns comme les autres puisqu'elle nous invite à dépasser les distinctions entre culture et politique, entre l'histoire et sa représentation, pour considérer le cinéma comme un acteur autonome dans la production du discours historique. L'intitulé du sujet mentionne bien le concept de construction, distinct de celui de représentation, pour suggérer la capacité du cinéma à se constituer en forme d'écriture historique complémentaire et concurrente au travail de l'historien (v. Cinéma, histoire et société). Suivant cette suggestion, le présent ouvrage considère les constructions cinématographiques de l'histoire de l'Ouest comme autant de voix engagées dans un débat politique sur l'écriture de cette part essentielle de l'histoire américaine (v. Histoire de l'Ouest).

Que ce premier sujet exclusivement centré sur la culture américaine prenne pour objet le western au cinéma n'est pas surprenant. Depuis qu'André Bazin l'a sacré "cinéma américain par excellence" en 1953, le genre a régulièrement été analysé sous l'angle de ses rapports privilégiés avec une identité américaine ou un mythe national (v. Historiographie du western). Le western serait une porte d'entrée permettant d'entrevoir une essence américaine. Si une telle approche est pertinente, le western explorant le récit des origines de la nation américaine, elle oublie cependant que le genre est d'abord une forme de cinéma colonial qui s'est mieux vendu que ses homologues européens. Le western repose sur une mythologie de la Frontière qui a pour fonction de légitimer la colonisation du continent nord-américain, au même titre que la mission civilisatrice française ou les trois C britanniques (*Christianity, Commerce, Civilization*). Du point de vue de ses structures narratives et idéologiques, le genre n'est pas une exception américaine. C'est peut-être cette communauté d'esprit qui, avec la dimension exotique attachée à l'Ouest américain, explique son succès persistant en Europe quand le genre est ostracisé depuis les années 1970 aux États-Unis.

Plus important pour les candidats à l'agrégation, l'approche associant le western à l'américanité mène souvent à deux écueils que ce sujet et le présent ouvrage invitent à dépasser. Le premier écueil est d'ordre théorique et concerne la conception des rapports entre culture et politique. Il se manifeste lorsque l'on considère le western comme un simple reflet de la société américaine, une représentation de la réalité qui n'aurait pas d'existence politique propre. À l'inverse, nous insisterons sur la capacité du western à examiner le mythe et l'histoire de l'Ouest et à engager un débat avec ces formes de récit de la nation. Le second écueil est d'ordre historiographique et se manifeste lorsque l'on considère l'histoire du western sur le xx^e siècle comme celle d'une progression du conservatisme vers le libéralisme, en miroir de la progression politique des États-Unis. On distingue alors deux périodes classique et révisionniste du genre qui marquent cette progression (v. Historiographie du western). À l'inverse, nous soulignerons la propension du western classique à réviser l'histoire comme le mythe de l'Ouest et la tendance du western révisionniste à reconduire des récits et des mythes réactionnaires.

Analyse du sujet

Le cadrage du sujet tel qu'il est proposé dans les programmes officiels du concours suggère trois niveaux d'attentes du jury. Il est attendu du candidat qu'il maîtrise l'histoire de la construction de l'Ouest à l'écran, c'est-à-dire essentiellement l'histoire et les théories du genre du western. Il est également attendu du candidat qu'il maîtrise l'histoire de la colonisation de l'Ouest américain à la fin du XIX^e siècle. Enfin, le texte de cadrage est clair sur l'importance d'une attention portée au médium cinématographique, ce qui signifie que le candidat doit être familier des méthodes et théories d'analyses du cinéma.

L'intitulé de la question de civilisation américaine, "La construction de l'Ouest américain [1865-1895] dans le cinéma hollywoodien", donne plusieurs indications essentielles qui devront guider le travail du candidat. La ligne de force principale est une réflexion sur les liens entre cinéma et histoire, entre culture et politique. Il s'agit d'étudier la manière dont l'histoire de la colonisation américaine est construite par le cinéma américain. Le genre le plus directement concerné est bien évidemment le western, comme l'indique le choix des sept films du corpus primaire et les différentes œuvres mentionnées dans le texte de cadrage, mais l'intitulé ouvert du sujet nous rappelle que l'influence, sinon la présence, de l'Ouest historique s'étend à d'autres genres tels que le film de guerre, la science fiction ou le film policier.

Les deux objets à comparer et confronter sont l'Ouest américain de la fin du XIX^e siècle et sa construction dans le cinéma hollywoodien. Cette dernière expression, plus précise que cinéma américain, indique que l'attention est portée sur la production des grands studios situés à Hollywood, c'est-à-dire un cinéma produit selon des logiques industrielles sous contrainte de rentabilité. La distribution chronologique du corpus primaire entre 1924 et 1970 suggère l'intention d'embrasser l'ensemble de la période dite classique d'Hollywood (les années 1930 à 1950) jusqu'à la crise du système des studios et l'émergence du Nouvel Hollywood à la fin des années 1960. Entre ces deux bornes, les modes de production des films et la place du western dans l'économie des genres hollywoodiens a connu une grande évolution (v. Cinéma, histoire et société). L'expression Ouest américain est à la fois vague et précise, vague car les limites géographiques de l'Ouest sont un terrain de débat entre historiens et précise car elle renvoie à des processus historiques et à un champ historiographique déterminés (v. Historiographie de l'Ouest).

La borne chronologique antérieure est classique du point de vue de l'histoire de l'Ouest. L'année 1865 marque la fin de la guerre de Sécession et le point de départ d'une incorporation économique et politique des territoires de l'Ouest, une politique inaugurée par le président Abraham Lincoln à partir de 1862. La fin du XIX^e siècle connaît ainsi une accélération de la colonisation de l'Ouest, manifestée par une dernière vague de guerres indiennes, un mouvement de migration démographique, le développement des transports ferroviaires et une exploitation industrielle des ressources naturelles (v. Histoire de l'Ouest). Cette fin du XIX^e siècle après la guerre de Sécession est également la période privilégiée par le genre du western, qui y situe fréquemment ses récits et en reprend les grands épisodes, personnages ou événements.

Plus surprenante est la borne chronologique postérieure. Du point de vue de l'histoire de l'Ouest, la date communément retenue comme marquant la fin de la conquête est 1890, lorsque le recensement déclare l'ensemble du territoire américain colonisé et que le massacre de Wounded Knee marque la fin des guerres indiennes. Une autre date possible en regard du western aurait été 1893, année où l'historien Frederick Jackson Turner énonce sa fameuse "théorie de la Frontière" (*frontier thesis*) qui constituera le fondement mythologique du genre en formation. Le choix de 1895, année de l'invention du cinématographe, insiste sur la contiguïté entre la fin de la conquête historique et le début de sa mythification par le cinéma.

Les Nouveaux historiens de l'Ouest ont montré que la colonisation de l'Ouest se prolongeait bien au-delà de la fin du xix^e siècle (v. Historiographie de l'Ouest), et la culture américaine a commencé à mythifier la conquête bien avant l'avènement du cinéma (v. Histoire du western). Mais les études sur le western s'attachent à l'idée d'un basculement de l'histoire vers le mythe avec l'avènement du cinéma, l'histoire de l'Ouest trouvant sa forme parfaite dans le cinéma. Le choix des sept films du corpus primaire démontre enfin un souci d'embrasser à la fois les différentes problématiques politiques liées à l'histoire de la colonisation et les différentes formes du western, depuis les premières grandes productions épiques de la période muette jusqu'au western révisionniste des années 1970. La place des Amérindiens dans la construction des États-Unis est privilégiée dans les films choisis. Le corpus propose une grande diversité de points de vue sur cette question, tout en soulignant la continuité d'une veine pro-indienne du genre sur l'ensemble de son histoire. Une telle inclination s'inscrit dans les études contemporaines du western, qui cherchent à déconstruire la lecture dichotomique et progressiste du genre entre période classique et période révisionniste. La question des Amérindiens est cependant loin d'être la seule soulevée par les films du corpus primaire, qui explorent également l'importance de la maîtrise de l'espace dans la construction nationale, les tensions politiques entre Nord, Sud et Ouest (*sectional tensions*) liées à la guerre de Sécession, les relations ethniques et raciales entre natifs et immigrants ou entre Blancs et minorités, l'installation fébrile des institutions politiques et judiciaires, les transformations économiques des États de l'Ouest, le rôle de l'individu dans l'histoire, la centralité de la violence dans la construction des États-Unis, et d'autres questions encore qui sont abordées dans la partie Thèmes de cet ouvrage.

Enjeux du sujet

L'enjeu central du sujet est le rapport entre cinéma et histoire. Instrument d'éducation des masses et d'intégration des immigrants au début du xxe siècle, le cinéma hollywoodien a compté sur le western pour promouvoir une image glorifiée de l'histoire et de l'identité américaines. Les films se sont faits documents historiques, à l'instar de *The Iron Horse*, alimentant la confusion entre fiction et réalité à tel point qu'ils se sont imposés auprès du public national et étranger comme un récit fidèle de l'histoire américaine. Les westerns révisionnistes sont ensuite venus réécrire ce récit jugé trop parcellaire et orienté, dans une tentative de rectification historiographique. Ils accompagnaient en cela l'historiographie de l'Ouest américain, qui commençait à remettre en cause le paradigme turnerien de la Frontière pour ouvrir le récit historique aux minorités, à une reconnaissance de l'histoire de violence et du coût environnemental liés à la colonisation. Depuis les années 1920, le western n'a cessé de revendiquer une dimension documentaire, construisant et reconstruisant l'histoire de l'impérialisme et du nationalisme américains à partir de différents points de vue. C'est cette tentative de faire histoire, réussie au point qu'elle continue d'influencer les travaux des historiens, que le sujet nous propose d'interroger.

Un autre enjeu du sujet est la question du rapport entre nationalisme et impérialisme dans l'histoire politique et la mythologie américaines. Né avec la publication de *The Virginian* d'Owen Wister en 1903, le western repose en effet sur une structure narrative consolidée à la fin du xix^e siècle sous la plume de Frederick Turner ou Theodore Roosevelt, le mythe de la Frontière, qui identifie la naissance de la nation à la colonisation du continent. La Frontière dans l'histoire américaine est cette ligne plus symbolique que géographique qui se définit, selon Turner, comme le point de rencontre entre la civilisation et la sauvagerie. La Frontière désigne ainsi la limite extérieure des zones colonisées au contact du territoire indigène, limite qui se déplace avec les mouvements de peuplement blanc. Le mythe de la Frontière peut se

définir simplement comme la croyance selon laquelle la nation américaine serait née sur la Frontière, dans la rencontre d'une civilisation d'extraction européenne avec un environnement sauvage américain. En 1893, Turner érige ce mythe en origine de la démocratie, du capitalisme et du caractère américains. Le mythe de la Frontière offre à la nation américaine un récit de ses origines. Cependant, ces origines sont intimement liées à l'expérience historique de la conquête de l'Ouest. La fonction centrale du mythe de la Frontière est précisément de justifier cette histoire de violence américaine : "According to [the Myth of the Frontier], the conquest of the wilderness and the subjugation or displacement of the Native Americans who originally inhabited it have been the means to our achievement of a national identity, a democratic polity, an ever-expanding economy, and a phenomenally dynamic and 'progressive' civilization" [Slotkin, 1998a]. La naissance d'une nation singulière dans l'Ouest est la fin heureuse justifiant des moyens violents. Nationalisme et impérialisme sont ainsi intimement liés dans la définition de l'exception américaine et le western explore sans cesse la tension qui en découle entre une nation libérale et une histoire impériale.

Présentation de l'ouvrage

Le présent ouvrage cherche à apporter des connaissances et à proposer des réflexions dans les différents domaines qui devront être mobilisés par le candidat le jour du concours. La partie Repères aborde chacun de ces domaines de manière séparée. Dans Histoire de l'Ouest, nous rappelons les grandes lignes de l'histoire de l'Ouest sur la période de 1865 à 1895 en insistant particulièrement sur les événements et problématiques soulevés dans les films du corpus. Ce premier développement se termine par une discussion de la transformation de l'histoire de l'Ouest en mythe national qui influencera le western, sous la plume des historiens Frederick Turner et Theodore Roosevelt. Dans Histoire du western, nous traitons de l'histoire du genre depuis ses origines dans la culture américaine de la fin du XIX^e siècle jusqu'au cinéma de la période contemporaine, en soulignant ses évolutions esthétiques et techniques autant que ses liens avec d'autres genres hollywoodiens. Enfin, dans Cinéma, histoire et société, nous apportons différents éclairages historiques et théoriques sur les rapports entre cinéma, histoire et politique. Sont abordés le système de production hollywoodien, les rapports d'Hollywood avec le politique, la question de l'écriture historique au cinéma ainsi qu'une méthode d'analyse sociohistorique du cinéma opératoire pour notre sujet.

La partie Thèmes se concentre essentiellement sur les films du corpus primaire, abordés de manière transversale selon des grandes thématiques. Les développements alternent entre des considérations générales et des analyses de scènes particulières qui peuvent alimenter l'exemplaire du candidat. Le thème Mythe et histoire traite des rapports entre mythe et histoire dans le genre du western et de la capacité des films à se constituer comme documents historiographiques. Le thème L'espace américain aborde la construction de l'espace de l'Ouest dans le western, à la fois comme territoire à conquérir, comme espace symbolique de régénération et comme incarnation de l'américanité. Le thème Le héros américain soulève ensuite la question de l'identité du héros national, de l'usage légitime de la violence et du rapport de l'individu à la communauté. Le thème La construction de la nation explore le rôle du western dans la construction d'une communauté imaginée, la nature inclusive ou exclusive de la nation représentée, et la capacité du genre à interroger ou redéfinir les hiérarchisations et discriminations à l'œuvre dans la construction culturelle de l'américanité. Le thème Impérialisme et colonisation aborde enfin le genre du western dans sa dimension coloniale, montrant dans quelle mesure il reconduit ou déconstruit une idéologie impériale excluant l'altérité indigène et célébrant le progrès de la civilisation.

La partie Annexes apporte enfin différents éclairages permettant de compléter ou de croiser les connaissances abordées dans les parties précédentes. Dans Précis d'analyse filmique, nous

rappelons les bases analytiques permettant au candidat d'appréhender l'objet filmique dans toute sa complexité. L'annexe Présentation du corpus présente chaque film du corpus primaire séparément en rappelant différentes informations de production et en développant les éléments essentiels d'analyse ou de littérature secondaire. Le Glossaire se divise en trois catégories. Les deux premières (noms propres et noms communs) concernent certains concepts et personnalités marquantes de l'histoire et de la culture de l'Ouest américain. La troisième est un précis franco-anglais des termes cinématographiques. La partie Annexe se clôt par une Chronologie couvrant l'histoire de l'Ouest et du western sur la période 1865-1990, une bibliographie thématique des ouvrages cités, une filmographie des films cités classés par ordre alphabétique et par date de production, et enfin un index fourni qui, en plus d'un système de renvois entre parties, permet de naviguer facilement dans l'ouvrage selon les informations recherchées.

Historiographie

L'Ouest américain

L'historiographie de l'Ouest américain commence à la fin du xix^e siècle avec les travaux de Frederick Jackson Turner, père de la discipline historique aux États-Unis et auteur de la "thèse de la Frontière" (*frontier thesis*) qui poussera des générations ultérieures d'historiens à placer le concept de Frontière au cœur des études de l'Ouest américain. Dans sa conférence célèbre "The Significance of the Frontier in American History" donnée en 1893, Turner reconnaît que "le terme [de Frontière] est élastique et, pour notre objet, ne nécessite pas de définition nette" [Turner, 1962] mais il en donne malgré tout une première définition qui marquera la recherche et, plus encore, la culture populaire, celle d'un "point de rencontre entre la civilisation et la sauvagerie" [Turner, 1962]. L'apport essentiel de Turner réside cependant en ce qu'il érige la Frontière comme lieu de naissance d'une identité spécifiquement américaine (v. Histoire de l'Ouest). C'est à partir de là que l'historiographie nationale comme la nouvelle culture de masse se décentrent vers l'Ouest afin de réévaluer la nature et les modalités de formation d'un mystérieux "caractère américain" [Turner, 1962]. Dès ses origines, l'historiographie de l'Ouest est intimement liée au nationalisme américain.

La méthode et les conclusions de Turner se révèlent rapidement vulnérables à la critique des historiens, dont les nombreux points de désaccord sont relevés dans un article de William Cronon [1987]. Le premier reproche que ses héritiers lui font concerne sa définition imprécise de nombreux concepts centraux de sa théorie – caractère américain, démocratie, individualisme et, surtout, Frontière [Pierson, 1942]. Un autre reproche tout aussi virulent concerne sa conception trop linéaire du processus d'expansion continentale et de développement socio-économique, comme si le mouvement de colonisation avait progressé de manière homogène et continue depuis l'Atlantique jusqu'au Pacifique. On a donc cherché après lui à éclairer la multiplicité des Frontières selon les stades de développement (militaire, agricole, industrielle...) ou les régions (Appalaches, Grandes Plaines, Sud-Ouest...), soulignant la diversité économique et géographique de l'Ouest historique. Le sommaire de *Westward Expansion* (1949) de Ray Allen Billington, historien turnerien le plus célèbre de sa génération, en est une bonne illustration, avec des chapitres intitulés "The Carolina Frontier", "The Miners Frontier" ou "The Transportation Frontier". La vision évolutionniste de Turner et son ethnocentrisme, de même que son argument fondamental selon lequel l'Amérique serait née de la conquête, n'ont cependant pas été remis en question dans la première moitié du xx^e siècle.

C'est seulement à partir des années 1960, notamment sous l'influence des travaux de William Appleman Williams qui révèlent le lien profond entre la thèse de la Frontière et l'impérialisme américain [1955], que certains historiens tentent de replacer "civilisés" et "sauvages" sur un pied d'égalité et déplacent progressivement le concept sur le terrain culturel. Thomas M. Pearce inaugure la critique de l'ethnocentrisme turnerien en 1962 en rappelant que "la Frontière anglo-américaine n'a été qu'une Frontière parmi de nombreuses autres dans l'histoire des États-Unis" [Pearce, 1962]. Jack Forbes va plus loin en 1968 lorsqu'il propose une redéfinition du concept de Frontière comme "une *situation de contact intergroupes*" (italiques dans le texte), "un cas d'interaction dynamique entre des êtres humains". Le glissement sémantique est crucial en termes politiques : la Frontière n'est plus envisagée uniquement sous l'angle d'une opposition exclusive mais devient une zone d'échange et d'acculturation. Sous l'impulsion de cette nouvelle génération d'historiens, l'histoire de l'Ouest américain s'enrichit et se complexifie à partir des années 1970. D'une épopée de l'Amérique anglo-saxonne dans un continent vierge et hostile, elle devient le récit des différentes minorités qui ont influencé le mouvement d'expansion, des désastres environnementaux et humains qui l'ont accompagné et des multiples histoires particulières qui démentent la linéarité et l'unité d'un tel mouvement.

La Frontière continue cependant de maintenir son emprise sur l'historiographie de l'Ouest, et il faut attendre la fin des années 1980 pour que le concept soit finalement entièrement rejeté. Les ouvrages de Patricia Limerick, *The Legacy of Conquest* [1987] et de Richard White, *It's Your Misfortune and None of My Own* [1991] sont les manifestes d'un mouvement qui s'est nommé lui-même la "Nouvelle histoire de l'Ouest" (*New Western History*) en réaction à un champ historiographique encore dominé par l'ombre de Turner. La position de ces Nouveaux historiens de l'Ouest est de refuser toute pertinence épistémologique au concept de Frontière, tant il est déterminé par la culture impériale qui l'a construit : "[E]ncastré dans l'idée se trouve le point de vue inflexible [de l'anglophone blanc]" [Limerick et White, 1994, p. 72]. La Frontière devient le "*f-word*" [Jones et Wills, 2009] et d'autres termes tels que la "*frontera*" (popularisé par l'ouvrage de Gloria Anzaldúa, *Borderlands: The New Mestiza* publié en 1987 et traduit par *borderland* dans les études anglo-saxonnes) ou "*border*" (qui correspond à l'acception du mot frontière en français) apparaissent plus aptes à interroger la complexité multiculturelle des mécanismes sociopolitiques à l'œuvre dans le xixe siècle américain.

En refusant la thèse de la Frontière, l'apport central des Nouveaux historiens est de recentrer l'étude de l'expansion américaine sur un Ouest géographique aux contours disputés, adoptant une perspective régionaliste qui tranche avec les aspirations nationalistes de l'historiographie antérieure. Cet ancrage spatial leur a permis de révéler des discontinuités géographiques dans le processus d'expansion là où Turner voyait un mouvement fluide et de souligner une continuité historique avec le xxe siècle là où il voyait dans la "fermeture de la Frontière" en 1890 la fin d'une période de l'histoire américaine. Les Nouveaux historiens de l'Ouest cherchent également à déconstruire les images et les symboles attachés à l'Ouest américain par la culture populaire et le cinéma. Selon eux, la culture populaire travaille contre les historiens en glorifiant l'histoire de colonisation et en investissant la conquête de connotations héroïques [Limerick et White, 1994].

Le mouvement très engagé de la Nouvelle histoire de l'Ouest est également très critiqué, et le débat historiographique et politique se cristallise autour d'événements tels que l'exposition organisée en 1991 par le Smithsonian Institute à Washington, "The West as America", révélant le fossé qui s'est creusé entre les réévaluations critiques des recherches universitaires et la croyance populaire encore vivace en une mythologie opiniâtre [Massip, 2011]. L'Ouest reste dans les années 1990 un terrain de luttes politiques pour la définition d'une identité nationale. L'historiographie et le cinéma ont certes critiqué et réévalué depuis les années 1970 la construction de l'Ouest par la culture populaire. Cette période récente de l'historiographie

et du western est qualifiée de révisionniste, au sens d'une révision du paradigme historiographique précédent. Le révisionnisme, dans le champ de l'histoire de l'Ouest, signifie ainsi le rejet du mythe de la conquête et la critique la colonisation américaine (v. Histoire du western). Malgré cette révision historiographique, la mythologie populaire de l'Ouest continue d'occuper l'imaginaire historique des Américains.

Le chemin historiographique de l'Ouest américain ne s'arrête cependant pas à la critique des Nouveaux historiens de l'Ouest. Contre le régionalisme géographique de leurs aînés, une nouvelle génération de jeunes universitaires cherche à remettre le concept de Frontière au centre des études de l'Ouest après les années 1990. Pour Stephen Aron, l'imprécision du concept turnerien de Frontière en fait un outil analytique d'une richesse insoupçonnée pour appréhender les situations de contact dans un contexte colonial [Aron, 1994]. La plupart des historiens contemporains ont suivi Aron et rouvert la Frontière à la recherche en l'infléchissant vers de nouveaux horizons [Klein, 1996]. Au lieu de se concentrer sur la région particulière (l'Ouest) comme le faisaient les Nouveaux historiens, ils s'attachent à intégrer une dimension nationale et internationale à l'histoire d'expansion. Plutôt que de souligner la complexité des moments, des lieux et des expériences qui ont formé l'histoire nationale, ils cherchent à reconstruire une approche synthétique du sujet en insistant sur les continuités chronologiques et spatiales et sur les syncrétismes culturels [Massip, 2011].

Autrefois ligne de démarcation entre le même et l'autre, la Frontière apparaît aujourd'hui à de nombreux chercheurs comme le meilleur outil pour penser les dynamiques de la colonisation dans l'Ouest américain en termes de dépassement des frontières (politiques, sociales, raciales, culturelles) et d'émergence de nouvelles identités. Quant à la version mythifiée de l'histoire de l'Ouest qui, malgré les efforts des chercheurs, persiste dans l'imaginaire américain, Patricia Limerick elle-même lui a récemment reconnu un pouvoir mobilisateur et transformateur face aux défis sociaux et environnementaux contemporains hérités de la colonisation [Limerick, 2009]. Ce qui a servi à justifier la colonisation violente du continent apparaît aujourd'hui pour certains comme la clé de la guérison et de la réconciliation.

Un tel retournement à la fois du concept et de l'attitude par rapport au mythe qu'il porte n'est pas étranger aux évolutions des usages et des représentations de la Frontière dans la rhétorique politique et la culture populaire. Concernant le cinéma, nombreux sont les chercheurs qui ont analysé la période dite révisionniste du western à l'aune des développements historiographiques des années 1960 et 1970. Des travaux plus récents ont également été convoqués pour faire sens du western depuis les années 1990. Edward Countryman et Rick Worland se penchent ainsi sur les liens entre le nouveau western et la Nouvelle histoire de l'Ouest dans "The New Western, American Historiography and the Emergence of the New American Western" [1998] tandis que Matthew Carter propose une lecture de *Three Burials of Melquiades Estrada* (*Trois enterrements*, Tommy Lee Jones, 2005) à partir du concept de "*frontera*" [2014]. Le western n'a cependant pas attendu les historiens pour construire une version complexe, diverse et problématisée des contacts coloniaux. Des films comme *Cimarron* (1931) ou *The Searchers* (1956) présentent l'Ouest comme une *frontera*, un espace d'échanges et d'interpénétrations culturelles et raciales, avant même que le concept ne soit popularisé à la fin des années 1980 (v. La construction nationale et Impérialisme et décolonisation). De même, le cinéma n'a pas attendu la Nouvelle histoire de l'Ouest pour présenter le point de vue de l'Indien sur la colonisation. Dans un film comme *The Invaders* (1912), les envahisseurs désignent les arpenteurs employés du chemin de fer qui prennent des mesures en territoire indien. Le film *Devil's Doorway* (1950) emprunte quant à lui le point de vue d'un Indien assimilé victime de racisme et exproprié par des colons blancs. Le cinéma a ainsi souvent devancé les chercheurs dans le travail de construction d'une histoire de l'Ouest américain.

Le western

Le western est sans doute le genre qui a suscité le plus de production scientifique dans les études cinématographiques mondiales. Ce sont les Français qui ont été pionniers en la matière dans les années 1950, notamment par les écrits d'André Bazin rassemblés dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* [1985] et l'ouvrage fondateur de Jean-Louis Rieuepeyrout [1953]. En identifiant dans le western une alliance parfaite entre sujet (épopée nationale) et forme (image mouvante), ces deux intellectuels inaugurent une tradition de la critique française qui considère le genre comme "le cinéma américain par excellence". Avec Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues, une seconde génération d'universitaires français prolonge la recherche sur les origines et les spécificités du western dans les années 1980. Dans *L'Alliance brisée*, ouvrage de référence qui attend encore une traduction anglaise, Leutrat analyse la lente consolidation du genre dans l'économie hollywoodienne, qui n'est désigné comme "le western" qu'à partir de la fin des années 1920 [Leutrat, 1985]. La tradition française des études sur le genre reste vivace aujourd'hui, l'intérêt pour le western ne diminuant pas parmi les passionnés de culture américaine, mais elle maintient cependant un certain isolement par rapport aux développements récents provenant des États-Unis ou du Royaume-Uni. Un ouvrage comme *Le Western : une histoire parallèle des États-Unis* [Bourton, 2008] traite ainsi le genre comme un reflet de l'histoire américaine selon une approche sociohistorique classique (v. Cinéma, histoire et société). Dans *Le Western : grandeur ou décadence d'un mythe* [2012], Louis Le Bris se contente de reprendre la dichotomie classique / révisionniste dans sa présentation de l'histoire du genre. En revanche, l'ouvrage collectif *Le Western et les mythes de l'Ouest* [Ménégaldo et Guillaud, 2015] apporte une pluralité de regards contemporains sur le genre qui inspirera les futurs chercheurs. De manière générale, la critique française a cependant des difficultés à s'émanciper de deux prénotions que sont l'exceptionnalisme américain et la lecture progressiste du genre, prénotions que le texte de cadrage de la question d'agrégation nous invite à dépasser.

À la suite des pionniers français, les études anglo-saxonnes sur le genre se sont multipliées à partir de la fin des années 1960. Le moment n'est pas anodin, puisqu'il correspond au déclin de production du western, à la crise du modèle économique des studios hollywoodiens et au début des études universitaires sur le cinéma (v. Cinéma, histoire et société). Un des genres les plus stables, installés et identifiables de l'industrie hollywoodienne depuis les années 1920, le western a été le premier objet des études sur les genres cinématographiques. Le premier texte de référence en langue anglaise est un article de Robert Warshaw intitulé "Movie Chronicle: The Westerner" [1962], qui souligne la centralité de la violence dans le genre et désigne le héros de l'Ouest comme "a killer of men" (v. Le héros américain). Les études se multiplient ensuite à partir de 1969, date de la publication d'*Horizons West* de Jim Kitses. Dans cet ouvrage fondateur influencé par le structuralisme et la politique des auteurs défendue par les *Cahiers du cinéma* (v. Cinéma, histoire et société), Kitses identifie l'opposition binaire entre civilisation et sauvagerie comme centrale dans le western et propose une analyse du cinéma d'Anthony Mann, Budd Boetticher et Sam Peckinpah (Clint Eastwood sera ajouté dans une édition postérieure). John Cawelti prolonge le structuralisme dualiste des études du genre dans *The Six-Gun Mystique* [1971], qui entreprend de définir la "formule du western" à partir des pôles de la "civilisation" et de la "sauvagerie". Les deux autres études phares de la période, *Westerns* [1973] de Philip French et *Six-Guns and Society* de Will Wright [1975], entament une nouvelle perspective sur le genre qui fleurira à partir des années 1980 : l'analyse sociohistorique. Encore emprunt de structuralisme, l'ouvrage de Wright se place plutôt du côté de la psychologie sociale, comprenant le succès des westerns comme une fonction des besoins du public. L'ouvrage de French est quant à lui inspiré par la sociologie

du cinéma et propose une série de réflexions sur les significations politiques de différents aspects thématiques du genre.

L'analyse sociohistorique, qui interroge la dimension politique et idéologique du genre et le contexte social de sa production et de sa réception (v. Cinéma, histoire et société), est certainement la plus répandue dans les études du western à partir des années 1980, à la suite de l'ouvrage de John Lenihan, *Showdown: Confronting Modern America in the Western Film* [1980]. Une telle approche du western comme reflet du politique et de la société américaine est d'autant plus évidente pour un genre qui s'est revendiqué comme étant lié au nationalisme américain. La référence en la matière est *Gunfighter Nation* de Richard Slotkin [1993]. L'objet de cet ouvrage est le mythe de la Frontière dans la culture américaine du xxe siècle mais l'auteur concentre son analyse sur le genre du western, étudié en regard des évolutions du contexte politique et intellectuel plus large du nationalisme américain. La même année est également publié l'ouvrage somme sur le genre, *The BFI Companion to the Western*, qui tente de dresser un portrait complet de son histoire et de ses acteurs [Buscombe, 1993]. Avec le renouveau révisionniste du genre dans les années 1990, les études se succèdent qui analysent le genre en corrélation avec l'histoire politique américaine et s'interrogent sur l'idéologie véhiculée par les films : le nationalisme raciste et impérialiste [Coyne, 1997], la masculinité [Mitchell, 1998], la représentation ethnocentrique des Indiens [Prats, 2002].

Réagissant à l'attention systématique des études du genre portée à la Frontière, la tendance contemporaine chez des auteurs comme Peter Stanfield, Patrick McGee ou Karen Jones [2009], est d'explorer de nouvelles perspectives. Dans son étude du western des années 1930 (très intéressante pour comprendre *Jesse James*), Stanfield considère ainsi que "c'est la *peur de la sécession* que les westerns enregistrent et non, comme cela a souvent été défendu, l'opposition structuraliste entre sauvagerie et civilisation" (en italiques dans le texte) [2001]. Patrick McGee, quant à lui, inscrit sa monographie sur le western "dans la tendance récente de l'historiographie et des études cinématographiques du western à s'éloigner du mythe de la Frontière" [2007] et préfère s'interroger sur les rapports de classe dans le genre.

L'avenir des études sur le western se construit aujourd'hui autour de trois axes directeurs : l'influence des minorités sur la construction culturelle de l'Ouest américain, l'adoption d'une perspective transnationale sur le mythe américain et la déconstruction de la lecture progressiste de l'histoire du genre. Les deux premiers axes proviennent des études littéraires et attendent encore d'être appliqués au cinéma. Dans son ouvrage sur Cormac McCarthy, *Exploding the Western*, Sara L. Spurgeon montre comment la mythologie attachée au héros archétypique Daniel Boone est informée par la culture amérindienne [2005]. D'autres travaux soulignent le processus de décolonisation d'un imaginaire de l'Ouest dans la littérature chicano [Pérez, 1999] ou la reconstruction d'une masculinité noire dans la littérature noire américaine de la Frontière [Johnson, 2002]. Ces recherches s'inscrivent dans un élargissement du spectre de l'américanité entamé dans les années 1990 par la discipline de civilisation américaine, élargissement qui s'applique également à l'étude du western révisionniste. Si la question de la représentation des Amérindiens est plus souvent traitée, il reste encore largement à explorer l'influence transformatrice des autres minorités sur le mythe de l'Ouest, en particulier lorsque les personnages principaux des westerns ne sont ni blancs ni masculins. Le deuxième axe d'une perspective transnationale sur le mythe américain a été suggéré par Susan Kollin dans un article sur Cormac McCarthy [2001], où elle invite les chercheurs à s'interroger sur les points communs du western avec d'autres imaginaires impériaux : "les critiques ne peuvent plus avancer que le genre fonctionne comme une forme américaine par excellence mais doivent reconnaître que ses sensibilités ont été formée par une histoire plus large de l'impérialisme" (v. Histoire de l'Ouest). Les phénomènes de circulation et de croisement des imaginaires impériaux au moment de la formation d'une culture de masse diffusée mondialement, les questions de production et de réception internationale d'un genre

explicitement vendu comme un produit américain mais pourtant proche des cinémas coloniaux français ou britannique, restent encore largement sous-étudiés. Enfin, le troisième axe concerne plus directement les études filmiques et les candidats à l'agrégation puisqu'il invite à repenser le découpage canonique de l'histoire du genre en deux périodes classique et révisionniste. L'ouvrage à l'origine de cette perspective critique est *Myth of the Western* de Matthew Carter [2014]. Prenant l'exemple de *The Unforgiven* (1991), Carter y montre que le western révisionniste peut être bien moins progressiste ou critique que des westerns classiques comme *The Searchers* (1956) ou même *Shane* (1953). Carter propose en outre une méthode d'analyse du western qui rend au genre son pouvoir subversif (v. Cinéma, histoire et société), contrant par là les charges d'impérialisme et de racisme dont il a été la cible depuis la fin des années 1960.

1.1 HISTOIRE DE L'OUEST

L'Ouest est une région géographique dont la définition a varié selon la période historique. La définition canonique retenue par les historiens reste cependant de considérer l'Ouest comme la région s'étalant du Mississippi au Pacifique, entre les frontières mexicaine et canadienne. L'histoire de l'Ouest au XIX^e siècle est alors dans une large mesure l'histoire de l'expansion américaine dans cette région peuplée en majorité d'Amérindiens et de Mexicains. Deux processus ont gouverné l'histoire de l'expansion américaine : l'acquisition de territoires et leur colonisation. L'acquisition territoriale par les États-Unis démarre en 1783 avec le traité de Paris et la cession des territoires britanniques à l'est du Mississippi et s'achève en 1898 avec l'annexion de l'île d'Hawaï et l'acquisition de territoires d'outremer espagnols par le traité de Paris. Entre temps, l'acquisition s'est faite diplomatiquement, financièrement ou militairement. À partir de 1848 et la signature du traité de Guadalupe Hidalgo, la quasi-totalité du territoire de l'Ouest (à l'exception d'une portion de l'Arizona et du Nouveau Mexique achetées en 1853 et de l'Alaska acquise en 1867) est cependant en possession américaine. Le processus de colonisation a parfois devancé l'acquisition territoriale, au Texas ou en Californie par exemple, mais l'a plus souvent suivi. Une première phase de colonisation des territoires acquis par le traité de 1783 s'intensifie dans les années 1830, à la suite du *Indian Removal Act* de 1830 qui précipite la déportation des Indiens à l'ouest du Mississippi. Au même moment s'ouvrent les pistes de Santa Fe et de l'Oregon qui portent des migrants américains jusque dans ces territoires lointains du sud- et du nord-ouest. Une seconde phase de colonisation des territoires de l'Ouest proprement dit (à l'ouest du Mississippi) démarre en 1848 avec la ruée vers l'or en Californie, s'intensifie après la guerre de Sécession et s'achève avec la fermeture de la Frontière en 1890. La période de 1865 à 1895 correspond donc au moment d'intensification de la colonisation de l'Ouest, caractérisée par de vastes campagnes militaires contre les Amérindiens, d'intenses mouvements de migration, ainsi qu'une intégration économique et politique de l'Ouest à la nation. L'année 1890 marque la fin de la colonisation, lorsque le massacre de Wounded Knee représente la dernière opération militaire des guerres indiennes et lorsque le recensement indique qu'il n'y a plus de zone non peuplée par des colons sur le territoire américain (le critère pour établir le peuplement étant de deux personnes au mile carré). Dans sa conférence de 1893, "The Significance of the Frontier in American History", l'historien Frederick Jackson Turner donne à ce fait sans envergure une valeur d'événement, définissant l'histoire de l'Ouest qui s'achève à cette date comme "the really American part of our history" [Turner, 1962]. La colonisation et l'intégration de l'Ouest à la nation sont des processus qui ne s'arrêtent pas avec la disparition de la Frontière, comme

l'ont souligné les Nouveaux historiens de l'Ouest (v. Historiographie de l'Ouest), mais ce moment historique concentre la formation d'une nation continentale par un mouvement de colonisation.

L'incorporation de l'Ouest après la guerre de Sécession

La colonisation de l'Ouest est véritablement lancée en 1862 avec la signature de trois lois clefs par le président Abraham Lincoln. La première est le *Homestead Act* qui promet 160 acres de terres (65 hectares) à bas prix pour toute personne s'engageant à occuper et à cultiver ces terres pendant cinq ans. Inspirée par le rêve agrarien de Thomas Jefferson d'une République de fermiers indépendants, la loi provoque un grand mouvement de migration interne vers l'ouest, des milliers de cultivateurs s'installant dans la région des Grandes plaines où ils se confrontent à un climat aride et à la présence des Amérindiens. Des campagnes de publicités sont lancées dans le pays, vantant la fertilité des terres de l'Ouest et proposant des crédits pour attirer les migrants. C'est pour accompagner ce mouvement que l'éditeur du *New York Tribune*, Horace Greeley*, lance son appel aux jeunes américains en 1862 : "Go West, Young Man. Go west and grow up with the country!". La seconde loi signée en 1862 est le *Pacific Railroad Act*, première d'une série de législations destinées à organiser la construction d'une ligne de chemin de fer et d'un télégraphe reliant l'Est au Pacifique. La première ligne transcontinentale relie Omaha, Nebraska, à San Francisco, Californie et est achevée à Promontory Point dans l'Utah, le 9 mai 1869. La compétition entre les deux entreprises choisies pour la construction de la ligne entre Sacramento et Omaha, la Union Pacific qui part d'Omaha et la Central Pacific qui part de Sacramento, est relayée par les journaux nationaux. Pour inciter les compagnies privées à entreprendre un tel chantier, l'État américain organise des cessions de terres publiques (*land grants*) et la compensation financière des entreprises au mile construit par le biais d'emprunts d'État. La troisième loi signée en 1862 est le *Morrill Land Grant Act* qui cède des terres fédérales aux États afin de financer la construction d'établissements publics d'enseignement supérieur agricole ou industriel. Ces nouvelles universités permettent d'accompagner la multiplication des fermes dans l'Ouest et la rapide industrialisation de l'agriculture sur la fin du xixe siècle. Un des objectifs de ces lois adoptées durant la guerre de Sécession est l'incorporation de l'Ouest à l'effort de guerre de l'Union, en mobilisant les ressources primaires de l'Ouest au service des industries du Nord-est. Un autre objectif est la consolidation des axes commerciaux vers le Pacifique et l'Orient que réclament les entrepreneurs et industriels américains. Un dernier objectif est la réalisation des ambitions impériales exprimées par les Pères fondateurs de faire de la nation américaine un empire continental.

Les guerres indiennes

C'est également durant la guerre de Sécession que les conflits armés reprennent avec les nations indiennes, dont certaines se sont alliées aux Confédérés. Démarrent alors les massacres et les déportations en réserves, deux aspects centraux qui caractérisent les guerres indiennes de la fin du xixe siècle. En 1864, le colonel Chivington mène une guerre terrible contre les Sioux, les Arapaho et les Cheyennes dans l'est du Colorado. Alors que le chef Cheyenne Black Kettle a accepté de se rendre contre la protection du gouvernement, ses sept cent hommes attaquent le campement des Cheyennes à Sand Creek alors que la plupart des hommes étaient partis chasser, massacrant 105 femmes et enfants et 28 hommes le 29 novembre 1864. Les soldats scalpent et mutilent les Indiens, ramenant des oreilles, des mains ou des organes génitaux féminins à Denver en guise de trophée [White, 1991]. Le massacre de Sand Creek, premier d'une série qui ponctue l'histoire de l'Ouest dans la fin du xixe siècle,

provoque des représailles indiennes et alimente un cycle de violence dans la région. Dans le Sud-ouest, la tension entre les troupes du général Carleton et les Apaches et Navajos, qui attaquent des colons blancs arrivés dans la région au début de la décennie, culmine dans une politique de la terre brûlée menée par Kit Carson et ses *New Mexico Volunteers*. Les cultures, vergers et cheptels navajos sont détruits, provoquant la reddition des Navajos et leur déportation dans la réserve de Bosque Redondo à 500 km à l'est lors de la Longue Marche (*Long Walk*) de 1864. Ils reviennent sur leurs terres en 1868 avec la permission du gouvernement américain.

Certains épisodes violents des guerres indiennes ont particulièrement retenu l'attention des historiens et des producteurs de western pour leur dimension exemplaire ou symbolique. Le premier est le massacre d'un village cheyenne à Washita par le 7^e de cavalerie de George Armstrong Custer* en 1868, qui apparaît dans l'historiographie et le cinéma révisionnistes (*The Searchers*, *Little Big Man*). Les nations indiennes du sud des Grandes Plaines ont signé en 1867 le traité de Medicine Lodge avec le gouvernement qui accorde des terres à chacune d'elles dans le territoire indien (aujourd'hui Oklahoma). Les Cheyennes et Arapaho installent plusieurs campements pour l'hiver 1868 sur leurs nouvelles terres le long de la rivière Washita. Les divisions des nations indiennes sur la reddition alimentent cependant les tensions avec l'armée, qui éclatent lorsqu'un groupe de guerriers indiens retourne vers les campements de la Washita après avoir attaqué des colons blancs. Le 7^e de cavalerie suit leurs traces jusqu'au campement cheyenne de Black Kettle et attaque le 27 novembre au matin. Une cinquantaine d'Indiens et une vingtaine de soldats américains sont tués. Le village est rapidement maîtrisé par le régiment, qui utilise les femmes et les enfants comme boucliers humains pour échapper aux guerriers accourus des autres campements. L'attaque sur le campement de Washita s'inscrit dans une offensive plus large du général Philip Sheridan contre les Cheyennes dans la région. C'est le débat soulevé par la presse autour de cet épisode qui en a fait un événement cristallisant les interrogations concernant la moralité de la politique indienne des États-Unis. Le débat sur la désignation de cet épisode (bataille ou massacre) continue de diviser les historiens mais sa représentation dans *The Searchers* et *Little Big Man* (où les résonances avec le massacre de Mylai au Vietnam sont manifestes) prend clairement parti en faveur de la thèse du massacre.

Le second épisode que les historiens et le cinéma ont transformés en événement central des guerres indiennes est la bataille de Little Big Horn* dans l'est du Montana en juin 1876, lorsque 200 des 600 hommes du 7^e régiment de cavalerie du général Custer sont tués par 2 000 Sioux Lakota, Arapaho et Cheyennes. La bataille est le point culminant de tensions accumulées depuis 1874, lorsque les troupes du 7^e de cavalerie pénètrent le territoire indien des Black Hills, région sacrée cédée dans le cadre de la *Great Sioux Reservation* par le traité de 1868, pour protéger les prospecteurs attirés par les rumeurs de découvertes d'or dans la région. La défaite de Custer n'a pas immédiatement permis à l'armée de reprendre le contrôle de la région. Crazy Horse ne se rend qu'en mai de l'année suivante, au moment où Sitting Bull s'enfuit au Canada. Mais la bataille a accéléré la désorganisation des forces indiennes et marque la dernière grande démonstration de force des Indiens dans la région. L'année du centenaire de l'Indépendance, la défaite de Custer prend rapidement une dimension symbolique et sacrificielle de combat pour la défense de la civilisation. La controverse sur les tactiques employées et la responsabilité de Custer dans la défaite sont vite noyées sous un flot d'articles et plus tard d'images du Last Stand* (dernier carré) héroïque de Custer contre les Indiens. Au-delà de cette défaite mythifiée, qui masque l'agression territoriale de l'armée américaine dans l'Ouest amérindien, les années 1870 sont le moment charnière dans l'histoire des guerres indiennes, avec la défaite des Cheyennes dans les Plaines méridionales en 1874, la reddition des Comanches au Texas en 1875, la défaite des Nez Percés dans l'Idaho en 1877 et la reddition des Utes au Colorado en 1879. La dernière résistance militaire à l'armée

américaine est portée par Geronimo et les Apaches dans le Sud-ouest, défaits en 1886 et envoyés en réserve. Cette défaite marque la fin des guerres indiennes, bien que l'histoire retienne généralement la date de 1890 et le massacre de Wounded Knee, lorsque le 7^e de cavalerie décime un groupe de 300 Lakota affamés, parmi eux Sitting Bull qui participa à Little Big Horn.

Outre les manœuvres militaires, la politique indienne des États-Unis est caractérisée par la création de réserves permettant le contrôle des populations indiennes par le gouvernement et facilitant la colonisation par les colons américains. La politique démarrée dans la première moitié du xix^e siècle s'intensifie après la guerre de Sécession. Elle promet aux nations indiennes une aide gouvernementale (nourriture, vêtements et autres biens de première nécessité) en échange de leur installation sur des territoires généralement de peu d'intérêt économique pour les États-Unis. Ce système permet de créer une dépendance des Indiens vis-à-vis de l'économie de marché américaine selon la logique déjà défendue dans la politique d'assimilation pratiquée à l'est du Mississippi au début du xix^e siècle. Il cantonne également les Indiens sur des territoires arides et sans ressources où ils sont condamnés à la pauvreté et à la maladie. Les problèmes de corruption et de trafic des autorités américaines dans les réserves intensifient la malnutrition et la destitution des populations indiennes. Une fois la majorité des nations indiennes contrôlées dans des réserves à partir de la fin des années 1870, une nouvelle politique d'assimilation est développée, visant à briser les systèmes culturels indigènes par l'imposition d'une éducation "civilisée" et de la propriété privée. Le développement d'internats pour Indiens (*Indian boarding schools*) tels que la *Carlisle Indian Industrial School* fondée en 1879 a permis une assimilation de force des enfants amérindiens sur le mode de politiques coloniales utilisées par les Français en Indochine ou les Britanniques en Australie et en Afrique du Sud. En parallèle à cette politique éducative, le gouvernement américain vote le *Dawes Severalty Act* en 1887, qui force les Indiens à diviser leurs terres collectives en parcelles individuelles. La mesure se révèle être un désastre pour les Amérindiens, le total des terres possédées par les Indiens passant de 138 millions d'acres en 1887 à 52 millions en 1930. Les Amérindiens n'ont aucune voix juridique à faire valoir contre ces législations puisque des décisions de la Cour Suprême de 1884 et 1886 les définissent comme des pupilles de la nation (*wards*), les plaçant hors des protections constitutionnelles assurées par les 14^e et 15^e amendements. *Broken Arrow* présente la politique des réserves comme une victoire pour la paix avec les Apaches, omettant la pauvreté et la dépendance que cette politique a créées. *Cheyenne Autumn* est plus critique envers la politique indienne des États-Unis, bien que des individus bienveillants permettent finalement de rétablir une image positive du gouvernement américain. Là encore, les difficultés de la vie des Cheyennes dans leur nouvelle réserve du Wyoming n'est pas mentionnée, et l'éducation des enfants indiens est présentée comme un moyen de leur émancipation.

La soumission des Indiens au système des réserves et à l'assimilation forcée est moins due aux victoires militaires de l'armée américaine qu'à la famine, la maladie et la désunion. Les incursions des colons blancs et de l'armée américaine dans les territoires indiens ont provoqué la désorganisation des systèmes sociaux et économiques sur lesquels s'appuyaient les Indiens. L'exploitation excessive des ressources naturelles, en particulier la pêche industrielle des saumons dans le Nord-ouest et la chasse intensive des bisons dans les Grandes plaines, ont provoqué la famine et l'affaiblissement général des nations indiennes comptant sur ces ressources pour leur subsistance. L'exemple des bisons est le plus connu et le plus frappant, puisque leur population passe de 25 millions à quelques centaines entre 1820 et 1880. La situation des bisons était déjà menacée par plusieurs années de sécheresse et une chasse plus intense des Indiens dans les années 1840 et 1850, mais c'est leur massacre organisé dans les années 1860 et 1870, pour la vente de peaux, pour affamer les Indiens ou pour le plaisir de la chasse au gros gibier rendue accessible par le chemin de fer, qui provoque leur quasi

disparition. La destruction systématique des moyens de subsistance des Indiens pour forcer leur soumission dans des réserves provoque famines massives et épidémies, diminuant la population indienne à 250 000 en 1890. Un autre facteur qui a joué en défaveur des nations indiennes a été leur fractionnement politique en bandes et en clans dans les Plaines, en villages dans le Nord- et le Sud-ouest. L'extrême décentralisation du pouvoir a empêché les Indiens de pouvoir négocier collectivement et assurer la représentativité de leurs émissaires lors de la signature de traités avec les États-Unis, ce qui a permis en retour au gouvernement américain d'exploiter ces divisions à son avantage. Les colons blancs, quant à eux, ne reconnaissaient pas les droits fonciers cédés aux Indiens par traité, provoquant souvent de fait leur annulation. Contrairement au mythe de l'Indien en voie de disparition (*vanishing American**), la présence amérindienne persiste dans la société américaine après la conquête [Limerick, 1987], mais la pression des colons et de l'armée, la destruction des moyens de subsistance, la déportation des Indiens en réserve et la politique d'assimilation ont profondément bouleversé l'organisation sociale et économique autant que les cultures indigènes des Indiens d'Amérique du Nord.

La démographie de l'Ouest américain

La démographie de l'Ouest américain est extrêmement complexe et diverse selon les histoires régionales et les réseaux de migration. Les Amérindiens forment un premier groupe extrêmement divers, composé de grands ensembles culturels (les Sioux ou les Apaches par exemple) eux-mêmes divisés en bandes ou clans distincts. On compte au moins 200 groupes linguistiques différents et une énorme disparité régionale selon le milieu de vie. Les habitants des Grandes plaines mènent une vie nomade fondée sur la chasse. Les habitants du Sud-ouest ont un mode de vie sédentaire fondé sur l'élevage et l'agriculture. Les habitants du Nord-ouest entretiennent un mode de vie semi-nomade organisé autour de la pêche du saumon. Depuis les xvii^e et xviii^e siècles, ces populations ont été exposées à des migrants venus d'Europe : l'Espagne sur la côte pacifique puis dans l'intérieur du Sud-ouest, les Britanniques et la Russie dans le Nord-ouest, les Britanniques et les Français dans le Midwest. Ces nouvelles populations sont parfois reparties ou se sont installées durablement, en particulier dans le Sud-ouest espagnol, puis mexicain jusqu'en 1848, où une population indigène est mélangée à une population mixte de colons pauvres (*mestizos*) et à une élite de grands propriétaires terriens descendante des Espagnols (*califonios*). Cette population mixte habite et transforme le Sud-ouest depuis plusieurs générations lorsque les colons américains y pénètrent par le Texas dans les années 1830 et par la Californie au moment de la guerre mexicaine-américaine (1846-1848). Attirées par le développement économique de l'Ouest, les populations d'immigrants se multiplient à partir du milieu du xix^e siècle. Un premier grand mouvement est déclenché par la ruée vers l'or en Californie en 1849, lorsque des dizaines de milliers de migrants sont attirés par la présence de métal précieux dans les rivières du nouveau territoire. La population grandit suffisamment vite pour que le territoire devienne un État dès 1850 et atteigne les 220 000 habitants en 1852 (contre 14 000 en 1848). Ces migrants sont anglo-américains, mais également européens, hispaniques, noirs américains ou asiatique. La population amérindienne paie partout le prix de ces nouvelles arrivées. En Californie, elle est décimée par la violence, les maladies importées et l'esclavage dans les mines entre 1849 et 1851, passant de 200 000 en 1821 à 30 000 habitants en 1860.

L'immigration chinoise vers la côte ouest augmente exponentiellement dans les années 1850 pour un total de 200 000 arrivées au moment du vote du *Chinese Exclusion Act* qui interrompt ce mouvement migratoire en 1882. Les immigrants, essentiellement de jeunes hommes, s'installent en Californie et travaillent dans la construction de chemins de fer, l'agriculture ou certaines professions de service où leur présence est acceptée. L'immigration noire vers

l'Ouest est formée de noirs libres, de marrons (*runaway slaves*) qui fuient la violence de la société esclavagiste des États du Sud ou d'esclaves de certaines sociétés amérindiennes (comme les "cinq tribus civilisées" – *five civilized tribes* – déportées à l'ouest du Mississippi dans les années 1830). Les marrons trouvaient refuge auprès de certaines nations amérindiennes tandis que d'autres nations dans le Sud des États-Unis pratiquaient l'esclavage, si bien qu'une partie de l'histoire des Noirs dans l'Ouest est croisée avec celle des Amérindiens. La présence de Noirs s'intensifie à la fin de la période de Reconstruction (1865-1877), lorsque le gouvernement fédéral abandonne son soutien aux esclaves affranchis, que les esclavagistes sont de retour au pouvoir dans les États du Sud et que les espoirs économiques et politiques des Noirs majoritairement installés dans le Sud sont réduits à néant. Un certain nombre des 180 000 soldats noirs qui ont combattu pour l'Union s'enrôlent dans l'Ouest pour combattre les Indiens (surnommés *buffalo soldiers*), tandis que d'autres migrent vers le Kansas, l'Oklahoma ou le Colorado après 1877 en quête de sécurité et de travail, s'engageant comme cowboy, ouvrier ou artisan dans les villes nouvelles de l'Ouest. En 1880, on compte 15 000 Noirs américains dans l'État du Kansas. Il est également estimé qu'un quart des cowboys étaient noirs américains, de nombreux autres étant des *vaqueros* mexicains et indiens.

Le mouvement migratoire vers l'Ouest le plus intense provient cependant des colons anglo-américains ou européens arrivés de la côte est, soutenus par le Homestead Act et la construction du chemin de fer. Les premiers mouvements de migration de ces colons datent des années 1830, lorsque plusieurs milliers d'Anglo-Américains s'installent dans le Texas mexicain ou que plusieurs centaines de milliers de migrants d'extraction européenne prennent la piste de l'Oregon britannique. L'immigration irlandaise et allemande qui s'intensifie au milieu du XIX^e siècle (deux millions d'Irlandais arrivent entre 1846 et 1854 ; un million d'Allemands arrivent dans les années 1850) enrichit la démographie des migrants vers l'Ouest, les Irlandais servant de main d'œuvre ouvrière dans la construction des chemins de fer ou dans l'exploitation industrielle des ressources naturelles (mines et scieries). Pour les populations du Nord-est en phase d'industrialisation, la perspective de devenir propriétaires terriens grâce au Homestead Act se révèle être une alternative attirante à la vie d'ouvrier, bien que le coût nécessaire au développement d'une exploitation individuelle soit prohibitif pour les plus pauvres [White, 1991]. Entre 1862 et 1890, Richard White avance que 2 millions de personnes se sont installées sur 372,659 exploitations, un chiffre relativement bas lorsqu'il est comparé à l'augmentation de la population des États-Unis sur cette période (32 millions d'habitants supplémentaires) [1991]. Le nombre d'ouvriers et d'employés ou d'artisans et d'entrepreneurs est bien plus élevé, pour un mouvement migratoire dont l'échelle est comparable à l'autre mouvement de migration interne caractérisant les États-Unis à cette période : l'urbanisation.

La démographie très complexe de l'Ouest américain est organisée au profit des colons anglo-américains par l'application sociale et juridique d'une idéologie racialiste [Limerick, 1987]. Les catégories d'Indiens, Mexicains, Mongoliens et Noirs (*Negroes*) servent à identifier des populations très diverses et à justifier un système dominé politiquement et économiquement par les Anglo-Américains. Les Irlandais catholiques sont aux côtés des Indiens, des Hispaniques, des Chinois ou des Noirs à occuper les emplois non qualifiés et à souffrir de discriminations. Les violences collectives contre les Indiens, les Chinois, les *mestizos* et *californios* sont monnaies courantes en Californie et dans le Sud-ouest, tandis que les Irlandais à l'est sont également la cible de violences exacerbées par le développement d'un mouvement nativiste rejetant les immigrants. Ces derniers ne commencent à être acceptés que lorsqu'une immigration juive et catholique venue d'Europe de l'Est et du Sud devient le nouveau bouc émissaire du nativisme au tournant du XX^e siècle. Les émeutes anti-chinoises, lorsque des foules anglo-américaines s'en prennent à la vie et à la propriété de résidents

chinois, ponctuent l'histoire des villes de la côte ouest (Los Angeles en 1871, San Francisco en 1881, Seattle en 1886) comme les émeutes anti-noirs ponctuent l'histoire du Sud de la Reconstruction. Les Chinois comme les Hispaniques, exclus des villes anglo-américaines, se réunissent dans des quartiers ségrégués (*Chinatown* ou *barrios*). Les Indiens ou les *californios* sont quant à eux la cible de violences destinées à les déposséder de leurs terres au profit des colons anglo-américains. Ces violences physiques ou économiques sont soutenues au niveau législatif par une politique ségrégationniste et discriminante. Les municipalités et États de l'Ouest passent des lois interdisant les unions interraciales (entre hommes non blancs et femmes blanches) ou appliquant la ségrégation. La Cour Suprême refuse la citoyenneté aux Chinois en 1878 sur un argumentaire racial. Le Congrès passe le *Chinese Exclusion Act* en 1882. L'industrialisation de l'exploitation de ressources naturelles et de l'agriculture sur la fin du XIXe siècle rend la pression anglo-américaine contre les minorités d'autant plus forte que le pouvoir et les capitaux connaissent une importante concentration.

Les femmes représentent un enjeu essentiel dans ce système racialisé parce qu'elles sont peu nombreuses dans les États de l'Ouest. L'écrasante majorité des migrants est masculine. Le souhait d'attirer une population féminine est une des raisons pour lesquelles les États de l'Ouest ont été les premiers à donner le droit de vote aux femmes (le Wyoming dès 1870). C'est aussi une raison de plus derrière les lois interdisant les unions interraciales. Les femmes sont cependant présentes dans l'Ouest, majoritairement arrivées au sein de familles émigrées où elles occupent une position dépendante. Comme dans le Nord-est industriel, beaucoup travaillent pour compléter les revenus du foyer. La faible présence de femmes anglo-américaine explique aussi les nombreuses unions de colons anglo-américains avec des femmes indiennes ou hispaniques.

L'organisation territoriale

L'expansion territoriale des États-Unis est organisée juridiquement par la *Northwest Ordinance* de 1787, destinée à réguler les territoires du Nord-ouest cédés par le traité de Paris de 1783. L'ordonnance imaginée par Thomas Jefferson invente le principe d'addition de nouveaux États à l'Union pour contrer les États qui défendaient le principe d'accroissement territorial des États existants. Le texte législatif prévoit les modalités d'accession d'un territoire au statut d'État (*statehood*). Tout nouveau territoire acquis par les États-Unis est placé sous l'administration directe du gouvernement fédéral. À partir de 5 000 habitants, le territoire peut prétendre à la mise en place d'une assemblée représentative. À partir de 60 000 habitants, le territoire peut candidater pour être admis en tant qu'État dans l'Union (*apply for statehood*). Ces règles président à l'admission de nouveaux États dans l'Union tout au long du XIXe siècle et jusqu'à l'admission de l'Alaska et d'Hawaii en 1959. En outre, l'ordonnance organise également le principe de découpage du territoire en cantons (*townships*) de 6 miles carrés et en sections de 1 mile carré (640 acres) qui explique le maillage administratif géométrique de l'Ouest américain. Sur la période 1865-1895, les nouveaux États admis sont tous des États de l'Ouest, signalant le développement démographique, administratif et politique de la région. Le Texas ou la Californie sont déjà admis dans l'Union depuis 1845 et 1850 respectivement. L'Oregon ou le Nevada entrent également dans l'Union en 1859 et 1864. Les nouveaux États de la fin du XIXe siècle se situent dans l'Ouest des Grandes plaines et des Rocheuses : Nebraska (1867), Colorado (1876) puis, en 1889, Dakota du Nord, Dakota du Sud, Montana, Washington et, en 1890, Idaho et Wyoming. L'Utah rejoint l'Union en 1896 après que les Mormons aient renoncé à la polygamie. L'Oklahoma (*Indian Territory* jusqu'en 1890) est ouvert à la colonisation blanche en 1889 et devient un État en 1907. Le Nouveau Mexique et l'Arizona restent des territoires jusqu'en 1912, date à laquelle ils intègrent l'Union.

L'organisation et l'exploitation de ce territoire commence par le repérage, l'arpentage et la cartographie du territoire de l'Ouest grâce à une série d'expéditions géologiques. Ces expéditions soutenues par le gouvernement fédéral avec l'appui de l'armée s'inspirent de l'expédition naturaliste menée par Josiah Whitney en Californie dans les années 1860. À la suite de Whitney, Clarence King mène une série d'expéditions dans les Rocheuses autour du 40° parallèle entre 1867 et 1878; George Wheeler explore le Sud-ouest entre 1872 et 1879; Ferdinand Hayden se concentre sur les territoires du Nebraska, du Wyoming et des Rocheuses, notamment Yellowstone où il emmène le photographe William Henry Jackson, entre 1867 et 1878; et John Wesley Powell arpente la région des Rocheuses le long de la rivière Colorado entre 1869 et 1879. Ces expéditions remplissent des objectifs à la fois militaires et scientifiques. Accompagnées de photographes et récoltant de nombreuses informations sur la région, elles permettent la promotion du potentiel économique et esthétique de l'Ouest auprès du public américain et préparent la manière dont le territoire sera exploité par les colons [White, 1991].

Ces expéditions facilitent notamment le développement d'un réseau de transports ferroviaires dans la seconde moitié du xixe siècle. À partir des années 1850, le train remplace la navigation fluviale comme mode principal de transport de marchandise. La construction de nouvelles lignes de chemin de fer s'accélère au milieu du xixe siècle, mais la progression est exponentielle après la guerre de Sécession. Le total des voies ferroviaires passe de 35 000 miles de voies à 200 000 miles entre 1865 et 1890. En 1900, le réseau américain représente à lui seul un tiers du réseau mondial de chemin de fer. Dans *The Machine in the Garden*, Leo Marx montre dans quelle mesure l'introduction du train dans le paysage agrarien américain a cristallisé des sentiments mitigés dans la culture américaine du milieu du xixe siècle, entre célébration du progrès civilisateur et peur de la modernité [1964]. Outre la dimension économique et politique du développement du train, les enjeux symboliques sont ceux d'une domination de la nature américaine par la technique et d'une unification du territoire national. La ligne transcontinentale achevée en 1869 prend immédiatement une telle valeur symbolique, bien qu'elle ne soit que la première d'une série de lignes quadrillant désormais le territoire du nord au sud et d'est en ouest. La construction ferroviaire est encouragée par d'importantes concessions de terres aux compagnies de chemin de fer par l'État fédéral et les États (au total, 223 millions d'acres comprenant le droit de passage de la ligne et une bande de terrain de 20 à 80 miles de large le long du tracé). Ces concessions favorisent la corruption et la collusion entre public et privé, provoquent de nombreux conflits de propriété avec les fermiers indépendants et alimentent la concentration des richesses liées au développement de villes ferroviaires entre les mains de quelques entrepreneurs comme Cornelius Vanderbilt ou Jay Gould. Le développement du train stimule la seconde révolution industrielle de la fin du xixe siècle aux États-Unis. L'exploitation de charbon et l'industrie du bois explosent ; le passage aux rails en acier en 1880 provoque la croissance de l'industrie sidérurgique, dominée par Andrew Carnegie ; l'ingénierie et les ponts et chaussées font des progrès immenses. Des villes entières se développent autour des lignes de chemin de fer, à l'inverse de l'Europe où le chemin de fer sert à relier des communautés préexistantes, ce qui favorise l'immigration. La largeur des voies est standardisée dans les années 1880 et les fuseaux horaires sont adoptés en 1883, contribuant à l'unification territoriale et économique du pays.

L'exploitation des ressources

L'enjeu central de l'Ouest pour les États-Unis est son potentiel économique en termes de ressources primaires. Le développement économique de l'Ouest, s'il démarre souvent par des initiatives individuelles (fermiers indépendants, trappeurs, prospecteurs), s'industrialise rapidement à mesure que les ressources se font de moins en moins accessibles. La

mécanisation des activités économiques dans l'Ouest est rapide et intense, avec des conséquences irréversibles sur le paysage et l'environnement américains, autant que sur les populations indigènes réduites en dépendance à la fin du siècle. Si le mythe du fermier pionnier continue de peser dans l'imaginaire américain, la réalité historique de l'Ouest est avant tout celle d'une compétition acharnée pour les terres et les ressources à des fins de profit à court terme qui transforme profondément la région [White, 1991].

La première activité économique à se développer vers l'Ouest est l'agriculture. Le rêve agrarien de Thomas Jefferson pèse lourd dans les politiques fédérales soutenant l'installation de fermiers indépendants dans l'Ouest, en particulier le *Homestead Act* de 1862, bien que les compagnies de chemin de fers soient finalement indirectement les premiers bénéficiaires de la mesure. Les années 1870 et 1880 sont une période d'expansion intense des terres cultivables, en particulier au Kansas, au Nebraska et au Texas où autant de terres sont mises en culture en vingt ans que depuis l'arrivée des premiers colons britanniques. Les conditions de travail sont particulièrement dures pour les nouveaux fermiers, confrontés à l'aridité du climat et des sols, aux insectes nuisibles et à l'isolement. L'eau s'impose comme la ressource clef pour pouvoir soutenir et développer une exploitation et devient rapidement un enjeu économique et politique de premier ordre dans les Grandes plaines. Les techniques d'irrigation perfectionnées par les Mormons dans l'Utah et importées par les migrants d'Europe de l'est permettent d'exploiter des terres jugées jusque-là incultivables. Les éoliennes servant de pompe à eau font alors leur apparition dans les plaines. Les États organisent les droits de prélèvement d'eau dans les rivières au niveau local, tandis que le gouvernement fédéral soutient l'irrigation de nouvelles terres avec le *Desert Land Act* de 1877, qui promet aux migrants 640 acres à \$1,25 l'acre à condition qu'une partie au moins de la surface soit irriguée dans les trois ans. La meilleure gestion de l'eau et des techniques d'irrigation permet de tripler le nombre d'exploitations de 2 à 6 millions entre 1860 et 1910 [Norton, 2008]. Cette agriculture de l'Ouest se caractérise par une forte mécanisation des techniques de production, un développement rendu nécessaire par les conditions environnementales. L'introduction de la charrue en acier et l'invention des charrues rotatives et des moissonneuses-lieuses mécaniques permettent d'augmenter le rendement et la productivité. Le fil de fer barbelé inventé en 1873 par Joseph Glidden permet de matérialiser les limites de propriété. Ces progrès sont soutenus par les nouvelles universités agricoles créées par le *Morrill Land Grant Act* de 1862. Les coûts élevés liés à la mécanisation provoquent une forte concentration des exploitations au sein de coopératives ou entre les mains de grandes entreprises à la fin du xix^e siècle, la production basculant exclusivement vers une agriculture commerciale (blé et maïs dans les Grandes plaines et coton dans le Sud). Pendant l'Age doré (1877-1901), les conflits opposant les fermiers indépendants d'une part et les grandes entreprises soutenues par le gouvernement fédéral d'autre part culminent dans la formation d'un mouvement populiste défendant les intérêts des citoyens et petits exploitants. Les *Farmers Alliances* du Nord (Grandes plaines) et les deux branches ségréguées du Sud, qui réunissent 5 millions de fermiers en 1889, se transforment en un parti politique, le *People's Party*, en 1890. Le parti disparaît après son ralliement aux Démocrates en 1896 mais son influence sur la politique américaine se fait sentir jusque dans le New Deal des années 1930.

L'élevage est une seconde activité économique qui se développe fortement dans l'Ouest de la fin du xix^e siècle, soutenue par le doublement de la population américaine entre 1860 et 1890 (30 à 60 millions d'habitants). L'augmentation de la demande rend la pratique de l'élevage intensif rentable. Entre 1860 et 1880, celle-ci s'étend depuis le Texas vers les Grandes plaines et le nombre de têtes passe de 130 000 à 4,5 millions, poussant les bisons hors de leurs pâturages naturels. L'acheminement de ces troupeaux de bétail depuis les pâturages jusqu'au chemin de fer et au marché national nécessite la mobilisation de nombreux travailleurs agricoles, les fameux cowboys célébrés par le cinéma. Entre 35 000 et 50 000, ils

accompagnent les troupeaux sur des distances allant jusqu'à 1000 miles (1500 km) entre le Texas et les villes d'Abilene et Dodge City au Kansas ou Cheyenne dans le Wyoming. Composés en grande partie de Noirs et de Mexicains, ils sont mal payés et travaillent dans des conditions rudimentaires et dangereuses. Les intérêts économiques des éleveurs, dont l'activité repose sur la disponibilité de larges terres publiques, se confrontent rapidement à ceux des fermiers indépendants, provoquant ce que l'on a appelé des guerres du bétail. Un exemple assez marginal dans l'historiographie de l'Ouest mais souvent mobilisé par le cinéma est celui de la guerre de Johnson County dans le Wyoming au tournant des années 1890 (*Shane*, *Heaven's Gate*). Le conflit oppose les fermiers indépendants de l'État aux élites économiques dépendantes de l'élevage. Les tensions éclatent en conflit ouvert lorsque les grands éleveurs engagent un groupe de mercenaires, sous prétexte de lutter contre le vol de bétail, pour faire fuir les nouveaux fermiers. La confrontation qui en résulte durant l'année 1892 provoque l'intervention de l'armée pour stopper les violences [White, 1991]. Comme dans le cas de l'agriculture, l'élevage passe progressivement dans les mains de grandes entreprises à la fin du siècle alors que se développent de méthodes d'élevage scientifiques nécessitant de forts investissements. L'élevage entraîne également le développement des abattoirs et d'une industrie alimentaire centralisée à Chicago, dont les conditions sanitaires déplorables poussent le gouvernement à la création de la *Food and Drug Administration* en 1906.

Outre l'élevage et l'agriculture, l'Ouest se caractérise par le développement d'un système d'exploitation industriel des ressources primaires. L'industrie minière se développe à partir de la ruée vers l'or en Californie, lorsque l'accès aux filons nécessite des moyens de plus en plus coûteux. Les rares prospecteurs individuels chanceux sont vite remplacés par de grandes entreprises aux capitaux suffisants pour soutenir une activité à fort besoin en investissements. De Californie, l'exploitation de métaux précieux s'étend dans la région des Rocheuses (Nevada, Montana, Utah, Colorado). L'usage de la dynamite ou de canons à eau pour exposer les filons défigure des parties entières du territoire américain afin d'en extraire l'or, l'argent et le cuivre. Le bois est une seconde ressource naturelle à fort potentiel dans l'Ouest, à condition que les entreprises de la filière aient accès à une surface d'exploitation suffisante. Le gouvernement américain tente de limiter l'exploitation du bois avec le *Timber and Stone Act* de 1878 qui promet à des personnes privées des parcelles de 160 acres à bas prix dans les États de la côte Pacifique à condition que le bois ne soit pas vendu, mais la mesure est détournée par les entreprises qui ont les moyens suffisants pour en tirer profit par la fraude. En 1900, la majorité des 3,5 millions d'acres vendus par le *Timber and Stone Act* appartient à des entreprises du bois [Norton, 2008]. Avec le développement des chemins de fer et de l'élevage intensif, l'industrie du bois est alors un autre secteur en concurrence avec les petits propriétaires indépendants pour l'accès à la terre. Le pétrole est une dernière ressource naturelle dont l'exploitation démarre au tournant du xxe siècle dans le Midwest et les Appalaches, puis au Texas et en Californie.

L'exploitation intensive des ressources primaires dans l'Ouest et les transformations qu'elle provoque dans le paysage américain mènent à l'émergence d'un mouvement de protection de l'environnement après la guerre de Sécession. Ce mouvement trouve ses sources dans un intérêt culturel grandissant pour la nature sauvage américaine. La peinture paysagiste de la seconde *Hudson River School*, avec Thomas Moran ou Albert Bierstadt, transforme la nature américaine en temple sublime. La concentration des artistes sur certains lieux comme Yellowstone transforme ces paysages en emblèmes nationaux. La photographie de l'Ouest développée après la guerre de Sécession facilite la circulation des images de l'Ouest auprès du public américain, notamment dans les pages du magazine *National Geographic* fondé en 1888 ou sur les cartes postales et publicités qui se multiplient à la fin du siècle pour soutenir le développement du tourisme. La popularisation d'un intérêt pour la nature sauvage chez le

public américain facilite sa transformation en enjeu politique. Devant les destructions manifestes du paysage américain, les cercles intellectuels et artistiques de la côte est se mobilisent pour la préservation et la bonne gestion de la nature sauvage américaine (*wilderness*). Deux positions se forgent alors, qui polarisent le débat sur l'aménagement du territoire jusque dans les années 1960 : les préservationnistes et les conservationnistes [Limerick, 1987]. Inspiré par la peinture paysagiste, la photographie de l'Ouest ou le transcendantalisme en littérature et porté à la fin du siècle par un développement du tourisme de nature, le mouvement préservationniste considère que la protection de la nature signifie sa préservation de toute activité ou présence humaine. La traduction politique de ce mouvement est la création des premiers parcs nationaux : Yellowstone en 1872 ou Yosemite en 1890. Une des personnalités centrales du préservationnisme est John Muir, naturaliste et activiste fondateur du Sierra Club, célèbre pour son éloge de la nature sacrée américaine. L'autre position conservationniste considère que la protection de l'environnement signifie une exploitation raisonnée des ressources par l'homme afin d'en conserver les bénéfices sur le temps long. Cette position, incarnée par le cercle du Boone and Crockett Club qui rassemble Theodore Roosevelt, Owen Wister*, Frederic Remington* et Gifford Pinchot, se concrétise dans la création du *U.S. Forest Service* en 1905.

La conquête de l'Ouest au principe du nationalisme américain

À la fin du siècle l'Ouest est devenu un symbole de l'américanité avant même que la Frontière ne soit déclarée close en 1890. Il est mobilisé en peinture et en photographie comme un sujet permettant de se démarquer d'une tradition européenne. Il est glorifié et mythifié dans la littérature, les médias et la culture de masse naissante. Depuis la Destinée Manifeste* formulée dans les années 1840, la construction de la nation et l'expansion du territoire sont intrinsèquement liées. L'Amérique serait née de la conquête de l'Ouest et la Frontière, zone de contact entre la civilisation et la sauvagerie, serait son berceau. Cette idée vague est formalisée en théorie scientifique à la fin du xix^e siècle dans un contexte d'interrogation identitaire aux États-Unis. Deux historiens sont particulièrement influents dans ce processus : Theodore Roosevelt*, qui devient président des États-Unis en 1901, et Frederick Jackson Turner*, père de la discipline historique aux États-Unis. Pour ces deux historiens, la spécificité nationale réside dans l'histoire américaine séculaire et inédite de contact avec un peuple et un environnement indigènes. La Frontière, métaphore spatiale de la colonisation du territoire nord-américain, devient le cœur tangible d'un processus transformatif dans lequel la vieille Europe, purifiée et régénérée par l'expérience directe de la sauvagerie, devient américaine. Turner écrit ainsi que "the frontier is the line of most rapid and effective Americanization" [Turner, 1962] et décrit un phénomène de production de l'américanité essentiellement déterminé par l'environnement naturel américain. Pour Turner, l'identité nationale trouve son principe dans un mécanisme de régression temporaire du pionnier vers la sauvagerie qui permet de générer une civilisation nouvelle. La thèse de Turner dépasse le simple cadre culturaliste puisqu'il attribue à la Frontière la formation du système économique et politique national : "this nation's peculiar experience in extending its type of frontier into new regions; [...] has been fundamental in the economic, political and social characteristics of the American people and in their conceptions of their destiny" [Turner, 1962]. La Frontière est ainsi le facteur unique et décisif du développement national. Par la formulation de cette théorie, Turner légitime par la science un exceptionnalisme américain aux racines très anciennes [Rezé et Bowen, 1998]. Pour l'historien Martin Ridge, c'est essentiellement cet enjeu identitaire qui a fait le succès populaire fulgurant de cette théorie au tournant du xxe siècle : "The frontier theory [...] provided an explanation for American exceptionalism" [Ridge, 1991]. La génération d'une nation nouvelle dans l'environnement sauvage était une

thèse déjà défendue par Theodore Roosevelt dans son premier volume de *The Winning of the West* [Roosevelt, 1905]. On y retrouve l'importance de l'environnement dans la production d'une culture nationale propre. La Frontière est un creuset de l'américanité, où les différences d'origine s'estompent dans l'expérience formatrice d'une vie dépouillée au contact d'une nature antagonique. La différence réside dans le vocabulaire plus concret et le point de vue plus incarné utilisés par Roosevelt. Les pionniers sont les personnages héroïques centraux d'un récit dans lequel la masculinité, la race et la violence ont un rôle structurant plus explicite que chez Turner.

Deux théories de l'exception américaine émergent de ces deux versions de l'histoire de l'Ouest. Pour Turner, si l'Amérique est à la pointe du progrès humain, c'est d'abord par la nature exceptionnelle de ses principes hérités des pionniers : "Whatever shall be the outcome of the rush of this huge industrial modern United States to its place among the nations of the earth, the formation of its Western democracy will always remain one of the wonderful chapters in the history of the human race" [Turner, 1962]. L'Ouest est "preeminently a region of ideals" et c'est cet "idealism of the West" (Turner cite l'égalité, l'exaltation de l'homme du peuple, l'expansion nationale) qui place les États-Unis à l'avant-garde d'un progrès universel de l'humanité. L'Ouest serait ainsi le poumon du libéralisme politique américain. Pour Roosevelt, "the chief feature of frontier life was the endless war between the settlers and the red men" [Roosevelt, 1900] et c'est cette confrontation violente contre la sauvagerie qui catalyse un progrès racial de l'homme anglo-saxon. La régression vers une masculinité primitive nécessitée par les guerres indiennes permet de régénérer l'homme civilisé et de faire progresser la civilisation : "[According to Roosevelt,] in the violence of race war, the manly American race was born" [Bederman, 1995]. La théorie de Roosevelt apparaît ainsi comme l'expression la plus explicite d'une idéologie impériale consolidée à la fin du xix^e siècle, dans le cas américain, dans un contexte de conquête de l'Ouest et de projection internationale de la puissance américaine (la guerre hispano-américaine et l'occupation des Philippines). Par idéologie impériale, nous entendons un système de représentation du monde qui combine des hiérarchies de race et de genre dans un discours de civilisation. Ces différentes catégories d'ordonnement du monde s'agrègent à la fin du xix^e siècle en un système idéologique cohérent centré sur la notion vague et malléable de civilisation [Bederman, 1995]. L'idéologie impériale construit un monde structuré par une binarité entre civilisation et sauvagerie, hiérarchisé par la race et le genre et déterminé par une téléologie progressiste. Sa fonction centrale est de justifier la violence politique et historique de la colonisation. On la retrouve au principe de la mission civilisatrice française, des trois C britanniques (*Chistianity, Commerce and Civilization*) ou du mythe de la Frontière américain. Chez Roosevelt, l'idéologie impériale se manifeste dans une version raciale et masculiniste. Ceci explique son caractère problématique dans la mémoire culturelle américaine, en particulier depuis les années 1970, bien que son influence soit indéniable sur les représentations de la Frontière dans la culture de masse [Abel, 2006 ; Slotkin, 1998 ; Prats, 2002]. Si l'histoire de l'Ouest selon Turner se concentre sur la renaissance du libéralisme américain, elle s'inscrit dans le même cadre idéologique que celle de Roosevelt, comme le montre sa définition de la Frontière comme "meeting point between civilization and savagery". Les versions turnerienne et rooseveltienne de l'histoire de l'Ouest ont chacune leur récit et leur héros respectifs (le fermier pionnier domestiquant la nature ou le tueur d'Indien engagé dans une guerre sauvage) et leur angle théorique privilégié (l'angle économique et politique de l'émergence d'une nation libérale ou l'angle militaire et racial de l'émergence d'un homme fort américain). Ces deux versions s'accordent sur le fait que la Frontière, en tant qu'elle a permis la naissance d'une identité nationale distincte, est le facteur central de l'histoire américaine. C'est donc une certaine interprétation de la conquête continentale, cristallisée dans la métaphore de la Frontière, qui fournit les fondations du discours nationaliste à l'aube du xx^e siècle et le terrain idéologique

par rapport auquel se positionne le western. Le nationalisme américain, célébrant les valeurs libérales et la puissance de l'homme blanc perfectionnées dans l'Ouest, est fondé sur une histoire de conquête et une idéologie impériale. Le western n'aura de cesse d'interroger cette contradiction.

1.2 Histoire du western

Les origines du genre: iconographie, *dime novels* et *The Virginian*

Le western a des sources littéraires qui remontent aux récits de captivité et de guerres indiennes de la période coloniale américaine. Après la guerre d'Indépendance, des personnages comme Daniel Boone, premier héros national célébré dans la littérature populaire à partir de 1784, ou Natty Bumppo, le coureur des bois personnage principal de la série des romans bas-de-cuir (*Leatherstocking Tales*, 1823-1841) de James Fenimore Cooper, cristallisent l'imaginaire national et sont des sources incontournables du genre. Au niveau visuel, la peinture de l'Ouest entamée par Thomas Cole et la *Hudson River School*, puis la peinture paysagiste nationaliste de la seconde moitié du xix^e siècle fournissent certains de leurs codes aux représentations de la Frontière dans le western, en termes de cadrage, de contraste et de perspective [Mitchell, 1998]. La photographie de l'Ouest qui se développe après la guerre de Sécession, véritable outil d'exploration et de rationalisation du territoire à conquérir, apporte une réflexion supplémentaire sur les proportions de l'homme au paysage et le traitement esthétique du désert. Le désert, qui deviendra l'incarnation du paysage national, est absent de la tradition européenne jusqu'à la peinture coloniale et reste un objet esthétique relativement mal identifié jusqu'au début du xx^e siècle, lorsque les codes de sa représentation seront véritablement fixés par le cinéma [Simmon, 2003].

La forme moderne du western exploitée par le cinéma provient directement de quatre sources que sont les romans à un sou (*dime novels*), les spectacles itinérants (*Wild West shows*), la peinture de Frederic Remington et le roman *The Virginian* (1902) d'Owen Wister. Une littérature populaire existait déjà depuis les années 1830, favorisée par l'urbanisation et l'invention de l'imprimerie rotative, mais c'est la formule des *dime novels**, inventée par Irwin Beadle en 1860, qui devient la norme du médium en termes de format, de présentation, de distribution et de prix, jusqu'au début du xx^e siècle. Dans le développement de cette nouvelle culture de masse accessible aux plus modestes, les récits de la Frontière sont le genre dominant des récits d'aventures. Objet d'une campagne de publicité massive et vendu à plus de 450 000 exemplaires, *Seth Jones: or The Captives of the Frontier* (1860), fournit aux *dime novels* de l'Ouest leur formule dominante : un récit célébrant la Destinée manifeste* et un héros blanc, masculin et triomphant [Aquila, 1996]. Les spectacles itinérants sont une autre source du western qui, avec les *dime novels*, ont contribué à l'élaboration d'un univers standardisé de l'Ouest, avec ses formules narratives, ses personnages et événements emblématiques, ses stéréotypes et son penchant pour le spectaculaire. Le plus connu de ces spectacles est le *Buffalo Bill's Wild West** qui a parcouru les États-Unis et le monde entier entre 1883 et 1913, popularisant l'univers de l'Ouest auprès d'un public européen avide des exploits des Yankees et fasciné par la présence d'authentiques Indiens. Au même moment, la peinture de l'Ouest se transforme avec Frederic Remington* et Charles Russell, abandonnant les paysages sublimes pour des scènes et personnages plus naturalistes. Remington saisit ainsi dans le mouvement les cowboys ou les Indiens, les bagarres de saloon, les soldats de cavalerie et les diligences, anoblissant ces sujets communs et offrant au cinéma un réservoir de situations et de mises en scène [Buscombe, 1984]. Enfin, la publication de *The Virginian*

d'Owen Wister* en 1902 marque la naissance du western en littérature et donne au cinéma un dernier cadre narratif de référence, en particulier pour la caractérisation de ses héros qui, comme le Virginien, seront souvent des cowboys* issus du peuple mais appartenant à une aristocratie de la violence.

Le western naît dans un contexte politique et idéologique particulier du tournant du xxe siècle, lorsque le mouvement de colonisation est achevé, que les États-Unis s'urbanisent et s'industrialisent et que le nationalisme américain cherche à se démarquer des autres puissances en expansion. La fin officielle de la conquête prononcée en 1890 (v. Histoire de l'Ouest) alimente un sentiment nostalgique de fin d'époque qui se manifeste dans l'engouement pour les spectacles et les récits de l'Ouest américain. L'industrialisation et l'urbanisation du pays ajoutent à cela une certaine nostalgie pour un âge d'or pastoral, en même temps que la création de parcs nationaux et le développement du tourisme favorisent l'intérêt pour les paysages nationaux. Le western intervient ainsi en réaction aux angoisses des contemporains confrontés à la modernité [Stoeltje, 1987]. Au milieu des discours alarmistes sur les questions d'immigration et de conflits sociaux, la gloire fantasmée d'une époque pré-moderne marquée par un optimisme conquérant et une indépendance économique assure le sentiment d'une identité stable et devient un refuge de l'imaginaire national [Verhoeff, 2006]. Enfin, l'émergence du western s'inscrit dans un contexte idéologique impérial auquel il répond en affirmant la supériorité d'une masculinité blanche spécifiquement américaine. Un groupe d'intellectuels rassemblés dans le *Boone and Crockett Club* parmi lesquels Theodore Roosevelt, Frederic Remington, Owen Wister ou encore le sénateur impérialiste Henry Cabot Lodge et l'eugéniste et préservationniste Madison Grant, a ainsi influencé la formation du western selon ces lignes idéologiques [Bold, 2013]. Theodore Roosevelt a été le plus influent de ces intellectuels. Ardent défenseur de la race américaine formée par des décennies de guerres indiennes et menacée de féminisation par la disparition de la Frontière, il incarne la masculinité américaine idéale par son éducation à Harvard et ses séjours dans l'Ouest : un mélange de valeurs civilisées et de violence primitive que l'on retrouve ensuite chez tous les héros de western.

Les films sur l'Ouest

On considère généralement le premier western comme étant *The Great Train Robbery* (*Le Vol du grand rapide*, 1903) d'Edwin S. Porter, qui serait également le premier film narratif de l'histoire du cinéma. Comme de nombreux westerns jusque dans les années 1920, le film de Porter situe son action à l'époque contemporaine de sa sortie. Le sujet du western n'est pas encore strictement l'histoire de l'Ouest mais un mélange indéfinissable de présent rural et de passé folklorisé qui caractérise de nombreux films de séries B jusque dans les années 1930. Le film de Porter n'est pas non plus identifié comme un western par l'industrie et le public, puisque les studios n'utilisent le terme western comme substantif désignant une catégorie particulière de films qu'à partir de la fin des années 1920. Jusqu'à cette période tardive, on parle plutôt de *Indian Pictures*, *western drama* ou *western comedy* selon le sujet du film, le terme *western* restant adjectivé [Leutrat, 1985]. L'Ouest est un décor particulier dans lequel se développent différents types de récits.

Les films sur l'Ouest des années 1900 sont dominés par les *Indian Pictures*, ou films centrés sur des récits et des héros indiens. Tournés dans le New Jersey ou l'État de New York, les *Indian Pictures* présentent des décors forestiers et des récits souvent inspirés des romans de James Fenimore Cooper [Simmon, 2003]. Ils sont à l'origine produits par les studios français comme Gaumont ou encore Pathé, qui installe un bureau permanent aux États-Unis en 1909, et imités par les Américains comme Bison 101 (*A Redskin's Bravery*, 1911) ou Vitagraph (*The Halfbreed's Daughter*, 1911). Ils sont parfois réalisés par des Amérindiens, comme

James Young Deer et sa femme Red Wing qui ont réalisé et joué dans de nombreux films produits par Pathé et Bison 101 à la fin des années 1900. Ces films centrés sur les Indiens participent d'une curiosité ethnographique typique des premiers moments du nouveau médium cinématographique, dont tout un pan a initialement prolongé la veine exploratrice et touristique de la photographie. En témoignent les nombreux films du tournant du xxe siècle présentant des danses et des rituels amérindiens ou proposant au spectateur des images en mouvement des paysages nationaux comme Yellowstone. Les *Indian Pictures* participent aussi de ce que Renato Rosaldo appelle la nostalgie impérialiste [1993]. Rosaldo la définit comme une forme de nostalgie du colonisateur qui regrette les peuples et cultures indigènes qu'il a détruits ou transformés dans la colonisation. Dans la construction culturelle de l'Ouest, ce sentiment se manifeste dans la figure de l'Américain originel en voie de disparition (*the vanishing American**), menacé d'une extinction inéluctable devant l'avancée de la civilisation. Dans un contexte où la colonisation était perçue comme terminée, une vague populaire d'engouement pour l'Indien vaincu et idéalisé se cristallise dans des récits qui victimisent et humanisent l'Indien. Certains critiques de l'époque considèrent ces films comme un moyen de prolonger la mémoire d'un peuple et d'une culture disparus.

Au-delà du cliché réducteur du bon sauvage, la popularité des *Indian Pictures* indique également la puissance transgressive du cinéma des premiers temps, qui construit la Frontière comme un espace de négociations et d'échanges culturels, équivalent au *middle ground* de l'historien Richard White [1991] ou à la zone de contact de Mary Louise Pratt [1991]. L'Ouest de ces films, qui renvoie par ses paysages boisés à la période coloniale, est un lieu où les identités politiques sont fluides et où la rencontre transformatrice avec l'altérité est possible autrement que dans la confrontation. On retrouve là le pouvoir émancipateur attaché par Turner à la Frontière américaine, lieu d'égalisation démocratique et de libération politique. Un film comme *Rose of Salem Town* (D. W. Griffith, 1913) se concentre ainsi sur la captivité d'une jeune femme aux mains de patriarches puritains, qui la menacent du bûcher dans la Nouvelle Angleterre de la fin du xviiie siècle. La société coloniale puritaine y est construite comme une structure inégalitaire et oppressante plutôt qu'une cité sur la colline, l'émancipation étant située du côté des rivages boisés de la côte atlantique et incarnée par le héros trappeur capable de naviguer entre les deux mondes. Le pouvoir transgressif du film atteint son paroxysme en conclusion, lorsque le héros de la Frontière serre la main de son allié indien sur le corps de la jeune femme positionnée entre eux. Cette image signale l'accord masculin pour que la possession de la femme blanche revienne à l'homme blanc, qu'elle suivra dans le plan suivant. Cependant, durant le temps de cette poignée de main, et contre toutes les conventions culturelles liées à la peur du mélange des races (*miscegenation**), le regard appuyé de la femme blanche est tourné vers l'Indien. Ce pouvoir transgressif se retrouve dans de nombreux films sur l'Ouest qui explorent de manière critique les effets du racisme ou du patriarcat, prônant la tolérance (un fermier mexicain abusé par un Blanc dans *The Ranchman's Vengeance*, 1911 ; un soldat juif victime de discrimination dans *The Man They Scorned*, 1912) ou transgressant les stéréotypes de genre (*Girls in Overall*, 1904 ; *The Girl Cowboy*, 1910 ; *A Girl From the West*, 1912). Le cinéma des premiers temps se caractérise finalement par sa pluralité idéologique dans la construction de l'Ouest américain et par sa puissance transgressive des catégories de race et de genre [Verhoeff, 2006].

Au tournant des années 1910, deux facteurs viennent infléchir le genre en formation : la migration des studios depuis les États du Nord-est vers la Californie et la course au spectaculaire pour répondre à la concurrence française. L'installation des studios à Hollywood a pour effet de changer le paysage des films sur l'Ouest qui, de forestier, devient désertique. Les grandes étendues du désert inspirent alors de nouveaux scénarios fondés non plus sur les romances de Fenimore Cooper mais sur les guerres indiennes de Theodore Roosevelt [Simmon, 2003]. Les films se multiplient qui présentent des oppositions à grande échelle

entre pionniers et Indiens, recourant souvent au motif du dernier carré (*Last Stand**) popularisé après la défaite du général George Custer* à Little Big Horn* en 1876. Le western naissant s'éloigne ainsi de la littérature pour prendre pour objet l'histoire dans sa version la plus martiale. De zone de contact intime et émancipateur, l'Ouest devient un théâtre d'affrontement collectif où se joue la bataille originelle de la nation et de la civilisation. Pour citer quelques exemples: *On the War Path* (1911), *The Indian Massacre* (1912), *The Fatherhood of Buck McGee* (1912), *War on the Plains* (1912) ou *The Battle of Elderbush Gulch* (1913). Outre l'influence du nouveau paysage désertique sur les récits filmiques, la concurrence française toujours forte dans les années 1910-1912 et l'émergence de studios indépendants poussent l'industrie vers des productions plus spectaculaires : des westerns plus longs (deux voire trois bobines au lieu d'une, triplant la durée des films de 10 à 30 minutes), plus impressionnants visuellement (c'est-à-dire selon les critiques de l'époque, filmés dans le désert) et avec de nombreux figurants. Ce rapprochement du western avec le film de guerre qui connaît un développement similaire à la même époque ne signifie cependant pas que le genre se soit restreint à célébrer la Destinée manifeste*. D'une part, ce que Richard Abel décrit comme une influence diffuse de l'idéologie raciale et patriarcale portée par Theodore Roosevelt au tournant des années 1910 existe en parallèle des *Indian Pictures* depuis le début du cinéma narratif (*The Pioneers*, 1903 ; *Fighting Blood*, 1911). Dans *Fighting Blood*, la militarisation de la famille pionnière, mise au pas par le patriarche vétéran, permet aux colons de résister aux assauts indiens et de former la jeune génération aux valeurs viriles d'une vie sur la Frontière. D'autre part, la sensibilité pro-indienne subsiste dans l'Ouest militarisé de ces films par une volonté affichée d'équilibrer les points de vue (*The Massacre*, 1912 ; *The Invaders*, 1912). *The Massacre* désigne ainsi à la fois un massacre initial des Indiens par la cavalerie et les représailles violentes des Indiens sur une caravane de pionniers. *The Invaders* désigne les arpenteurs du chemin de fer qui violent l'intégrité du territoire indien en contradiction d'un traité signé avec le gouvernement américain.

La formation d'un genre "américain"

La concurrence française jusqu'à la Première Guerre mondiale pousse les films de l'Ouest produits par les studios américains à revendiquer leur américanité, construisant ainsi l'image d'un genre américain par excellence qui est exploitée pleinement à partir des années 1920 [Abel, 2006]. La volonté des producteurs et des critiques du tournant des années 1910 et jusque dans la décennie suivante de faire des films sur l'Ouest des parangons de l'américanité s'explique par plusieurs types de pressions. D'un point de vue idéologique, le western cristallise des valeurs masculines attachées au mythe de la Frontière et qu'il s'agit de transmettre à la jeunesse américaine, dont la virilité apparaît menacée par les institutions jugées féminines que seraient la famille, l'école ou l'église [Bederman, 2000]. Les films de l'Ouest sont ainsi conçus pour éduquer un public de jeunes garçons, et leur présence récurrente dans les films est là pour en attester (*Fighting Blood* ; *The Covered Wagon*, 1923). Les enjeux éducatifs déployés dans la présence de personnages juvéniles restent une dimension importante du genre [French, 1973], illustrée notamment par le personnage de Joey dans *Shane* (v. Présentation du corpus). À cette dimension idéologique s'ajoute un enjeu politique lié à l'immigration. La pression migratoire forte à laquelle sont soumis les États-Unis depuis la fin du XIXe siècle, qui aboutit à la quasi-fermeture de leurs frontières aux immigrants non originaires d'Europe du Nord-ouest en 1924, soulève la question de l'assimilation au *melting pot* américain. Le cinéma en général et les films sur l'Ouest en particulier doivent ainsi refléter les valeurs politiques et morales de l'Amérique. L'enjeu est d'autant plus clairement exprimé dans le cadre de la campagne d'américanisation (*Americanization campaign*) menée pendant et après la Première Guerre mondiale par

diverses associations et industries nationales, dont Hollywood. Enfin, un troisième type de pression pour la construction des films de l'Ouest comme genre américain est d'ordre économique. Les studios américains essaient d'imposer cette image à partir du tournant des années 1910 pour revendiquer l'authenticité de leurs produits sur le marché intérieur et extérieur contre la concurrence internationale. Les critiques de l'époque soulignent que ce type de films est une commodité prisée sur le marché international et qu'il serait temps pour l'industrie culturelle américaine de se distinguer par ce type de produits. La Première Guerre mondiale affaiblit cependant considérablement la production cinématographique européenne et laisse les studios américains en situation de quasi-monopole sur le marché mondial.

Le genre du western se consolide dans les années 1920 avec l'apparition de l'épopée historique (*western epics*). Le cinéma a déjà adopté le format long (*feature film*, 1h30 à 2h) et des sujets résolument historiques depuis 1915 et la sortie de *The Birth of a Nation* (*Naissance d'une nation*, D. W. Griffith, 1915), récit de la guerre de Sécession et de la Reconstruction dont le président Woodrow Wilson a dit que c'était "comme écrire l'histoire avec la foudre" (v. Cinéma, histoire et société). Les films de l'Ouest embrassent cette nouvelle dimension épique et historique du cinéma avec la sortie de *The Covered Wagon* (1923) et *The Iron Horse* (1924). Comme les films de Griffith sortis quelques années plus tôt (*The Birth of a Nation* mais aussi *Intolerance* en 1916) et auxquels ils sont comparés par les critiques, *The Covered Wagon* et *The Iron Horse* sont des productions aux ambitions titanesques, mobilisant des milliers de figurants et d'animaux sur des lieux de tournage aux quatre coins de l'Ouest américain pour reconstituer le plus fidèlement possible un épisode glorieux de l'histoire nationale (respectivement, la migration des pionniers sur la piste de l'Oregon et la construction du chemin de fer transcontinental). Les programmes et manifestations qui accompagnent la sortie de ces films célèbrent l'exploit technique qu'ils représentent au niveau de la production et leur valeur de divertissement spectaculaire, mais ils insistent surtout sur le travail minutieux de documentation et de reconstitution qui en fait de véritables documents historiques. Cette revendication d'une fidélité à l'histoire dans des films glorifiant l'épopée nationale reste un aspect du genre présent jusqu'à *How the West Was Won* (1962), en passant par *Jesse James* (v. Mythe et histoire).

Les *epics* des années 1920 conservent une certaine complexité idéologique héritée du western des premiers temps mais contribuent également à fixer les structures raciales et genrées déjà plus marquées dans les productions spectaculaires de la décennie précédente. Un film comme *The Iron Horse* présente l'arrivée de la cavalerie dans les Black Hills depuis le point de vue des Indiens, c'est-à-dire comme une invasion. Pour autant, le second gros plan du chef indien le montre souriant devant le spectacle d'un Blanc scalpé. Si *The Covered Wagon* traite quant à lui plus explicitement la Frontière comme un espace d'échanges et nuance le progrès de la civilisation par une perspective indienne, il construit la femme comme une Madone de la Prairie, une image sacrée de la pureté civilisée à protéger en terre sauvage, reprenant ostensiblement l'iconographie de W. H. D. Koerner, illustrateur du roman *The Covered Wagon* d'Emerson Hough dont est tiré le film, qui peint *Madonna of the Prairie* en 1921.

L'engouement pour les *Indian Pictures* reste fort dans les années 1920 mais le ton a quelque peu changé. On retrouve des films montrant des Indiens dans des rôles principaux, ou tout au moins importants (*The Squaw Man*, 1915 ; *The Vanishing American*, 1926 ; *Braveheart*, Alan Hale, 1925 ; *Redskin*, 1929) mais lorsque c'est le cas, ils caractérisent généralement leur héros sur le mode tragique, comme un personnage coincé entre deux cultures et finalement voué à rester parmi les Indiens ou à disparaître. Dans les deux cas, la barrière raciale est rétablie en conclusion. Une exception pourrait être *The Silent Enemy* (1930), situé dans l'Amérique pré-colombienne et tourné exclusivement avec des acteurs amérindiens. Dans un prologue au film, l'activiste amérindien Chauncey Yellow Robe remercie les Blancs pour l'avoir produit, mais les Blancs en sont justement absents et le même prologue précise que cette civilisation a aujourd'hui disparu. Ces films pro-Indiens reposent ainsi sur un progressisme darwiniste qui construit l'Indien comme un Américain en voie d'extinction. *The Vanishing American* s'ouvre avec la citation d'Herbert Spencer sur la survie des plus aptes avant de présenter l'histoire du continent à la manière de Theodore Roosevelt comme celle d'une succession de races, les Indiens étant les derniers à disparaître devant l'arrivée des Européens. C'est pourquoi le héros Nophaie, bien que courageux et admirable, doit naturellement mourir avant la fin du film (v. Impérialisme et décolonisation).

Série B durant la Grande dépression

Le passage au parlant à partir de 1927 avec la sortie de *The Jazz Singer* (*Le Chanteur de jazz*, Alan Crosland) représente un bouleversement pour la production hollywoodienne qui touche particulièrement les films sur l'Ouest, considérés avant tout comme des films d'action. L'introduction du dialogue apparaît comme superflue à certains producteurs, qui apprennent à négocier avec cette nouvelle donnée de l'industrie. La première impulsion des studios est de reprendre la veine épique des grandes productions de la décennie précédente. Premier film avec John Wayne*, *The Big Trail* (1930) est essentiellement un remake parlant de *The Covered Wagon*, reprenant les mêmes épisodes héroïques (la traversée de la rivière, la descente du canyon, l'attaque des Indiens) et conservant l'usage des cartons introductifs. Le film est tourné en format 35mm et dans un nouveau format 70mm réputé plus spectaculaire mais, avec la crise de 1929 et le passage au parlant, peu de salles ont les moyens de s'équiper en projecteurs 70mm et *The Big Trail* est un échec commercial cinglant. L'année suivante, *Cimarron* (1931), une production inspirée de la veine progressiste des films pro-Indiens, attire un public plus large et la reconnaissance de l'industrie en étant nommé pour six oscars, remportant trois distinctions dont celle du meilleur film. *Cimarron* (1931) est ainsi le premier et seul western à obtenir cette distinction suprême créée en 1929 jusqu'à *Dances With Wolves* (1990) et *Unforgiven* (1991). Présenté comme "une épopée impériale" (*an epic of empire*) dans la publicité de l'époque, le film documente la colonisation de l'Oklahoma et du Kansas depuis 1889 jusqu'à 1931 en explorant les relations raciales et genrées à travers la figure complexe de son héros Yancey Cravat (Richard Dix, connu pour avoir joué des rôles d'Indien dans *The Vanishing American* et *Redskin*), pionnier, aventurier, soldat et journaliste. *Cimarron* construit la Frontière comme une *frontera* fluide et condamne l'exclusion de certaines communautés comme les Juifs ou les Indiens. Le film installe également une tension problématique entre le discours officiel et lénifiant posé par les cartons explicatifs et la profusion complexe de l'image et de la narration [Smyth, 2006].

L'échec commercial de *The Big Trail* fait cependant office de signal d'alarme pour l'industrie qui relègue les films sur l'Ouest à des productions de série B durant la Grande dépression. La décennie n'est pas exempte en productions de prestige telles que *Viva Villa!* (Jack Conway, 1934), *Annie Oakley* (*La Gloire du cirque*, George Stevens, 1935), *The Plainsman* (*Une Aventure de Buffalo Bill*, 1936), *The Last of the Mohicans* (*Le Dernier des Mohicans*, George B. Seitz, 1936) ou *The Texas Rangers* (*La Légion des damnés*, King Vidor, 1936). Cependant, le mode de production privilégié est la série B qui représente 95% de la production sur la décennie [Buscombe, 1993] (v. Cinéma, histoire et société). De nombreux acteurs comme John Wayne ou Randolph Scott y font leurs premières armes, tandis que le genre devient plus populaire et se diversifie. Aux productions célébrant le courage des pionniers ou des Texas Rangers répondent des films plus populistes critiquant les excès du capitalisme industriel américain [Stanfield, 2001], dont *Jesse James* est la transposition la plus claire en production à grand budget (v. Nationalisme et populisme, Le peuple contre les élites). Alors que le genre se consolide progressivement dans les catégories de production des studios, ses frontières restent aussi labiles qu'au temps des *dime novels* ou des débuts du cinéma. Le western de série B intègre ainsi des éléments du mélodrame ou de la comédie, du film de gangster (*The Drifter*), de la science-fiction (*Ghost Patrol* ; *The Phantom Empire*) ou du film social (*social consciousness film*), et même de la comédie musicale. Il s'agit là de l'impact le plus marquant du parlant sur les films de l'Ouest : l'apparition du cowboy chantant (*singing cowboy*). Des groupes comme *The Sons of the Pioneers* et *Riders in the Sky* et des stars comme Ken Maynard, Tex Ritter, Gene Autry ou Roy Rogers jouissent ainsi d'une popularité nationale qui se prolonge dans des *western musicals* jusque dans les années 1950. Leur production musicale alimente également la bande son de films comme *Rio Grande* (John Ford, 1950), *High Noon* (*Le Train sifflera trois fois*, Fred Zinnemann, 1952) ou *The Searchers* (*La Prisonnière du désert*, John Ford, 1956).

Les années 1930 marquent le début de l'autocensure à Hollywood avec l'adoption du code Hays* en 1934 (v. Cinéma, histoire et société), une liste de recommandations et d'interdits établie par l'industrie à destination des producteurs qui transforme les modalités d'expressions transgressives à Hollywood. Comme l'ensemble du cinéma américain, le genre du western change sensiblement de ton sous l'influence du code Hays, adaptant ses représentations de la race, du genre, du sexe et de la criminalité aux principes moraux affirmés par la Production Code Administration (PCA). Les transformations plus spécifiques au western sont visibles notamment dans la représentation plus accueillante des paysages et la tonalité plus optimiste de ses récits [Simmon, 2003]. Un western comme *Hell's Heroes* (William Wyler, 1929) présente ainsi des déserts impitoyables tandis que ses remakes *Three Godfathers* (*Le Fils du désert*, Richard Boleslawski, 1936) et *3 Godfathers* (*Le Fils du désert*, John Ford, 1948) dépeignent une nature moins menaçante où la colonisation reste possible. Un film comme *Law and Order* (Edward Cahn, 1932) construit le premier récit cinématographique du célèbre shérif de Tombstone, Wyatt Earp*, de manière plus complexe et problématique que *My Darling Clementine* (*La Poursuite infernale*, John Ford, 1946), avec un héros vengeur sorti de l'Ancien Testament qui habite un cadre fréquemment instable et déséquilibré. De manière générale, l'inscription du western dans une période historique passée a relativement protégé le genre d'une application trop stricte des dispositions du code, son propos étant jugé moins sensible que celui du film de gangster en particulier. Cela n'a pas empêché un film comme *Jesse James* (1939), traitant d'un sujet – le bandit au grand cœur – très proche de l'actualité sociale américaine de la Grande dépression, d'être inquiété par la PCA.

Le western "classique"

L'année 1939 marque un tournant dans l'histoire du genre, à la fois en termes de production et de réception. Une série de films prestigieux sont produits par les majors et donnent un nouvel élan à ce qui deviendra le western classique dans l'historiographie du genre. Aux côtés de *Jesse James* sortent des productions de prestige telles que *Union Pacific* (*Pacific Express*, Cecil B. DeMille), *Dodge City* (*Les Conquêteurs*, Michael Curtiz) ou *Drums Along the Mohawk* (*Sur la piste des Mohawks*, John Ford). Mais c'est *Stagecoach* (*La Chevauchée fantastique*, John Ford, 1939), film au budget plus limité, qui reste considéré quasi-unanimement comme le western classique par excellence. Le scénario est équilibré et clos, les personnages incarnent les stéréotypes du genre, l'intrigue est simple et soutenue de bout en bout par la réalisation, les tensions sociales et politiques de la communauté nationale sont explorées dans un récit à dominante populiste (v. La construction de la nation). Le film croit en l'émergence de la démocratie sur la Frontière dans une veine turnerienne mais pose un regard bien sombre sur les supposés bienfaits de la civilisation. Il marque le retour de John Wayne vers des productions plus ambitieuses et le début de sa carrière de star à Hollywood. Suite à cette année faste, le genre connaît une vague de productions importantes à la veille de la Seconde Guerre mondiale qui se partagent entre un courant populiste inspiré de *Jesse James* (*The Return of Frank James*, *Billy the Kid*) et un courant nationaliste incarné par *Union Pacific* (*Northwest Passage*, *They Died With Their Boots On*). Au cœur du premier courant se situe le personnage du bon hors-la-loi combattant les inégalités et l'oppression de la nouvelle civilisation, héros torturé et parfois problématique mais dont la rébellion prend un sens collectif et une dimension sociale. Le second courant constitue une transition entre les fresques historiques du type *The Big Trail* et le film de guerre où John Wayne fait ses armes après 1941. Certains titres, comme *They Died With Their Boots On*, sont également inspirés par les films sur l'Empire britannique qui ont fleuri dans les années 1930 à Hollywood et dans lesquels certains critiques voient un substitut au western sur la décennie [Chapman, 2009]. L'entrée en guerre des États-Unis provoque un relatif glissement de la production du western

vers le film de guerre, mais la production de westerns continue à augmenter jusqu'à atteindre son pic dans la décennie suivante.

Le western des années 1940 est, comme toujours, marqué par sa diversité. Aux côtés de productions fastueuses inspirées du succès de *Gone With the Wind* (*Autant en emporte le vent*, Victor Fleming, 1939) telles que *Duel in the Sun* (*Duel au soleil*, King Vidor, 1946) sortent des chefs d'œuvres du classicisme tels que *My Darling Clementine* (*La Poursuite infernale*, John Ford, 1946) ou des films engagés telles que *The Ox-Bow Incident* (v. Présentation du corpus), tandis que le cowboy chantant continue de faire les beaux jours de la production de série B. Se dégagent cependant deux traits marquants dans l'évolution du genre : l'introduction de la couleur et l'influence du film noir. Alors que la couleur ne se développe largement à Hollywood que dans les années 1950, les grandes productions du western l'adoptent dès la fin des années 1930 avec *Ramona* (Henry King, 1936), *Jesse James* (1939) ou *Northwest Passage* (1941). On trouve ainsi dans les années 1940 des fresques historiques en Technicolor telles que *Buffalo Bill* (William Wellman, 1944), *The Virginian* (*Le Traître du Far-West*, Stuart Gilmore, 1945), *Duel in the Sun* ou *She Wore a Yellow Ribbon* (*La Charge héroïque*, John Ford, 1949). La couleur fait cependant son entrée dans le genre et, avec elle, le symbolisme et les procédés associatifs et contrastifs plus complexes qu'elle permet (v. Précis d'analyse filmique). Le paysage américain, depuis toujours considéré par les critiques comme un élément de réalisme historique du genre, prend une dimension spectaculaire qui amplifie le récit (v. L'espace américain).

Si le genre adopte la couleur plus vite que les autres, la majorité des productions conservent le noir et blanc, ce qui s'explique en partie par la réticence généralisée des studios et des producteurs pour cette nouvelle technologie coûteuse, mais également par une attirance du western pour l'expressionnisme allemand et sa traduction contemporaine dans le film noir. L'influence de la psychologie freudienne qui se popularise à Hollywood se fait également sentir dans le traitement plus problématique des personnages et l'usage de la lumière* pour signifier le refoulé et l'inconscient. Loin d'être un genre glorifiant la colonisation américaine (le thème des guerres indiennes n'a jamais représenté que 13% de la production entre 1930 et 2005, 12% entre 1930 et 1955 [Lacoue-Labarthe, 2013]), de nombreux films des années 1940 utilisent l'esthétique du film noir pour explorer les zones d'ombres du mythe américain [Simmon, 2003]. Depuis *The Ox-Bow Incident* jusqu'à *Devil's Doorway* (*La Porte du diable*, Anthony Mann, 1950), en passant par *My Darling Clementine*, *Pursued* (*La Vallée de la peur*, Raoul Walsh, 1947), *Treasure of the Sierra Madre* (John Huston, 1948), *Red River* (*La Rivière rouge*, Howard Hawks, 1948) ou *Yellow Sky* (*La Ville abandonnée*, William Wellman, 1948), avec des héros sombres souvent incarnés par Robert Mitchum ou bientôt James Stewart chez Anthony Mann. On est là dans ce qu'André Bazin a fameusement appelé le sur-western [Bazin, 1985], une forme de développement du genre vers la conscience de soi et la réflexivité (v. Cinéma, histoire et société) qui répond également à un contexte sociohistorique troublé par le spectre du fascisme, les débuts de la Guerre froide et les limites de la démocratie américaine (internement des Américains d'origine japonaise pendant la guerre, inégalités raciales décriées par les minorités américaines et la presse internationale, émancipation des femmes pendant la guerre et conséquences du retour des hommes du front) [Bourton, 2008].

Le modernisme des années 1950

Les années 1950 incarnent un moment fort du genre en termes de production et de développement narratif et esthétique. Dans un contexte troublé par le Maccarthisme* et le mouvement des droits civiques, le western revendique plus explicitement ses sources mythiques pour poser un regard critique sur son histoire de construction de l'Ouest américain

(v. Mythe et histoire). Au niveau thématique, les relations raciales deviennent une préoccupation importante du genre qui se manifeste notamment par la diversification ethnique et culturelle des personnages et la multiplication des couples interracialisés ou des personnages métis (*half-breed*) [Lacoue-Labarthe, 2013], par exemple dans *The Big Sky (La Captive aux yeux clairs*, Howard Hawks, 1953) ou *The Unforgiven (Le Vent de la plaine*, John Huston, 1960). Les Indiens sont plus fréquemment représentés et individualisés à l'écran que dans les années 1930 ou 1940, dans des récits qui adoptent explicitement une posture progressiste reflétant le libéralisme politique de la gauche intellectuelle à Hollywood. On voit ainsi réapparaître une vague de films pro-Indiens, incarnée par *Broken Arrow* (v. Présentation du corpus) ou le plus radical *Devil's Doorway* (1950). La violence du héros blanc ou la nature problématique de ses motivations est plus visible à l'écran, incarnée par James Stewart dans les films d'Anthony Mann, mais aussi par John Wayne dans *Red River* (1948) ou *The Searchers* (1956), tandis que sa virilité apparaît fragilisée (v. Le héros américain). Les modes d'exploration et de contestation du mythe de la Frontière se font ainsi plus explicites et assumés, à l'image du héros de *The Last Frontier (La Charge des tunique bleues*, Anthony Mann, 1955) qui s'interroge dubitativement sur ce que signifie être civilisé (v. Impérialisme et décolonisation).

Au niveau formel, le genre embrasse plus largement la couleur et découvre le grand format (procédé CinesmaScope inventé par la Fox en 1953), ce qui transforme l'organisation du cadre et la mise en scène au profit des panoramas extérieurs (v. Précis d'analyse filmique). Le noir et blanc, encore visible dans des films comme *High Noon (Le Train sifflera trois fois*, Fred Zinneman, 1952), *3:10 to Yuma (3h10 pour Yuma*, Delmer Daves, 1957) ou *The Leftist (Le Gaucher*, Arthur Penn, 1958) qui prolongent l'influence du film noir des années 1940, se fait plus rare à mesure que progresse la décennie. Au-delà du format, le western des années 1950 est également influencé par une tendance plus large du cinéma de la décennie vers le modernisme, visible notamment dans le mélodrame [Cavell, 1979]. Cette esthétique se caractérise par la mise à distance du spectateur et la mise en abîme des conditions d'existence du film : narration ouverte, plans moyens ou d'ensemble, mises en scène intégrant des plans intermédiaires dans l'image, recadrages et cadres dans le cadre, lumière artificielle... A cela s'ajoute dans le western une explicitation du caractère mythique de la matière travaillée par le genre, visible notamment dans le parallèle de plus en plus fort entre le thème de la fin de la Frontière (structurant le genre depuis ses débuts) et le thème de la fin d'un mythe. André Bazin analyse ainsi *Shane* comme un film conscient de son propre sous-texte mythique, qui met en scène des schémas narratifs classiques avec un symbolisme assumé (v. Présentation du corpus). L'évolution se voit également chez des réalisateurs classiques comme John Ford* qui mobilise une esthétique moderniste pour explorer de manière critique le mythe américain dans *The Searchers* (1956). On y trouve moult recadrages, dont les fameux plans d'ouverture et de clôture, éclairages artificiels et visibilité du tournage en studio (scène d'attaque de la ferme des Edward par exemple), traitement symboliste des structures narratives (les plans opposant la ferme, plantée au milieu du désert, à la butte rocheuse de Monument Valley), absence de clôture du récit (impossible d'établir une chronologie de l'action), tout cela au service d'un scénario de captivité qui explore sans concession le racisme et la violence au fondement du mythe américain.

Les années 1960 : un genre anachronique

Dans les années 1960, le sentiment que le western est un genre anachronique se diffuse de plus en plus à mesure que les changements démographiques (*baby boom*) et politiques (droits civiques, guerre du Vietnam) transforment le paysage culturel américain. Le public ne désaffecte pas totalement le genre mais depuis les années 1950 la télévision capte de plus en

plus ses amateurs, et les séries à succès se multiplient sur le petit écran : *Gunsmoke* (*Police des plaines*, CBS, 1955-1975), *Bonanza*, (NBC, 1959-1973) ou *The Virginian* (*Le Virginien*, NBC, 1962-1971), pour ne citer que les trois les plus populaires. Le sentiment d'un genre cinématographique anachronique se reflète dans le vieillissement des héros à l'écran, qui correspond au vieillissement des stars du genre présentes depuis les années 1940 (John Wayne, James Stewart, Robert Mitchum, Randolph Scott ou Richard Widmark). Une nouvelle génération d'acteurs apparaît, formée à l'*Actors Studio* fondé en 1947, qui campe des personnages plus juvéniles, fragiles ou instables émotionnellement : Paul Newman dans *The Leftist* (*Le Gaucher*, Arthur Penn, 1958), Marlon Brando dans *One-Eyed Jacks* (*Vengeance aux deux visages*, Marlon Brando, 1961), Steve McQueen dans *Nevada Smith* (Henry Hathaway, 1966) ou Dustin Hoffman dans *Little Big Man* (v. Présentation du corpus) [Menegaldo *et al*, 2015]. La transition générationnelle s'effectue également au niveau des réalisateurs, avec des personnalités historiques comme John Ford, Raoul Walsh, Howard Hawks, Anthony Mann ou Henry Hathaway qui réalisent leurs derniers westerns tandis que d'autres comme Sam Peckinpah*, Ted Post ou Clint Eastwood se font progressivement un nom.

Afin de mieux résister à la télévision et de renouveler ses formules, le western déplace son action vers la période contemporaine ou puise dans d'autres genres (film de Seconde Guerre mondiale) ou d'autres cinématographies (japonaise et italienne en particulier). Les années 1960 voient ainsi fleurir le western contemporain, film situé dans l'Ouest à la période contemporaine de sa production, qui confronte le mythe du western à la modernité américaine (ou son absence). Un exemple précoce en est *Bad Day at Black Rock* (*Un Homme est passé*, John Sturges, 1955), où un enquêteur fédéral résout une histoire de meurtre d'un Américain d'origine japonaise dans une petite ville de l'Ouest. Si le regard porté sur l'Ouest américain y est critique (ruralité bigote et violente), il devient bien plus nostalgique et élégiaque dans les années 1960, regrettant la disparition des grands espaces américains et d'un mode de vie libre dans des films où la Frontière a disparu tels que *The Misfits* (*Les Désaxés*, John Huston, 1961), *Lonely Are the Brave* (*Les Indomptés*, David Miller, 1962), *Hud* (*Le Plus sauvage d'entre tous*, Martin Ritt, 1963) jusqu'à *The Electric Horseman* (*Le Cavalier électrique*, Sidney Pollack, 1979). L'Ouest mythique y est souvent réduit à un spectacle populaire (le rodéo) permettant aux personnages principaux de survivre dans un système capitaliste impitoyable et déshumanisant.

Parallèlement à l'émergence du western contemporain, le western multiplie les emprunts au film de Seconde Guerre mondiale. L'évolution du héros individuel vers une collectivité de personnages dans des films comme *The Magnificent Seven* (*Les Sept mercenaires*, John Sturges, 1960) et ses trois sequels, dans *Major Dundee* (Sam Peckinpah, 1965), *The Professionals* (*Les Professionnels*, Richard Brooks, 1966) ou *The Wild Bunch* (*La Horde sauvage*, Sam Peckinpah, 1969) s'inspire du motif du peloton interracial commun dans le cinéma de Seconde Guerre mondiale depuis *Bataan* (Tay Garnett, 1943). Ce faisant, le western isole d'autant plus ses héros de la communauté qu'ils défendent et recentre son action sur le rôle de la violence dans la cohésion du groupe [Wright, 1973] (v. Le héros américain). Ce rapprochement du genre avec le film de guerre peut s'expliquer partiellement par l'utilisation du mythe de la Frontière pour construire la guerre du Vietnam dans le discours politique, médiatique et intellectuel des années 1960. Des intellectuelles comme Susan Sontag ou Mary McCarthy, des poètes comme Lawrence Fingerhetti ou Robert Bly et des journalistes comme Robert Moskine ou Michael Herr voyaient dans la guerre du Vietnam une répétition honteuse de l'impérialisme raciste des guerres indiennes ou le déroulement contemporain d'un mauvais scénario de western [Bates, 1996]. Le genre répond à ces associations en devenant un lieu d'exploration de la violence de la guerre du Vietnam et de ses effets sur les États-Unis bien plus frontalement que le film de guerre, qui ne représente le

combat au Vietnam qu'à partir de 1977 (excepté dans *The Green Berets* réalisé en 1968 par... John Wayne). Des productions plus tardives comme *Soldier Blue* (*Le Soldat bleu*, Ralph Nelson, 1970) ou *Ulzana's Raid* (*Fureur Apache*, Robert Aldrich, 1972) sont même des allégories assumées de l'engagement américain au Vietnam. L'abandon du code Hays en 1968 (v. Cinéma, histoire et société) permet aux représentations de la violence de se libérer par rapport aux usages précédents. Sam Peckinpah, avec *The Wild Bunch*, en est l'exemple le plus frappant.

Enfin, les producteurs américains cherchent à l'étranger de nouvelles formules censées assurer le succès de leurs films, en particulier dans le cinéma d'Akira Kurosawa et de Sergio Leone. Le fait que le western s'inspire de cinématographies étrangères n'est pas nouveau puisque les producteurs américains copiaient déjà les *Indian Pictures* français dans les années 1900. L'hégémonie économique du cinéma américain et le succès du western depuis les années 1920 a rendu de tels emprunts moins pressants jusque dans les années 1960, lorsque la crise des *majors* devient particulièrement aigüe (v. Cinéma, histoire et société). Le film *The Magnificent Seven* (1960) empruntant aux *Sept Samurais* d'Akira Kurosawa (1954) est l'exemple canonique d'un phénomène qui reste cependant limité pour ce qui est du cinéma japonais. L'influence italienne marque le genre de manière plus profonde et durable, après la projection américaine de la trilogie des dollars de Sergio Leone en 1967 (*Per un pugno di dollari*, *Per Qualche dollaro in più*, *Il Buono, il brutto, il cattivo*). Sergio Leone réalise son premier western américain l'année suivante avec *Once Upon a Time in the West* (*Il Était une fois dans l'Ouest*, 1968). L'apport principal du western spaghetti au genre est de pousser la tension entre mythe et histoire jusqu'à son éclatement. L'histoire de l'Ouest est réduite à une inhumanité grotesque et une amoralité sadique tandis que le genre est réduit à des éléments génériques essentiels explicitement mythifiés (le duel, les chevauchées). La musique opératique d'Ennio Morricone, les exagérations formelles (usages abondants du gros plan et de l'extrême profondeur de champ) ou la réduction caricaturale des personnages à des stéréotypes assumés servent un récit simple aux dimensions épiques. Le western américain retiendra du western spaghetti des éléments esthétiques et thématiques qui salissent son univers classique (poussière, sueur, sadisme, cynisme) et sont accueillis comme le signe d'une plus grande authenticité historique.

Le western révisionniste

Le rapprochement fait dans les années 1960 entre le mythe de la Frontière, le genre du western et une histoire de violence américaine qui se prolonge dans la guerre du Vietnam s'exprime à la fin de la décennie par une stigmatisation du western comme le genre incarnant et alimentant l'impérialisme raciste américain. La critique généralisée du western et son relatif abandon par le public au tournant des années 1970 sont l'expression d'une volonté de réforme de la culture de violence américaine et du mythe national de la Frontière, mais elles contribuent surtout à faciliter la migration de ce mythe vers d'autres genres du cinéma américain [Mayer, 2016a]. La stigmatisation du western qui s'installe à cette période marque jusqu'à aujourd'hui la critique américaine, qui comprend *a priori* le genre comme une célébration du mouvement civilisateur de la colonisation et de la supériorité de l'homme blanc [Coyne, 1997 ; Simmon, 2003 ; McVeigh, 2007]. La critique généralisée de la culture populaire de l'Ouest et de l'histoire de colonisation provoque une réaction de la part des producteurs, qui entreprennent de réviser le regard du western sur l'histoire de l'Ouest.

À partir de la fin des années 1960, le western entre dans une période de son histoire dominée par la critique du mythe de la Frontière et la révision des constructions antérieures de l'histoire américaine. Cette période révisionniste s'étend des années 1970 aux années 1990,

avec un creux de production dans les années 1980 dû à l'échec commercial de *Heaven's Gate* (*Les Portes du paradis*, Michael Cimino, 1980) et au succès des nouveaux blockbusters d'aventure et du film d'action. Le révisionnisme dans le western se définit comme "un système quasi-doctrinal d'iconographie et d'idéologie, de tropes narratifs et de types génériques, qui articule la *réaction contre* le Mythe de la Conquête" [Prats, 2002]. Le western révisionniste prend deux formes distinctes, qui dépendent de l'identité politique du personnage principal. La première, qui présente des héros blancs et masculins, est celle des films pro-Indiens du type de *Little Big Man* qui inversent le regard posé sur la colonisation. Dans ces films, le bon sauvage devient la clé d'une rédemption de l'impérialisme blanc. Les personnages principaux de ces films posent un regard idéalisant sur l'Indien désormais présenté comme un modèle d'harmonie écologique et spirituelle menacé par la colonisation. Ils combattent aux côtés des indigènes contre une civilisation destructrice et deviennent les héritiers spirituels de l'Indien une fois que celui-ci a disparu (v. Impérialisme et décolonisation). Ces films pro-Indiens ne sont pas une nouveauté à Hollywood mais ils deviennent la norme de représentation de l'Indien dans le genre à partir des années 1970. Ils permettent un certain progrès politique dans la représentation de l'Indien. Le personnage de l'historien dans *Little Big Man* mentionne par exemple le terme de génocide. Dans la tradition de *Broken Arrow*, un film comme *A Man Called Horse* (*Un Homme nommé cheval*, Elliott Silverstein, 1970) apporte un soin minutieux aux reconstitutions de cérémonies sioux (v. Mythe et histoire). Alors qu'Hollywood utilisait depuis les années 1920 des acteurs blancs grimés pour jouer les personnages indiens singularisés, on voit réapparaître des acteurs amérindiens, en particulier Chief Dan George qui joue dans *Little Big Man* et *The Outlaw Josey Wales* (*Josey Wales hors-la-loi*, Clint Eastwood, 1976). Mais c'est surtout le regard dominant posé sur l'Indien qui change, construisant les Amérindiens comme des victimes impuissantes et tragiques de la colonisation. La dimension progressiste de ces films reste cependant largement limitée. L'Indien représenté est une construction culturelle impériale, celle du bon sauvage en voie d'extinction. De plus, en présentant généralement deux tribus indiennes rivales, les films pro-Indiens ne font que déplacer le stéréotype du sauvage menaçant vers une tribu ennemie. Enfin, le récit est toujours dominé par la perspective d'un homme blanc, un héros de la Frontière dont la régénération se fait par communion avec le sauvage plutôt que par sa destruction (v. Le héros américain). Dans le western nationaliste, l'homme blanc était un héros lorsqu'il massacrait les indigènes ; dans le western révisionniste, il est un héros lorsqu'il les sauve. Dans les deux cas cependant, c'est lui qui détermine le récit. Des exemples dans les années 1990 incluent, outre *Dances With Wolves*, *The Last of the Mohicans* (*Le Dernier des Mohicans*, Michael Mann, 1992) ou *Geronimo: An American Legend* (*Geronimo*, Walter Hill, 1993) [Menegaldo et al, 2015]

La deuxième forme de western révisionniste qui apparaît dans les années 1970 mais fleurit véritablement dans les années 1990 est le western centré sur les minorités. Celui-ci conserve la dynamique narrative de conquête du mythe de la Frontière, mais cherche à complexifier la construction cinématographique de cette conquête en y intégrant les minorités politiques oubliées de l'histoire officielle. L'Ouest des westerns devient alors un terrain politique où les femmes, les Noirs ou les Indiens eux-mêmes peuvent revendiquer leur participation à l'effort de construction nationale et leur droit à l'égalité politique. Lorsqu'ils ne sont pas indiens, les personnages principaux de ces films incarnent des modes de conquête alternatifs par rapport à la civilisation masculine blanche dont ils sont également les victimes. Dans *Buck and the Preacher* (*Buck et son complice*, Sidney Poitier, 1972) par exemple, les pionniers noirs migrent vers l'Ouest pour réaliser leur rêve d'indépendance économique après l'abolition de l'esclavage (v. Histoire de l'Ouest) mais sont violentés par des Blancs racistes et s'allient finalement avec les Indiens. Dans des films où le rôle principal est occupé par un Indien, comme dans *Tell Them Willie Boy Is Here* (*Willie Boy*, Abraham Polonsky, 1969) ou *Chato's*

Land (*Les Collines de la terreur*, Michael Winner, 1972), le héros est isolé au milieu de la communauté blanche où il souffre de discrimination sur le modèle de *Devil's Doorway*. Cette deuxième forme de révisionnisme qui s'inspire de la montée du multiculturalisme américain [Kitses, 1998] se développe véritablement à partir des années 1990, avec *Posse* (*La Revanche de Jesse Lee*, Mario Van Peebles, 1993), *The Ballad of Little Jo* (Maggie Greenwald, 1993), *The Quick and the Dead* (*Mort ou vif*, Sam Raimi, 1995), *Ride with the Devil* (*Chevauchée avec le diable*, Ang Lee, 1999), *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005) ou *Meek's Cutoff* (*La Dernière piste*, Kelly Reichardt, 2010). Ces films centrés sur des minorités revendiquent une forme de progressisme par le nombre et la visibilité : en plaçant au cœur de l'histoire de l'Ouest des groupes effacés par l'historiographie dominante, le cinéma remplit le rôle de l'historien et accompagne les mouvements politiques qui traversent les États-Unis depuis les années 1960. *Posse* s'ouvre ainsi sur un monologue de l'acteur de western Woody Strode qui, à la manière de *Little Big Man*, exhume l'histoire oubliée des métisses noirs et amérindiens, clichés d'archive à l'appui, et rappelle qu'un quart des cowboys étaient noirs-américains. La limite politique de ces films reste cependant leur utilisation du mythe de la Frontière pour revendiquer l'américanité de leurs héros qui, en particulier lorsqu'ils sont masculins, prouvent leur appartenance à la communauté nationale par leur capacité à la violence (v. Le héros américain et La construction de la nation).

Un genre de prestige dans le cinéma contemporain

La critique positive et la reconnaissance académique offertes à *Dances With Wolves* et *Unforgiven* (respectivement sept et quatre oscars, dont meilleur film) marquent également la transition du western vers ce qu'Andrew Patrick Nelson appelle un "genre de prestige" dans les années 1990 et 2000 [Nelson, 2013]. Désormais, le western est un genre prisé de réalisateurs aux ambitions artistiques, visant un public niche et international de cinéphiles. Parallèlement au révisionnisme des films pro-Indiens ou de minorités se développe un néoclassicisme qui rend hommage à l'histoire du genre non sans une certaine nostalgie pour sa mythologie, depuis *Unforgiven* jusqu'à *The Revenant* (Alejandro Inarritu, 2015), en passant par *Open Range* (Kevin Costner, 2003), *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* (*L'Assassinat de Jesse James par le lâche Robert Ford*, Andrew Dominik, 2007), *Appaloosa* (Ed Harris, 2008) ou *The Homesman* (*Le Chariot des damnés*, Tommy Lee Jones, 2014). Enfin, parallèlement à ces développements du western historique, le western contemporain continue d'attirer un public international autour de films aux ambitions politiques progressistes tels que *Lone Star* (John Sayles, 1996), *The Three Burials of Melquiades Estrada* (*Trois enterrements*, Tommy Lee Jones, 2005), *No Country for Old Men* (Joel et Ethan Coen, 2007), ou *Hell or High Water* (*Comancheria*, David Mackenzie, 2016). Des personnalités comme Clint Eastwood, Jeff Bridges ou Tommy Lee Jones continuent de faire vivre le western dans la production américaine, tandis que de plus jeunes acteurs comme Mark Wahlberg en font planer l'esprit dans le cinéma à gros budget.

Cette brève histoire du western cherche à montrer que le genre a toujours été une plateforme d'exploration et d'interrogation de la mythologie nationale plus qu'un simple véhicule d'une construction lénifiante de l'histoire des États-Unis (v. Cinéma, histoire et société). Elle montre aussi que, si l'on a régulièrement annoncé la "mort" du western, la première fois remontant au début des années 1910, le western se transforme et se renouvelle en résonance avec les évolutions de la société américaine et les paramètres du marché international. Les succès commerciaux sont certes l'exception depuis le début des années 1990. Des films comme *True Grit* (Joel et Ethan Coen, 2010) ou *Django Unchained* (Quentin Tarantino, 2012) sont les deux contre-exemples récents d'un genre au poids économique réduit. Mais l'aura culturelle

du western est encore grande dans la production cinématographique américaine en général et auprès du public, surtout étranger.

1.3 Cinéma, histoire et société

L'économie du cinéma hollywoodien

La caractéristique principale du cinéma hollywoodien est qu'il s'agit d'une industrie capitaliste dont le premier objectif est la rentabilité. Si la critique néo-marxiste a pu décrire Hollywood comme un instrument du politique (v. Théories sociohistoriques du cinéma) et si l'on prête parfois à cette industrie des intentions propagandistes, les choix de production sont avant tout déterminés par les perspectives de retour sur investissement et la diffusion de telle ou telle idéologie par le cinéma est avant tout la responsabilité des consommateurs de film. C'est cette logique économique qui a amené le cinéma américain à s'organiser en système de production industrielle. La production est ainsi traditionnellement dominée par les grands studios ou majors*, au nombre de six durant l'Age d'or hollywoodien : Universal (1912-), Paramount (1912-), Fox (1915-) qui devient 20th Century Fox en 1935, Warner Bros (1923), Columbia (1924) et Metro Goldwyn Mayer (1924). À ces six majors s'ajoutent le studio indépendant United Artists (1919-) et la RKO (1928-1957).

Chacun de ces studios s'est construit une identité artistique propre entre les années 1920 et 1950, avec ses stars, ses standards de production et ses genres privilégiés. La Universal et la Columbia se spécialisent dans le western de série B, tandis que la MGM, spécialisée dans le glamour, l'exotisme fastueux et la comédie urbaine, ne produit qu'un ou deux westerns par an. Ceux-ci se partagent entre des films engagés (*Devil's Doorway*, 1950 ; *Bad Day at Black Rock*, 1955) ou des grandes productions épiques (*Northwest Passage*, 1940 ; *Westward the Women*, 1951 ; *How the West Was Won*, 1962), les noms de Anthony Mann (*Winchester 73*, 1950 ; *The Naked Spur*, 1953) ou Sam Peckinpah* (*Ride the High Country*, 1962 ; *Pat Garrett and Billy the Kid*, 1973) étant également attachés au studio. La 20th Century Fox (comédies musicales, films sociaux comme *The Grapes of Wrath*, 1940) et la Warner (films de gangster, *swashbucklers*, film noir) produisent plus régulièrement des westerns (entre trois et six films en moyenne) qui reflètent leur sensibilité populiste ou sociale et un certain progressisme politique. La veille de la Seconde Guerre mondiale fait cependant exception, période où l'engagement de la Warner pour une entrée en guerre américaine influe sur le ton de ses productions. Durant les années 1939-1941, la Fox sort ainsi une série de films populistes où l'on retrouve Randolph Scott, Henry Fonda* ou Gene Tierney (*Jesse James*, 1939 ; *The Return of Frank James*, 1940 ; *Belle Starr*, 1941) tandis que la Warner produit des films nationalistes portés par Erroll Flynn (*Dodge City*, 1939 ; *Santa Fe Trail*, 1940 ; *Virginia City*, 1940 ; *They Died with their Boots On*, 1941). La Fox, qui a produit *The Iron Horse* (1924), continue de se distinguer par des productions engagées comme *The Ox-Bow Incident* (1943) ou *Broken Arrow* (1950), rejointe par la Warner qui investit dans des films progressistes comme *The Searchers* (1956) ou *Cheyenne Autumn* (1964). La Paramount enfin, qui attire de nombreuses stars de premier plan et réalisateurs européens prestigieux, est le premier studio à investir massivement dans le genre avec *The Covered Wagon* (1923). Le studio se distingue durant la période muette par ses films pro-Indiens (*The Vanishing American*, 1925 ; *Redskin*, 1929) et, durant sa seconde période de production de westerns, par son classicisme nostalgique avec *Shane* (1953), *True Grit* (1969) ou *The Shootist* (1976) et sa

veine western noir avec *The Furies* (1950), *The Hangman* (1959) ou *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962).

C'est dans les années 1920 que le cinéma hollywoodien devient le "cœur même de la culture de masse" aux États-Unis [Portes, 1997] et s'impose sur le marché mondial. Pour le public américain, le cinéma prend désormais le pas sur toutes les autres formes de divertissement culturel, permettant le développement d'une industrie solide et prospère qui produit entre 400 et 600 films par an jusqu'à la fin des années 1940 [Buscombe, 1993]. C'est la période que l'on appellera l'Age d'or hollywoodien, pendant laquelle 40 à 60% de la population américaine se rend au cinéma chaque année. Cet âge d'or économique se caractérise également par une hégémonie américaine sur le marché mondial, facilitée par l'interruption de la production européenne durant la Première Guerre mondiale. À partir de 1916, les États-Unis produisent annuellement presque dix fois plus de films que la France ou le Royaume-Uni [Bakker, 2005]. Leutrat note ainsi qu'en 1926, environ soixante-quinze pour cent des films projetés dans le monde viennent des États-Unis [Leutrat, 1985]. Le marché européen est central, représentant en 1925 environ 65% des revenus étrangers d'Hollywood. La part des recettes étrangères représente ainsi 30 à 50% des recettes d'un film entre les années 1920 et les années 1970, à l'exception de la première moitié des années 1930 où la conjonction du passage au parlant et de la Grande dépression fait diminuer les recettes étrangères à 20%. Ce marché est pris en compte dans les décisions de production, ce qui pousse à traiter avec précaution l'idée d'une adéquation entre films américains et identité nationale. John Ford* avait ainsi en tête l'intérêt du public européen pour les Indiens lorsqu'il a réalisé *Cheyenne Autumn* [Bogdanovich, 1967]. L'américanité d'Hollywood est une marque de fabrique permettant à l'industrie de situer ses produits par rapport à la concurrence locale sur les marchés extérieurs.

L'Age d'or hollywoodien s'effrite à partir de 1948, lorsqu'une décision de la Cour suprême dans *United States v. Paramount, Inc* oblige les *majors* à repenser leur système de production. Jusque-là, les grands studios contrôlaient non seulement la production des films, mais également leur distribution et leur exploitation en salle, bénéficiant d'un monopole vertical sur toute la chaîne de valeur dans l'économie du cinéma. Cette décision force la Paramount et le reste des *majors* à se séparer de leurs réseaux de salle, à abandonner certaines pratiques comme le *block booking* (vente des films par lots) et à limiter leur activité à la production et à la distribution. À cela s'ajoute une baisse de la fréquentation des salles dans les années 1950 due en grande partie à l'avènement de la télévision. La production totale des studios diminue ainsi à environ 250 à 400 par an sur la décennie, une situation qui se détériore encore dans les années 1960 où la production tourne autour de 150 films par an [Buscombe, 1993]. Le tournant des années 1970 se caractérise par des restructurations économiques et l'émergence d'une nouvelle génération de réalisateurs et d'acteurs influencés par la Nouvelle vague française, que l'on appellera le Nouvel Hollywood. La période généralement considérée comme une parenthèse progressiste et artistiquement novatrice dans l'histoire d'Hollywood offre aux studios de nouvelles recettes à succès (*The Godfather*, 1972 ; *Jaws*, 1975 ; *Star Wars*, 1977) qui annoncent le néoclassicisme dominant à partir des années 1980 [Bordwell, 2006]. C'est l'échec commercial du western de Michael Cimino, *Heaven's Gate* (1980), qui symbolise la fin du Nouvel Hollywood et le début de l'ère du blockbuster dans laquelle le western n'a plus sa place (v. Histoire du western).

Du point de vue de son organisation, la production hollywoodienne est soumise à une stricte division du travail qui synthétise les individualités artistiques dans un produit collectif. Alors que l'approche française du cinéma est traditionnellement auteuriste depuis la politique des auteurs des *Cahiers du cinéma* dans les années 1950, considérant le réalisateur comme l'auteur d'un film, le cinéma américain se comprend mieux comme le produit d'un système complexe dans lequel le produit fini comporte une multitude de contributions artistiques

individuelles. Le réalisateur d'un film hollywoodien a plus ou moins de liberté selon sa notoriété mais il tient avant tout une position d'exécutant dans la chaîne de production. La figure tutélaire dans le processus créatif est le producteur, qui est responsable et décideur de tous les aspects de la production. C'est lui qui choisit généralement le scénario, engage le réalisateur et les autres maillons forts d'un film (directeur de la photographie, monteur, compositeur, acteurs principaux...) parmi les personnes en contrat avec le studio dont il dépend. C'est ainsi que des personnalités comme Darryl Zanuck à 20th Century Fox, Jack Warner à la Warner, Adolph Zukor à la Paramount ou Irving Thalberg à la MGM ont fait l'histoire du cinéma durant l'Age d'or hollywoodien. Pour Jesse James par exemple, l'idée du film serait née dans l'esprit de Zanuck en lisant le journal. Il aurait contacté le scénariste Nunnally Johnson, que Zanuck respectait beaucoup, qui aurait accepté à condition que "Henry" réalise le film. Johnson pensait à Henry Hathaway, Zanuck aurait compris Henry King. Johnson aurait également suggéré Henry Fonda pour le rôle de Frank James, tandis que la star du film Tyrone Power, découverte par Henry King pour *Lloyd's of London* (1936), serait une inspiration de Zanuck lui-même [Mosley, 1984]. Zanuck est également à l'origine de la scène où Frank et Jesse se jettent avec leurs chevaux dans le lac des Ozarks, qui sera imitée dans *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (*Butch Cassidy et le Kid*, George Roy Hill, 1969).

Chacun des maillons de la chaîne de production d'un film a un rôle défini à jouer mais négocie avec les contraintes de production pour apporter sa vision personnelle. C'est ainsi que de film en film, des réalisateurs, des compositeurs ou des chefs opérateurs impriment leur marque sur la production. John Ford ou Howard Hawks acquièrent une certaine indépendance artistique parce qu'ils ont gagné la confiance des studios et assez de moyens pour participer à la production, bien que cette liberté varie de film en film. Ford est ainsi connu pour tourner ses films de manière à ce qu'ils ne puissent pas être redécoupés au montage par la production (en tournant peu de prises et en favorisant les plans larges et fixes ; v. Précis d'analyse filmique). La sobriété apparente de son style est en partie une conséquence des rapports de pouvoir dans le processus de production. À d'autres niveaux de la chaîne, le directeur de la photographie Arthur Miller apporte sa sensibilité pour le noir et blanc à des westerns noirs comme *The Ox-Bow Incident* (1943) ou *The Gunfighter* (*La Cible humaine*, Henry King, 1950). Max Steiner réalise des partitions classiques qui subliment l'image et en font un compositeur incontournable de l'Age d'or hollywoodien, très présent dans le western jusqu'à *A Distant Trumpet* (*La Charge de la huitième brigade*, Raoul Walsh, 1964). Comme le montre l'exemple de John Ford, le fait que la création hollywoodienne soit le produit d'un système provoque l'émergence d'un génie artistique propre, "the genius of the system" [Schatz, 1988]. Les pressions et les contraintes auxquelles sont soumis les individus poussent à l'inventivité et à l'innovation formelles et techniques, alimentant par exemple une esthétique de la suggestion lorsqu'il s'agit de contourner le code Hays. Pour comprendre les dynamiques créatives à l'œuvre derrière un film particulier, il est donc nécessaire de s'interroger sur les rapports de pouvoir présents dans le processus de production.

La politique du cinéma hollywoodien

Les rapports du cinéma hollywoodien à la politique américaine ont fluctué au gré des périodes mais le pouvoir économique et culturel d'Hollywood en a toujours fait un acteur politique de premier plan. Hollywood a ainsi joué un rôle important pendant la Première Guerre mondiale en mettant ses stars au service de l'effort de guerre dans des films soutenant l'engagement américain, de même que, après 1939, les studios ont su influencer l'opinion publique en faveur d'une intervention américaine dans la Seconde Guerre mondiale. Inversement, le Nouvel Hollywood des années 1970 s'est montré très critique envers la guerre du Vietnam et

la présidence Nixon, tout comme le cinéma populaire post-11 septembre pose un regard souvent critique sur la conduite américaine de la “guerre contre la terreur” lancée par George W. Bush. À l’exception de ces périodes de conflit, l’industrie n’a cependant jamais pris de position politique marquée, adoptant généralement un point de vue légèrement plus progressiste que l’opinion publique américaine. Par exemple, *The Iron Horse* sort en 1924 et répond comme son homologue *The Covered Wagon* (1923) à une demande politique pour des films édifiants et glorifiant l’épopée nationale (v. Histoire du western). Pour autant, le film intègre les immigrants chinois et italiens à l’effort de construction du chemin de fer l’année où la seconde loi des quotas sur l’immigration leur limite durablement l’entrée sur le sol américain (v. La construction de la nation). De même, le traitement de l’injustice et des questions raciales dans *The Ox-Bow Incident* en 1943 tranche avec l’atmosphère nationaliste de la période en poursuivant l’exploration démarrée par Walter Tilburg Clark, dans le roman dont est adapté le film, d’une forme de fascisme américain. Un dernier exemple du progressisme relativement plus marqué d’Hollywood par rapport à la société américaine est *Little Big Man*, qui fait des Indiens les représentants d’une contreculture des années 1960 opposée à un impérialisme américain manifesté dans la guerre du Vietnam (v. Présentation du corpus).

Si les studios ont su se positionner politiquement à des moments charnières de l’histoire américaine, le pouvoir politique a également pesé sur la production cinématographique de différentes manières dans l’histoire du cinéma hollywoodien. Tout d’abord, la Cour Suprême décide, dans *Mutual Film Corporation v. Industrial Commission of Ohio* en 1915, que le statut juridique du cinéma sera celui d’une industrie et non d’un art, soustrayant ses produits aux protections constitutionnelles telles que la liberté d’expression. Cette décision entérine le développement d’une censure étatique qui transforme les modes de production de la nouvelle industrie. Dès les années 1910, les États fédérés créent des bureaux de censure (*boards of censors*) chargés de sélectionner les films qui pourront être exploités sur leur territoire. Cette pratique n’est restreinte qu’à partir des années 1950, lorsqu’une autre décision de la Cour Suprême (*Joseph Burstyn Inc. V. Wilson* en 1952) donne aux films hollywoodiens un statut d’œuvres d’art protégées par la Constitution. La censure étatique se prolonge jusque dans les années 1970 mais ses modalités d’application sont plus limitées. Outre par la mise en place d’une censure, le pouvoir politique a ponctuellement influencé la production hollywoodienne en exerçant une pression politique dans des moments de crise. L’exemple le plus frappant en est la période du maccarthysme* dans les premières années de la Guerre froide. Les regards du *House Un-American Activities Committee* créé par la Chambre des représentants en 1938 se tournent très tôt vers Hollywood, que les membres du comité considèrent comme un nid d’influence communiste. À partir de 1947, de nombreuses personnalités de l’industrie sont appelées à comparaître devant le comité pour clarifier leurs sympathies politiques et les studios collaborent à cette chasse aux sorcières en choisissant d’exclure les membres suspectés d’être communistes (*Waldorf Statement*). Plus de 300 artistes de sensibilité progressiste feront partie de ce que l’on appellera la liste noire (*Hollywood blacklist*), privés de travail jusqu’à la fin des années 1950. Parmi eux, les réalisateurs Edward Dmytryk (*Broken Lance*, 1954), Martin Ritt (*Hud*, 1963) ou Abraham Polonsky (*Tell Them Willie Boy Is Here*, 1969), les scénaristes Albert Maltz (*Broken Arrow*, 1950), Carl Foreman (*High Noon*, 1952), Ben Maddow (*Johnny Guitar*, 1954) ou Howard Fast (*Cheyenne Autumn*, 1964) et l’acteur Will Geer (le fermier raciste Ben Slade dans *Broken Arrow*). Comme le montre Mathieu Lacoue-Labarthe, ce positionnement des studios divise le genre du western dans les années 1950 entre des productions martiales et cocardières et d’autres plus sombres et critiques [Menegaldo *et al.*, 2015].

À la pression politique sur l’industrie s’ajoute une pression des citoyens eux-mêmes sur le contenu des films. Les accusations d’immoralité provenant de la société civile, en particulier

des groupes religieux, se multiplient à partir des années 1920. Les scandales de mœurs incluant des stars hollywoodiennes, la représentation de la nudité et de la criminalité, la vulgarité et la nature jugée blasphématoire de certaines scènes poussent des associations de citoyens, en particulier des groupes catholiques, à appeler au boycott des productions jugées les plus subversives pour l'ordre moral. Les associations catholiques forment en 1933 la *National League of Decency*, une organisation qui a le pouvoir de faire échouer un film sur le marché américain jusque dans les années 1950.

C'est pour éviter les boycotts citoyens de ses productions autant que par souci de prévenir la censure de ses produits par les États et pouvoirs locaux américains que l'industrie adopte progressivement un code d'autocensure à partir de 1924. William Hays, catholique, est à l'origine des premières recommandations aux studios, formalisées en Production Code ou code Hays* en 1930 et appliquées à partir de 1934 par Joseph Breen à la tête de la toute nouvelle Production Code Administration. À partir de cette date, tout film qui désire être projeté en salle aux États-Unis doit au préalable recevoir l'aval de la PCA. L'adoption du code Hays permet à l'industrie de garder le contrôle sur sa production tout en évitant les pertes financières liées à la censure ou au boycott. Le système d'autocensure se maintient fermement jusque dans les années 1950. À cette période, la conjonction de la décision de la Cour Suprême de 1952 limitant la censure, d'une influence déclinante des groupes religieux sur l'opinion américaine et d'une augmentation de la concurrence européenne non soumise aux principes du code mènent graduellement à son assouplissement puis à son abandon, remplacé en 1968 par le système de classification (*rating system*) encore en vigueur aujourd'hui. Le code a eu un impact direct et indirect sur la production, déterminant en amont ou modifiant en aval les choix artistiques des producteurs. Un film comme *Jesse James* par exemple n'a pu être produit que parce que son sujet était historique, contournant ainsi la disposition selon laquelle "revenge in modern times shall not be justified" [Stanfield, 2001]. Les dispositions du code ne signifient cependant pas nécessairement un conservatisme politique du propos. Le rapport de Joseph Breen, directeur de la PCA, à Louis B. Mayer, directeur de la MGM, sur le scénario de *Devil's Doorway* (1950) met ainsi en garde contre l'habillement insuffisant des personnages féminins ou le mauvais traitement des animaux et exprime des réserves concernant la violence excessive des confrontations ou l'usage blasphématoire du mot "God", mais ne mentionne pas la perspective indienne du film ou la critique du racisme américain. Scott Simmon note à l'inverse le cas du scénario de *Rio Grande* (John Ford, 1950), renvoyé au producteur avec une note invitant à représenter les Indiens avec plus de respect ("It is our considered opinion that it behooves the industry to see to it that Indians in Motion Pictures are fairly presented") [Simmon, 2003].

Le western dans les genres hollywoodiens

D'un point de vue de la production, le western a occupé une place relativement importante dans l'économie des studios, que ce soit sous la forme de productions de prestige ou de films de série B, jusque dans les années 1960. Entre 80 et 120 westerns sont produits en moyenne chaque année de la fin des années 1920 jusque dans les années 1940. La production diminue ensuite dans les années 1950, accompagnant une diminution globale des films produits, jusqu'à disparaître quasiment à partir des années 1970. Leutrat et Liandrat-Guigues avancent les chiffres de 222 westerns en 1925, 135 en 1936, 95 en 1947, 54 en 1958 (et 40 séries télévisées), 20 en 1969 (et 12 séries TV), 6 en 1980 (et 3 séries TV) [Leutrat et Liandrat-Guigues, 1990]. Ces chiffres absolus montrent une diminution progressive qui efface une certaine fluctuation de la production réelle d'année en année. Ils doivent également être comparés à la diminution de la production hollywoodienne totale sur la période. Une analyse du pourcentage des westerns dans l'ensemble de la production montre que le déclin du genre

en termes de production démarre véritablement au tournant des années 1960. En moyenne, 23,2% des films produits entre 1930 et 1947 sont des westerns, 29,4% entre 1948 et 1956 et 16,9% entre 1957 et 1967, la part du genre dans la production totale des studios passant de 31% en 1956 à 11% en 1967 [Lacoue-Labarthe, 2013].

Le western a rapidement occupé une place symbolique singulière à Hollywood en se construisant comme le genre américain par excellence dès la fin des années 1900. Face à la concurrence française, le cinéma américain a inauguré un « projet d'américanisation » [Abel, 1999] dans lequel les films de l'Ouest étaient centraux. Les critiques et les studios y voient un « sujet américain » et appellent les producteurs à se démarquer de l'offre française d'*Indian Pictures* (v. Histoire du western), notamment en favorisant les films centrés sur les guerres indiennes. La définition d'une forme américaine du western est également un enjeu sur le marché international, car le genre est un des plus exportés dès les années 1900. Il s'agit de capitaliser sur cette popularité en présentant les films américains comme les seuls films authentiques sur l'Ouest. Le western s'impose alors auprès du public américain et étranger comme un produit typiquement américain et les westerns américains inondent les marchés mondiaux durant l'Age d'or hollywoodien. En outre, son rôle dans la formation d'un mythe national fait peser très tôt sur le western des enjeux politiques particuliers, notamment l'éducation de la jeunesse et l'assimilation des immigrés. Si le cinéma est le médium central de la culture de masse à partir des années 1920, participant à la formation d'une culture nationale qui transcende les disparités régionales ou culturelles, le western cristallise les enjeux de projection d'une certaine image de l'Amérique, d'une certaine définition de l'américanité, auprès d'un public autant national qu'étranger.

Malgré son importance économique considérable, le western a connu une reconnaissance critique limitée jusque dans les années 1950. Avant que Bazin et Rieuepeyroux n'en fassent un objet d'étude digne de ce nom et que la politique des auteurs n'influence la critique cinématographique américaine (v. Historiographie du western), le western, à l'exception des fresques épiques à grand budget, était un genre d'action jugé selon sa capacité à divertir les foules. Spectacle des grands espaces, émotion des scènes épiques ou romantiques, qualité des cascades et du jeu d'acteur sont les critères principaux utilisés par la presse spécialisée. Il faut dire que le western, qui laisse la part belle à l'action, invitait une telle réception. Dès les années 1900, le genre s'est distingué par son affection pour le tournage en extérieur et toute la liberté et la portée de mouvement qu'il permet, et c'est à la même période qu'il a commencé à se doter de stars connues pour leurs cascades à cheval, leur voix de chanteur ou leur type physique caractéristique (grand et mince aux yeux clairs). Citons par exemple Broncho Billy ou Tom Mix dans la période du muet, Roy Rogers ou Gene Autry dans le western musical, John Wayne* et Gary Cooper*, puis Clint Eastwood* après les années 1960.

Le début d'une attention sérieuse portée au genre coïncide avec le moment des années 1960 où il est devenu la cible de la gauche pacifiste américaine. La critique universitaire du genre s'est ainsi formée dans le contexte de son rejet par le public et les milieux libéraux, si bien que depuis cette période, il reste généralement considéré comme le genre impérialiste et raciste par excellence de l'Age d'or hollywoodien (v. Historiographie du western et Histoire du western). Edward Buscombe écrit ainsi que « the Western as a genre has traditionally celebrated the myth of taming the frontier 'wilderness'. As such it has been able to see the Indian only as the unknown 'other', part of those forces which threaten the onward march of Euro-American civilization and technological progress » [Buscombe, 1993], une position partagée par Ian Cameron et Douglas Pye [1996] et Michael Coyne [1997]. Afin de dépasser cette position, Scott Simmon propose de prendre le racisme du genre comme point de départ d'une analyse qui chercherait à en nuancer les expressions [2003], mais la critique n'abandonne cependant pas un postulat formulé à une époque où John Wayne jouissait d'une influence politique considérable. Le western occupe ainsi une place privilégiée dans les études

génériques correspondant à sa place dans l'histoire d'Hollywood mais cette place est celle d'un genre coupable, manifestation datée d'une idéologie discréditée par la guerre du Vietnam. Or, ce n'est pas parce que le western traite directement les sujets du racisme et de l'impérialisme qu'il est plus raciste ou impérialiste qu'un autre genre hollywoodien. Nous verrons plus loin comment définir une méthode d'analyse politique du cinéma qui puisse s'émanciper de ces considérations.

Théorie des genres cinématographiques: le cas du western

Comme le souligne Rick Altman, la notion de genre a différentes significations selon le point de vue à partir duquel on appréhende son objet [Altman, 1999]. Elle est difficilement saisissable, de même qu'un genre est difficilement définissable, car elle se situe au carrefour de la production et de la réception. L'étiquette de genre permet de mettre en relation une industrie à un public en proposant des produits reconnaissables parmi lesquels s'effectuera le choix de consommation. Le genre sert pour la promotion d'un film et construit un horizon d'attente pour le spectateur. On l'imagine donc rétrospectivement comme étant stable dans le temps, bien qu'en réalité les dénominations génériques évoluent d'une époque à une autre, apparaissent et disparaissent, soulignant l'historicité de catégories qui ne peuvent se comprendre de manière normative ou abstraite. Le western rassemble ainsi des films étiquetés de manière très différente par les studios selon l'époque, en particulier dans sa phase de construction jusque dans les années 1920 (v. Histoire du western). Le genre sert aussi à archiver les films et à hiérarchiser la production (un drame historique est un film plus prestigieux qu'une comédie). Dans l'histoire du cinéma, l'Age d'or hollywoodien est l'exemple le plus frappant d'une cinématographie reposant sur le film de genre, au premier rang desquels le western, par opposition au film d'auteur.

D'un point de vue théorique, le genre est une catégorie empirique désignant à la fois une classe abstraite de films et un groupe de films. Un genre possède certaines caractéristiques identifiables *a priori* parce qu'elles sont partagées et visibles dans l'ensemble des films qui le composent. Pour qu'un genre émerge, il faut donc qu'il y ait répétition, de film en film, de ces caractéristiques dans le temps. Chaque film particulier reprend les caractéristiques essentielles du genre dans lequel il s'inscrit mais cherche également à les transformer ou les infléchir afin de se démarquer de ses prédécesseurs. Le rapport du film à un genre se fait donc dans une double dynamique de répétition et de variation, dont Leutrat et Liandrat-Guigues analysent la portée pour le genre du western [1990]. Pour décrire les genres de manière synchronique, Raphaël Moine distingue cinq niveaux de caractérisation : l'énonciation (fictionnelle ou documentaire), la destination (le public visé), la fonction (faire rire, peur, pleurer, décrire le réel,...), le niveau sémantique (thèmes, motifs, sujets), le niveau syntaxique (les éléments formels) [Moine, 2002]. Selon ces niveaux de caractérisation, le western de l'Age d'or hollywoodien est un genre de fiction visant un public blanc, jeune et masculin, glorifiant l'histoire américaine, qui traite de l'opposition entre la civilisation et le monde sauvage, présente des espaces, lieux, personnages, objets et situations particuliers évoquant l'Ouest de la fin du XIX^e siècle et fait grand usage du panoramique, de la profondeur de champ, du tournage en extérieur, du régime spectaculaire et de l'action.

À la description synchronique d'un genre s'ajoute la dimension diachronique qui fait qu'un genre change et se redéfinit constamment. Cette historicité pousse certains chercheurs à décrire l'histoire d'un genre comme un processus organique, une évolution dirigée par une logique interne de développement ou des facteurs sociohistoriques [Schatz, 1981]. Le western est ainsi interprété comme un genre qui a évolué d'une simplicité classique vers une complexité révisionniste, d'une innocence optimiste vers une introspection critique, d'un impérialisme assumé vers une conscience coupable, et qui est finalement responsable de sa

propre disparition. C'est là ce que Matthew Carter désigne comme "the myth of the Western," qu'il définit comme "the general acceptance as fact that the Western can be adequately defined in terms of a set of formulaic and thematic premises that can be easily identified and traced as the genre evolved by following its own 'internal logic' or in accordance with shifts in sociocultural, political and historical attitudes towards frontier mythology" [2014]. Ce mythe du western qui considère l'histoire du genre en termes évolutionnistes masque la capacité des films, quelle que soit leur époque, à réagir au mythe national autant qu'à se l'approprier. Ainsi, *The Iron Horse*, *Jesse James* ou *Shane* construisent un rapport complexe et réflexif au mythe national quand bien même ce sont des westerns classiques (v. Mythe et histoire et La construction de la nation).

En tant que genre, le western est à la fois immédiatement reconnaissable et extrêmement différent à chaque période de son histoire. C'est un genre qui a toujours été hybride, entretenant une relation pérenne avec le film de guerre, le film historique ou la comédie musicale, et qui s'est renouvelé en puisant dans d'autres genres de nouveaux moyens d'expression (film de gangster dans les années 1930 ou film noir dans les années 1940 ; v. Histoire du western). Comme le remarque Raphaël Moine, son existence aux côtés d'autres genres dont il est pourtant très proche, "traduit aussi des motivations idéologiques qui font de la constitution de la nation américaine une catégorie à part dans la production cinématographique" américaine [Moine, 2002]. Mais le western est cependant un genre qui est bien mieux défini que d'autres dans l'histoire hollywoodienne, d'où sa place privilégiée dans les études génériques depuis les années 1950 (v. Historiographie du western). On lui reconnaît aisément une unité de temps et de lieu, l'Ouest américain à la fin du XIXe siècle [Rieupeyroux, 1953], bien que de telles limites restent floues et font immédiatement apparaître de nombreux contre-exemples. Comme nous l'avons signalé ci-dessus, il se caractérise par l'action et le spectacle, le tournage en extérieur, le panoramique et tous les autres éléments qui forment l'univers reconnaissable de l'Ouest cinématographique (les cowboys, chevaux, six-coups, Indiens,...) [Leutrat et Liandrat-Guigues, 1990]. Tout cela reste insuffisant pour cerner le genre et dresser une liste plus détaillée ne ferait qu'exclure plus de films de la définition. Pour éviter une telle aporie de la taxinomie, la théorie des genres cinématographiques doit "substituer à une conception du genre comme catégorie de classement une conception du genre comme catégorie d'interprétation" [Moine, 2009]. La notion de genre apparaît alors dans ses potentialités herméneutiques en priorité lorsqu'elle sert la réception d'un film particulier, comme horizon d'attente historiquement construit par rapport auquel le film se construit et se situe.

Cinéma et histoire

C'est dans les années 1950, au moment où sont publiées les premières histoires du cinéma (Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*, 1949) et où commence à émerger la sociologie du cinéma, que les historiens se tournent vers le cinéma comme objet d'étude. Le film est alors peu à peu considéré comme un document d'archive, une source primaire complémentaire à l'étude d'une période historique, mais aussi comme un agent de l'histoire, un médium culturel dont la popularité lui donne une influence politique [Ferro, 1977]. L'ouvrage à l'origine de ces réflexions dans les études cinématographiques est le livre de Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler, Une histoire psychologique du film allemand* (1947). Dans ce livre, Kracauer défend l'idée selon laquelle la montée au pouvoir d'Hitler peut se lire allégoriquement dans le cinéma expressionniste allemand de l'entre-deux guerres. Ce faisant, Kracauer considère le cinéma comme un reflet de la psychologie d'une société. C'est l'origine de la théorie du reflet en études cinématographiques (voir ci-dessous) et de l'idée selon laquelle le cinéma est un objet fécond pour l'historien.

Le cinéma est un agent de l'histoire parce qu'il s'inscrit dans un contexte qu'il contribue à transformer, mais aussi parce qu'il est capable de porter un regard sur l'histoire et d'en proposer une interprétation. Lorsque l'on s'interroge sur cette capacité du cinéma à interpréter l'histoire, la question centrale est celle des moyens mis en œuvre pour la représenter. En d'autres termes, quels sont les rapports entre écriture cinématographique et écriture historique ? Un premier point de convergence concerne les méthodes utilisées. Un genre de film historique tel que le western construit son objet à partir de sources primaires et de récits historiques antérieurs (l'historiographie ou le cinéma) au même titre que l'historien. Ce travail historiographique du film se prépare lors de recherches préliminaires réalisées par des départements spéciaux créés par les studios à partir des années 1920, mais il est également revendiqué dans la promotion et salué dans la réception des films (v. Mythe et histoire). Un second point de convergence entre écritures filmique et historique est la construction de l'objet historique par les outils de la narration. S'il est fréquent de considérer le film historique comme une forme de divertissement sans commune mesure avec le travail scientifique de l'historien, l'histoire comme le western sont des mises en forme de la matière historique selon les règles du discours narratif. Les deux types d'écriture reposent sur la construction des faits et leur organisation dans une trame narrative qui permet d'en proposer une interprétation. Le film de fiction mobilise nécessairement un dispositif narratif (v. Précis d'analyse filmique) qui, dans le cas du western, prend pour matière l'histoire de l'Ouest américain. Mais l'essai historique n'en est pas moins obligé de recourir aux mêmes procédés de choix d'un point de vue, d'ordonnement des faits et de production narrative que le cinéma. La seule différence semble alors intervenir au niveau de leurs modes d'expression respectifs, le langage ou bien une combinaison dynamique d'image mouvante et de son. C'est le point de vue défendu par l'historien Hayden White, qui parle d'historiophotie pour désigner la représentation visuelle et filmique de l'histoire et rapproche ce type d'écriture filmique de l'histoire de l'historiographie produite par les historiens [White, 1988]. Dans la production d'une mise en forme singulière de l'histoire, le film historique ne fait pas que représenter une histoire qui serait déjà écrite par ailleurs. Il écrit plutôt son propre récit de l'histoire qui vient s'ajouter à l'écriture historique, l'éclairer, la contester, la réviser. C'est pourquoi il est tout à fait pertinent de parler de construction de l'histoire : le film hollywoodien construit l'histoire, au sens où il fabrique par des moyens artificiels et selon certaines règles de narration un récit de l'histoire américaine, et il contribue à la construction collective de l'histoire américaine en apportant sa voix au débat historiographique. La vérité historique n'étant jamais approchée que par l'écriture (historiographique ou filmique), le travail du film historique n'est pas plus éloigné de cette vérité (une re-présentation) que ne l'est le travail de l'historien. L'historien s'appuie sur l'autorité de la science pour forcer la croyance en l'objectivité de son récit. Le cinéma, pour cela, s'appuie sur sa capacité à produire une illusion de réalité (v. Précis d'analyse filmique). L'historien sérieux reconnaît ses limites dans la production d'une vérité objective. Le film historique sérieux problématise l'illusion de réalité en exhibant les conditions de production d'une écriture filmique de l'histoire. Lorsque le cinéma se fait bon historien, il engage alors de manière réflexive le processus de construction de la vérité historique [Gornet, 2017] (v. Mythe et histoire).

La conception du cinéma historique comme un moyen d'écrire l'histoire en image est une idée qui s'est diffusée parmi les producteurs hollywoodiens à partir du milieu des années 1910. C'est David Wark Griffith qui, le premier, a défendu le rôle du cinéaste comme historien après la sortie de son film *The Birth of a Nation* en 1915, premier film dont l'ambition est de construire le récit d'une période de l'histoire américaine (en l'occurrence, la guerre de Sécession et la période de la Reconstruction). Le Président Woodrow Wilson, lui-même historien de formation, aurait dit du film qu'il était "like writing history with lightning" après une projection privée à la Maison blanche. Si *The Birth of a Nation* défend un point de

vue sudiste ouvertement raciste et déjà largement critiqué par les historiens de l'époque, le débat qui a suivi le film a montré que le cinéma pouvait dialoguer avec l'historiographie à différents niveaux [Smyth, 2006]. La pratique du film historique s'est développée dans les années 1920, en particulier dans les films sur l'Ouest américain après la sortie de *The Covered Wagon* (1923) et *The Iron Horse* (1924) (v. Histoire du western). Le film historique devient un genre prestigieux de l'Age d'or hollywoodien à partir des années 1930, influençant largement les grandes productions du western comme *Cimarron* (1931) ou *Jesse James* (1939) et jusqu'à *How the West Was Won* (1962). Écrire l'histoire au cinéma implique de développer des procédés spécifiques visant à authentifier les films en tant que documents historiques, procédés qui infléchissent l'écriture filmique du cinéma classique et sont fréquemment mobilisés par le western. Se multiplient par exemple l'usage des cartons puis des narrations introductives situant le récit dans une période et un contexte précis ; l'insertion de sources ou documents primaires à l'écran ; la présence de figures ou d'objets historiques ; le mélange d'images d'archive avec des images de fiction ; ou la référence picturale à la photographie (v. Mythe et histoire). Ces procédés continuent de brouiller la limite entre fiction et documentaire dans le cinéma hollywoodien et le western au-delà des années 1930, époque où Paul Rotha théorisait pour la première fois leur distinction.

Cinéma et politique : l'analyse sociohistorique

Si tous les artefacts culturels sont des "actes socialement symboliques" [Jameson, 1981], le cinéma n'échappe pas à la sphère du politique. De sa production à sa réception en passant par ses produits eux-mêmes, il engage une constellation de phénomènes qui le déterminent comme objet politique. Le cinéma peut ainsi être considéré comme "un marqueur de culture", ce qui donne aux études cinématographiques une dimension politique : "L'étude du cinéma concerne la manière dont une conscience collective et des systèmes de valeurs sont créés et permettent de maintenir la cohésion d'une société ou d'en illuminer les fissures" [Miller et Stam, 2004]. Parce qu'il est, en particulier aux États-Unis, le produit d'un système industriel complexe et parce qu'il est une composante centrale de la culture de masse, le cinéma incarne, met en forme et diffuse au plus grand nombre les tensions et contradictions idéologiques propres à son contexte de production [Bourget, 1998]. Politique, idéologie, culture, représentées et reflétées par le cinéma, s'analysent donc d'abord par une "historicisation radicale du contexte", que Toby Miller et Robert Stam considèrent comme le tournant majeur des études cinématographiques contemporaines [2004]. Le contexte, dans l'analyse filmique, s'appréhende de plusieurs manières : par une étude historique de la période de production ou par une analyse historique du texte filmique ; par une étude des mécanismes de production des œuvres individuelles, révélés dans les notes de production, communiqués de presse, entretiens avec les créateurs, comparaisons de scénarios, etc... ; et, enfin, par une étude de la réception, qui désigne le champ d'étude explorant la relation entre l'objet filmique et le spectateur. C'est donc dans une triangulation entre les trois champs d'analyse que sont la production, la réception et l'objet filmique que se construit une compréhension des liens du cinéma au politique [Sorlin, 2014].

L'approche initiée par Siegfried Kracauer, qui considère le cinéma comme un point d'entrée pour comprendre le politique, a été particulièrement florissante dans les années 1980 avec des ouvrages de référence tels que *A Certain Tendency of Hollywood Cinema* de Robert Ray (1985), *Hollywood from Vietnam to Reagan* de Robin Wood (1986) ou *Camera Politica* de Douglas Kellner et Michael Ryan (1988), et a mené au développement de ce qu'on a pu appeler une lecture "politico-allégorique" des productions cinématographiques. Cette lecture prend la forme d'une interprétation "mettant en relation les conflits narratifs et tensions thématiques du [cinéma] avec les problèmes correspondants des États-Unis au xxe siècle"

[Coyne, 1997]. Nous préférons le terme d'approche sociohistorique emprunté à Louis Le Bris, qui recouvre la même réalité théorique mais renvoie à la tradition française de sociologie du cinéma [Le Bris, 2012]. L'analyse sociohistorique s'inscrit dans la filiation de la théorie du reflet inaugurée par Kracauer qui, dans sa forme initiale, considère que le cinéma reflète des questions sociales ou culturelles sans médiation problématique. En France, Annie Goldmann ou Pierre Sorlin ont problématisé cette approche en théorisant le champ de la sociologie du cinéma dans les années 1970. Les études génériques qui apparaissent à la même période appliquent de manière privilégiée cette lecture politique du cinéma au western car, considéré comme un genre intimement lié à l'identité nationale américaine, il semble s'y prêter naturellement. On la retrouve par exemple dans des ouvrages tels que *Westerns* [French, 1973], *Showdown* [Lenihan, 1980], *Gunfighter Nation* [Slotkin, 1993] ou *The Crowded Prairie* [Coyne, 1997].

L'analyse sociohistorique n'est pas sans poser d'importants problèmes méthodologiques, soulevés dès les années 1990. Ces problèmes concernent en particulier une conceptualisation simpliste des rapports entre cinéma et société, une perspective généralisatrice qui néglige la spécificité et la complexité des œuvres filmiques et enfin une préférence pour le contenu au détriment d'une analyse des formes. Toutes ces critiques ont mené certains chercheurs à rejeter en bloc ce type d'approche. Étudiant le cas du western, Jon Tuska considère déjà en 1985 que la lecture sociohistorique du genre est inutile car elle reposerait essentiellement sur l'interprétation du chercheur [Tuska, 1985]. Dans *Politics and Film*, Daniel Franklin affirme encore que la relation entre film et politique est indéterminable, car le film influence autant qu'il reflète la société dans des mesures que l'on ne peut définir théoriquement [Franklin, 2006]. Pourtant, de telles analyses ne sont pas abandonnées par les chercheurs anglo-saxons et connaissent un développement récent important dans les études françaises traditionnellement plus tournées vers l'esthétique. L'exemple en est William Bourton, qui affirme dans *Le Western : une histoire parallèle des États-Unis* qu'on "ne peut comprendre l'Amérique si l'on méconnaît le western" [2008]. La raison de ce succès est simple : bien qu'il soit impossible de saisir théoriquement le lien entre cinéma et social, ce lien est empiriquement manifeste et exige d'être mieux défini. Une analyse sociohistorique du cinéma doit, pour être de qualité, reconnaître ses propres limites et se donner les moyens de les dépasser. Il lui faut pour cela prendre en compte la complexité du rapport du film à son contexte, la dimension singulière de l'œuvre filmique et la dimension esthétique de l'expression politique. L'esthétique politique du western sera abordée plus loin (v. L'espace américain et Impérialisme et décolonisation). Penchons-nous d'abord ici sur une compréhension du rapport entre film et contexte de production avant de discuter de la dimension singulière de l'œuvre filmique.

Le film, une œuvre dans son contexte

En tant qu'industrie, le cinéma américain est déterminé par des contraintes liées à son mode de production capitaliste : ses produits sont fabriqués en fonction du consensus politique le plus large, ou de la représentation que se font les producteurs de ce consensus, ce qui fait du film un produit *a priori* consensuel [Bolter, 2007]. Cela amène des théoriciens comme Douglas Kellner à conclure que le film hollywoodien "tend à soutenir les valeurs et institutions américaines dominante" [Miller et Stam, 2004]. Selon cette conception partagée par la théorie néo-marxiste d'analyse du cinéma, le cinéma ne se contente pas de refléter un discours social dominant, mais joue un rôle politique actif de "maintien du consentement" [Maltby et Craven, 1995]. Kellner conçoit ainsi le western comme un genre cherchant à effacer, plutôt qu'à exploiter, les contradictions du mythe national : "In order to resonate to audience fears, fantasies, and experiences, the Hollywood genres had to deal with the central conflicts and problems in US society and offer soothing resolutions, assuring its audiences

that all problems could be solved within existing institutions. Western films, for example, assured their audiences that ‘civilization’ would be maintained in the face of threats from criminals, outsiders, and villains of various sorts, and celebrated individualism, white male authority figures, and violence as a legitimate way of resolving conflicts” [Miller et Stam, 2004]. Cet exemple d’une approche idéologique des genres amène généralement à la lecture mentionnée plus haut selon laquelle le western serait nationaliste et impérialiste. Christian Poirier note cependant qu’une telle lecture néglige la multiplicité des facteurs déterminant l’idéologie au cinéma : “La complexité du système cinématographique, la multiplicité des intervenants impliqués, les conditions diverses de production ainsi que l’espace interprétatif des spectateurs font que le cinéma apparaît davantage comme une arène de conflits idéologiques et de propositions discursives variées qu’un discours idéologique unifié” [Bolter, 2007]. C’est donc dans la prise en compte de la complexité du processus de production des films que l’on peut espérer mieux saisir leur dimension politique.

Afin de combler les insuffisances de l’approche néo-marxiste du cinéma, les chercheurs intéressés par le rapport entre cinéma et politique ont développé une analyse dite poststructuraliste qui, selon la définition de Christian Poirier, considère un film comme “la rencontre entre un pouvoir dominant et des propositions alternatives et potentiellement perturbatrices, et ce même dans les films de fiction hollywoodiens” [Bolter, 2007]. Le film n’est pas le véhicule d’une idéologie dominante mais le reflet des conflits et contradictions idéologiques existant dans une société. Cette pluralité idéologique est potentiellement subversive en ce qu’elle donne voix à des propositions concurrentes. Dans le cas du western, cela revient à considérer que les films représentent à la fois le point de vue dominant sur l’histoire et le mythe de l’Ouest et des points de vue minoritaires. Si une telle analyse post-structuraliste permet d’envisager le film dans sa plus grande complexité politique, elle considère cependant encore son objet comme une représentation du politique sans prendre en compte la capacité du film à s’engager dans le débat en y portant une voix propre. Afin de reconnaître d’un point de vue méthodologique ce pouvoir du film d’être agent de l’histoire, il faut donc penser une autonomie expressive du film lui-même.

Penser l’autonomie expressive du film signifie d’abord porter une attention particulière à la singularité de l’œuvre cinématographique. Une première manière de respecter cette singularité dans l’analyse est d’équilibrer un travail sur de larges corpus (par exemple, le genre du western) par une étude détaillée de quelques œuvres singulières (par exemple, un corpus de sept films). Un tel équilibre permet à la fois d’éclairer la pluralité politique des contextes de production et d’être attentif à la construction filmique de cette pluralité. Une seconde manière de respecter la singularité des films est de reconnaître leur capacité à produire une pensée autonome. Cette proposition surprenante est une manière de rendre compte méthodologiquement de l’autonomie de l’œuvre filmique par rapport à son contexte de production. Dans son essai *Filmosophy*, Daniel Frampton développe cette idée d’une autonomie intellectuelle du film. L’ensemble des éléments constitutifs d’un film, résultat de décisions des producteurs, forme un appareil expressif qui, à son tour, oriente la réception de l’œuvre en proposant son propre discours. L’auteur propose alors d’explorer les dimensions esthétiques de ce qu’il appelle la “pensée” d’un film, le fait que “le texte filmique individuel ‘parle’” [Frampton, 2006]. Cette capacité du film à dire et à penser intrinsèquement, au-delà de ses conditions de production, permet de concevoir l’autonomie des films vis-à-vis du politique et d’aborder la représentation des mythes, des idéologies et des récits historiques comme autant d’objets discursifs sur lesquels le cinéma produit sa propre pensée. C’est la position que défend Matthew Carter dans le cas du western : “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 discourses” [2014]. Tout western mobilisant l’idéologie de la Frontière

entretient avec le mythe national, comme avec l'historiographie de l'Ouest, une conversation critique dans laquelle il tient ses propres positions. Nous allons maintenant voir comment cela se joue dans les films de notre corpus (v. Repères).

2.1 Mythe et histoire

La question de savoir si le western est avant tout un genre historique ou un genre qui transforme l'histoire en mythe est au cœur des études sur le genre. On peut distinguer trois positions de la recherche concernant les rapports entre mythe et histoire dans le western. La première considère que mythe et histoire y sont si intrinsèquement liés qu'il est impossible et même inutile de vouloir les distinguer. Cette position est illustrée par une formule de Kevin Brownlow dans *The War, The West and The Wilderness* : "No one goes to a Western for a history lesson, so to charge most Westerns with inaccuracy is pointless. In any case, the history of the West is as plagued by myth as the history of the cinema, and to untwine the barbed wire of legend is all but hopeless" [Brownlow, 1979]. La seconde position tranche le débat entre mythe et histoire en faveur du premier, considérant que le western fonctionne avant tout sur le mode mythique et que sa fonction première est de transformer l'histoire de l'Ouest en un mythe national. Cette position est représentée par Richard Slotkin dans *Gunfighter Nation*, dans lequel l'auteur décrit un processus de construction du mythe à partir d'une revendication d'authenticité historique du genre dans la période du cinéma muet. La répétition d'images mythiques se présentant comme la vérité historique transforme finalement l'image cinématographique en document. L'histoire du western vient alors remplacer l'histoire de l'Ouest comme mode de relation privilégié d'une société à son passé historique : "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 conventions" [Slotkin, 1998]. La troisième position dans le débat sur la nature mythique ou historique du western tranche en faveur de la seconde, arguant que le western est d'abord un genre porté sur l'histoire de l'Ouest. Cette position se diffuse et s'approfondit depuis la publication de l'ouvrage collectif dirigé par Janet Walker, *Westerns : Films through History*, en 2001, dans lequel la directrice de publication écrit en introduction que "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 western" [Walker, 2001]. Fondée sur la reconnaissance des points communs entre l'écriture historique et l'écriture cinématographique (v. Cinéma, histoire et société), l'injonction de Walker est développée par Matthew Carter, lorsqu'il affirme que, loin d'être exclusivement un véhicule du mythe de la Frontière, le western se confronte au mythe et entre en débat avec lui en utilisant des arguments historiques [Carter, 2014]. Notons cependant que la lecture du genre par Slotkin, qui consiste à voir dans le développement historique du western un détachement progressif de l'histoire vers le mythe, reste largement répandue. Nous verrons en quoi elle mérite d'être nuancée.

Les origines d'une confusion

La confusion qui entoure le statut du western comme genre mythique ou historique provient d'abord du fait que le mythe de la Frontière sur lequel le genre se construit a été consolidé par des historiens. Ce sont des chercheurs de la fin du xixe siècle, au premier rang desquels

Frederick Jackson Turner, qui ont donné aux récits populaires de la Frontière une autorité scientifique et transformé un folklore nationaliste en véritable mythe national américain. En effet, Turner n'est pas seulement l'inventeur de la "thèse de la Frontière" selon laquelle l'Amérique doit son identité et ses institutions à son expérience de colonisation, il est surtout le père de la discipline historique aux États-Unis. Alors que l'écriture historique est encore largement tributaire d'une tradition littéraire issue du romantisme (par exemple *The Winning of the West* de Theodore Roosevelt qui est contemporain de Turner), Turner fait évoluer la discipline vers une professionnalisation et une exigence de scientificité nouvelles en mobilisant des méthodes empruntées à d'autres sciences, en particulier la biologie évolutionniste de Charles Darwin. À ce nouveau paradigme évolutionniste qui a une énorme influence sur la formation des sciences sociales au tournant du xxe siècle, Turner ajoute également des méthodes tirées de la géographie – l'environnementalisme, selon lequel les sociétés humaines sont déterminées par leur environnement – et inspirées par le positivisme d'Auguste Comte – installant les faits comme unique objet scientifique. Dès lors, le travail de l'historien devient celui d'une recherche scientifique de collecte de sources et de formulation d'hypothèses sur la vérité historique. Pourtant, les historiens depuis ont montré à quel point la théorie de Turner relevait d'une mythification de l'histoire, tributaire des récits mythiques véhiculés dans la culture populaire et d'une idéologie nationaliste inspirée de la Destinée manifeste* (v. Historiographie de l'Ouest). C'est dans ce contexte historiographique où le mythe tient lieu d'histoire que le western se construit comme un genre historique.

La confusion entre mythe et histoire dans le western s'approfondit encore lorsque l'on considère que les sources littéraires et picturales du genre mélangent déjà légende et réalité. Ainsi en est-il de la figure du cowboy*, ouvrier agricole aux conditions de vie déplorables, transformé en noble seigneur des grands espaces américains par la peinture de Frederic Remington* ou les romans d'Owen Wister*. Il en est de même de la figure de l'Indien, déjà polarisée entre le bon sauvage de James Fenimore Cooper et le barbare sanguinaire des dime novels* lorsque le cinéma s'en empare au tournant du xxe siècle. L'histoire de l'Ouest elle-même, objet premier du genre, est déformée par la légende alors même que la colonisation n'est pas encore achevée. Certains événements sont amplifiés tandis que d'autres sont effacés dans un processus de constitution d'une mémoire nationale, certaines figures historiques se fabriquent une aura légendaire et acquièrent un statut de célébrité nationale de leur vivant. Des événements historiques comme l'achèvement de la première ligne transcontinentale à Promontory Point en 1869 ou la défaite du général Custer* à Little Big Horn* en 1876 sont ainsi déjà investis d'un symbolisme et d'une idéologie nationaliste lorsque le cinéma les prend pour objet. Des personnages historiques comme William F. Cody, James B. Hickok, Jesse W. James*, George Armstrong Custer ou Wyatt Earp* ont déjà été transformés en Buffalo Bill*, Wild Bill Hickok* et autres figures légendaires par la presse, les *dime novels*, la peinture et les spectacles itinérants avant d'être représentés au cinéma. Le mythe se substitue donc à l'histoire alors même que l'histoire elle-même n'est pas encore achevée. Le matériau historique sur lequel travaille alors le western est déjà chargé de légende. C'est cette confusion entre mythe et histoire qui pousse Kevin Brownlow à conclure qu'il est vain de vouloir les distinguer.

Le western, genre mythique

La substitution du mythe à l'histoire qui précède le western cinématographique amène le genre à mobiliser et à véhiculer le mythe national de la Frontière. Rappelons ici que ce dernier se définit comme la croyance selon laquelle l'expérience de colonisation du territoire nord-américain serait à l'origine du caractère et des institutions américaines (v. Introduction et Histoire de l'Ouest). Le fait que le western traite l'histoire de conquête de l'Ouest comme le

moment de naissance de la nation américaine inscrit dès lors le genre au cœur du mythe de la Frontière. Dans *The Iron Horse* par exemple, le dernier clou achevant la ligne transcontinentale devient “the buckle in the girdle of America” dans un carton. L’utilisation soutenue du cadre* cinématographique comme une figuration de l’axe ouest (gauche du cadre) – est (droite du cadre), qui montre l’équipe de la Central Pacific partie de l’ouest progresser vers la droite et celle de la Union Pacific partie de l’est progresser vers la gauche, transforme le plan final des locomotives face à face en point d’équilibre du film, redoublant par l’image l’affirmation d’une complétude géographique dans le tableau “the uniting of East and West”. Le western, comme le mythe de la Frontière, situe l’origine de la nation et de son identité sur la Frontière de l’Ouest, dans la zone de contact entre civilisation et nature sauvage. C’est dans cet espace égalitaire que naît une véritable démocratie, à l’instar des personnages de *Stagecoach* (*La Chevauchée fantastique*, John Ford, 1939) dont les différences sociales s’estompent le temps du voyage en diligence pour réapparaître aussitôt une fois la ville de destination atteinte [Pippin, 2010]. C’est de cet espace que naît l’esprit d’innovation et d’entreprise de même que les forces régulatrices du capitalisme américain, à l’image de la lutte que mène Jesse James contre le pouvoir du chemin de fer dans *Jesse James* (1939), ou de l’opposition entre l’entrepreneuriat prédateur des Rykers et l’économie managériale de la communauté de fermiers dans *Shane* (1953) (v. Nationalisme et populisme). Dans la lignée de Turner, la Frontière y est construite comme ce lieu idéal de l’agrarianisme* américain, tempérant les excès de la civilisation d’extraction européenne (industrialisme et corruption) par le contact avec un continent vierge et innocent. Mais c’est surtout dans cet espace décrit par Theodore Roosevelt comme rude et sauvage que le colon civilisé s’indianise, donnant naissance au nouvel homme américain. L’homme blanc régénéré incarne alors la synthèse parfaite des deux mondes qui s’opposent sur le continent américain. Davy Brandon (*The Iron Horse*) en est le meilleur exemple, qui porte la veste à frange indienne et se bat torse nu contre le sauvage (signe d’indianité) mais peut marier la fille du directeur de chemin de fer de l’Est (v. Le héros américain). Les exemples peuvent aisément se multiplier sur l’ensemble du corpus pour suggérer que le western, comme le mythe de la Frontière, situe le terrain de formation de la démocratie, du capitalisme, de l’individualisme, de la masculinité, de la race, du caractère américains dans l’Ouest sauvage. Dans le western comme dans le mythe, la Frontière, point de rencontre de la civilisation et du monde sauvage, est le terrain formateur de la nouvelle nation.

Avec le mythe de la Frontière, le western partage également les structures de l’idéologie impériale héritée de la Destinée manifeste et consolidée dans le discours et la culture politiques de la fin du xix^e siècle (v. Histoire de l’Ouest). L’univers narratif du western est un espace polarisé entre la civilisation et la sauvagerie (v. L’espace américain), hiérarchisé selon la race et le genre, organisé par une téléologie progressiste (v. La construction de la nation) et orienté vers la justification morale de la violence contre l’altérité (v. Impérialisme et décolonisation). À ce titre, il remplit la même fonction sociale que le mythe lui-même, à savoir légitimer la violence de l’impérialisme américain (l’expropriation et le massacre des Indiens, l’exploitation et la colonisation du territoire) en la présentant comme l’acte civilisateur du continent sauvage et fondateur de la nouvelle nation. C’est dans le meurtre de Deroux ou des Rykers que le héros ouvre la voie au progrès de la civilisation dans *The Iron Horse* ou *Shane*. Cette question est explorée frontalement dans *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962), dans lequel le règne de la force (Liberty Valance) doit être détruit par la force (Tom Doniphon) pour que puisse s’installer le règne de la loi (Ransom Stoddard). Comme dans le mythe, cette violence est construite comme un acte nécessaire au progrès de la civilisation. Comme dans la pensée impériale à l’origine du mythe, elle est légitimée par sa nature purement défensive, incarnée dans la construction des guerres indiennes (la résistance indienne présentée comme une agression) ou dans les scènes de duel. *Shane* provoque

verbalement Wilson, mais il ne dégaine qu'en second. De même, Jesse provoque Barshee mais ne touche son arme qu'après son adversaire. Le meurtre des forces antagonistes à l'établissement de la civilisation est cadré comme une légitime défense, de la même manière que les récits de la Frontière américains ou la littérature coloniale européenne réécrivent l'agression coloniale en défense de la civilisation et glorifient les défaites sacrificielles (du type de Little Big Horn) plutôt que les massacres victorieux [Dorlin, 2017]. Le western construit ses récits à partir des structures idéologiques du mythe de la Frontière et il situe donc son écriture de l'histoire sur un plan mythique. Cela ne signifie pas que le genre s'approprie le mythe de la Frontière ou son idéologie impériale sans médiation critique. Sa posture vis-à-vis du mythe est bien celle d'une exploration, d'une interrogation, voire d'une déconstruction comme nous le verrons dans l'ensemble des thématiques abordées dans cette partie Thèmes. Mais cela signifie que le genre enregistre la proximité entre mythe et histoire qui préside à l'historiographie de l'Ouest américain et travaille donc l'élaboration du mythe autant qu'il travaille l'écriture historique.

Le western, genre historique

La centralité du mythe de la Frontière dans le western ne doit pas faire oublier sa dimension historique et historiographique. Si le genre omet certains faits dans sa construction de l'Ouest (par exemple le fait que les guerres indiennes étaient des guerres coloniales ou qu'un quart des cowboys étaient noirs), il s'agit là d'omissions historiques, dont l'enjeu n'est pas tant de préserver l'innocence du mythe que d'écrire une certaine version de l'histoire de l'Ouest, c'est-à-dire de l'histoire nationale (v. Historiographie de l'Ouest). De la même manière que la diversité raciale et culturelle de l'Ouest et les formes de violence étatique mises en jeu dans la colonisation ont été omises ou minimisées par l'historiographie américaine jusque dans les années 1960, les westerns effectuent des choix narratifs (de focalisation, de point de vue, de cadrage ; v. Précis d'analyse filmique) en fonction du contexte idéologique et de l'état du débat historiographique au moment de leur production. Le type de critique historique du western développée par exemple par Frank Mangel à propos de *Broken Arrow* gagnerait à s'ancrer dans le contexte historiographique de l'époque afin de donner plus de poids à sa lecture d'une construction partielle et conservatrice de l'histoire de l'Ouest dans le film [O'Connor et Rollins, 2003].

Cette nature fondamentalement historique du western, le genre l'a revendiquée dès ses origines. La question de l'authenticité était un critère central d'évaluation pour les critiques dès les années 1900, lorsque le genre était encore fortement imprégné d'une curiosité ethnographique (v. Histoire du western). Dès cette période précoce, la fidélité à l'histoire n'est pas tant mesurée à l'aune de la trame narrative ou des événements présentés ou omis qu'à l'aune des décors, costumes, accessoires, comportements ou situations. Ainsi, en 1922, le journaliste de *Photoplay* Willard Huntington Wright se penche sur l'authenticité historique du western et critique le genre non pour sa construction ethnocentrique de l'histoire mais pour son traitement négligent des costumes et de la vraisemblance. Et pour appuyer sa critique, il se réfère au travail des historiens : "If serious historians are to be relied upon, the red-man of the early west, when going forth to slay the pale-faced interloper, was stripped for action. Not only was he, as a rule, naked to the waist, but he otherwise divested himself of unnecessary encumbrances" [Leutrat, 1985]. Ce type de réception se retrouve encore dans les années 1950, où *Shane* est reçu favorablement par des critiques admiratifs du réalisme historique atteint dans le traitement des fermiers. Dilys Powell écrit ainsi dans *The Sunday Times* du 6 septembre 1953 : "There is no varnish or glamour on the settlers' life; one can believe that in Wyoming sixty years ago, there were just such homesteads, such stores and bar rooms, and that the battle for the rights of rough farmers was fought in just this unheroic way". Le

critique du *Monthly Film Bulletin*, Karel Reisz, va dans le même sens, saluant “the unromantic and entirely convincing evocation of the period [...] a kind of dramatic documentary” [Baker, 1996]. C’est bien une forme d’authenticité historique qui est recherchée *contre* la mythification de l’histoire et sa glorification romantique des pionniers. Un western qui se respecte se doit de respecter la nature historique de son sujet, ce qui, pour les critiques, passe d’abord par le réalisme des décors et des situations. Cette manière de juger l’authenticité du genre permet de comprendre en retour les choix effectués par les producteurs pour assurer le statut authentique de leurs films.

Confrontés à de tels jugements portant sur la vraisemblance plutôt que sur la vérité, les films de l’Ouest ont très tôt exploité ce que l’on pourrait appeler des marqueurs d’authenticité. Ces marqueurs sont autant de signes d’un ancrage des films dans l’histoire et constituent une déclaration d’intention de traitement de leur sujet en historien. Le premier et le plus important d’entre eux est le tournage en extérieur et les effets de réel qu’il permet. Les aléas de la production en extérieur et les difficultés matérielles de tournage viennent consolider un aspect documentaire des produits finis. Pour *The Covered Wagon*, Jean-Louis Leutrat note par exemple “les décadrages, les vacillations de la caméra juchée sur un char, une voiture ou un animal : c’est une certaine conception du cinéma qui est ici en cause et dans laquelle on voudra reconnaître vérité et réalisme” [Leutrat, 1985]. Remarquant la caméra non-omnisciente du début de ce même film, Kevin Brownlow note quant à lui : “[It] is a documentary record of an original trek in 1848” [Brownlow, 1979]. L’effet de réel lié au tournage en extérieur est le même dans la séquence “the rigors of winter” de *The Iron Horse*, lorsque l’on voit en plan d’ensemble les ouvriers du rail lutter contre une tempête de neige. De telles tempêtes ont retardé le tournage de plusieurs semaines, fatigué les équipes et provoqué la mort d’un cuisinier atteint d’une pneumonie. Cette séquence* qui enregistre la neige et le vent battant le chantier et la caméra, le plan* d’ensemble empêchant tout montage* de la scène, évoque l’objectivité absolue du cinématographe qu’André Bazin loue dans *Qu’est-ce que le cinéma ?* [Bazin, 1985]. La scène illustre également un autre facteur de réalisme du tournage en extérieur souligné par les critiques, qui est la proximité entre les conditions de tournage dans l’Ouest rural et les conditions de vie de l’époque de la colonisation. Kevin Brownlow développe ainsi une comparaison entre les pionniers de la conquête et les pionniers du cinéma qui ont produit les *western epics* des années 1920, et écrit à propos de *The Iron Horse* : “Perhaps the reason the Ford company excelled at capturing the atmosphere of the Old West was because that atmosphere seldom evaporated when the camera stopped turning” [Brownlow, 1979]. Si une telle position peut se justifier par les conditions du tournage et la culture populaire de l’Ouest dans laquelle baignaient les équipes de production, on peut reconnaître là les limites d’une approche qui refuse de distinguer

mythe et histoire dans le genre du western : elle finit par étendre la confusion à la perception de la réalité.

Le tournage en extérieur apporte un certain réalisme documentaire au genre du western, mais le type de décors utilisé (l'Ouest américain) convoque en outre l'histoire de la nation. Il y a dans les paysages du western un lien essentiel à l'histoire des États-Unis quand ces paysages sont (présentés comme) ceux où s'est jouée la conquête de l'Ouest (v. L'espace américain). Cette historicité du paysage se manifeste à partir du tournant des années 1910, lorsque les studios de production quittent la côte est pour s'installer à Hollywood et commencent à tourner leurs films sur l'Ouest dans les paysages désertiques de Californie. Alors que le décor naturel des forêts de l'État de New York ou du New Jersey était associé aux romances de James Fenimore Cooper, le désert de Californie est rapidement perçu comme un élément de réalisme historique lorsqu'il invite des scénarios tirés d'une source nouvelle : l'histoire des guerres indiennes selon Theodore Roosevelt. C'est là une thèse défendue par Scott Simmon selon laquelle le changement de décor aurait provoqué un changement de récit et une perspective plus historique sur l'Ouest américain [Simmon, 2003]. Le *Motion Picture World* note par exemple à propos des nouveaux films du studio Bison en janvier 1912 : "We have had plenty even of the Fenimore Cooper style of Western drama, based on fact, no doubt, but lurid, highly colored and imaginative to a degree. It marks a distinct step in advance when a manufacturer sees his mistakes and now sets forth to present to the public the great West as it really was and is" [Simmon, 2003]. Le tournage en extérieur dans l'Ouest des guerres indiennes devient, de l'avis des critiques, un marqueur d'authenticité historique essentiel au succès artistique d'un film. Le genre ne quitte plus ces paysages chargés de la récente histoire de colonisation de la fin du xix^e siècle et transforme même le désert de l'Ouest en symbole de la nation (v. L'espace américain). Pour ces différentes raisons (réalisme documentaire et authenticité historique), le tournage en extérieur devient un élément central de la qualité d'un western, et le paysage joue un rôle essentiel dans la validation du récit par le critique et le spectateur.

Outre le tournage en extérieur, l'historicité des westerns est également construite par un rapprochement avec la photographie historique (elle-même longtemps reçue comme un enregistrement objectif du réel) ou l'art naturaliste. Ce sont ici les grand westerns épiques des années 1920 en quête de légitimité artistique et historiographique qui mobilisent les premiers ce type de références, à l'instar de The Iron Horse. John Ford prend ainsi soin de reconstituer le cliché d'Andrew J. Russell, *Joining of the rails at Promontory Point* (1869), dans la scène finale. Dans un geste d'hubris affirmant le pouvoir d'enregistrement supérieur du cinéma sur

la photographie, le film prend soin d'inverser l'image telle qu'elle apparaît sur la photographie de 1869, rétablissant la vérité historique avant sa captation inversée sur la plaque photographique, et représente l'acte de prise de vue par le photographe, condition essentielle et irreprésentable de la photographie. Un autre exemple de référence à la photographie dans le film de Ford est le gros plan d'introduction du chef cheyenne (Chief John Big Tree), qui le montre habillé d'une coiffe de plume et cadré en plan poitrine dans la posture solennelle des modèles d'Edward S. Curtis (notamment *Three Horses*, ca1905, ou *Chief Joseph*, 1903). Avec la photographie, le western épique s'associe également à la recherche de la vérité dans l'art démarrée par le mouvement naturaliste de la fin du XIXe siècle et dans lequel s'inscrivent la peinture de l'Ouest et la nouvelle littérature western. Si la technique de Frederic Remington ou Charles Russell doit beaucoup à l'impressionnisme, l'attention portée aux scènes et personnages quotidiens de l'Ouest est d'inspiration naturaliste. Cet élan vers l'enregistrement d'un mode de vie perçu comme menacé par la fin de la Frontière (v. Histoire de l'Ouest) est ce qui intéresse John Ford lorsqu'il filme un cowboy à cheval s'arrêtant au centre du cadre, entouré de son troupeau et du paysage de l'Ouest, posant sur sa selle pour la caméra comme un modèle pour le peintre dans une posture qui rappelle *Arizona cow-boy* (1901). De même, lorsque le cinéma fait référence au roman d'Owen Wister, *The Virginian*, c'est autant pour revendiquer son statut artistique que pour s'abreuver de l'atmosphère naturaliste dans ses descriptions de la rudesse de l'Ouest. Cette atmosphère se diffuse dans l'ensemble du genre au-delà des westerns épiques des années 1920. On la retrouve en particulier dans un film comme *Shane*, qui est attentif aux conditions de la vie pionnière, signalées par la rudesse du travail en extérieur ou l'importance des fonctions vitales telles que manger ou transpirer.

Au réalisme du tournage en extérieur, au paysage de l'Ouest et à la référence photographique ou naturaliste s'ajoutent encore d'autres marqueurs d'authenticité. Les premiers garants de l'histoire à pénétrer le genre en sont les acteurs eux-mêmes, *old timers*, vétérans de tel ou tel épisode de la conquête de l'Ouest, et autres personnages parfois célèbres, agissant comme des consultants veillant à l'authenticité des décors et de l'action. Dans les années 1910, de nombreux anciens acteurs du *Buffalo Bill's Wild West* ou d'autres spectacles itinérants, eux-mêmes des vétérans du vieil Ouest, sont récupérés par les studios. Buffalo Bill lui-même reconstitue son spectacle pour la caméra à l'occasion de plusieurs films dans les années 1900 et au début des années 1910. La présence de cowboys célèbres est soulignée dans la promotion des films, à l'instar des programmes promotionnels de *The Covered Wagon* (1923) ou *The Iron Horse* (1924) qui font grand cas de la contribution d'Ed 'Pardner' Jones, frère de Pat Garrett, pendant leur tournage [Brownlow, 1979]. Lorsque John Ford réalise *My Darling Clementine* (1946), il fait encore la promotion de son film en mettant en avant ses conversations fréquentes avec Wyatt Earp sur les tournages de westerns muets pour accréditer l'authenticité de sa version filmique du personnage. *Little Big Man* (1970) se joue de ce marqueur d'authenticité en présentant son narrateur de 121 ans comme "the last of the old

timers”, un témoin direct de l’histoire dont la vraisemblance est minée par son âge improbable. Les studios se dotent également très tôt de troupes de cowboys qui s’occupent des chevaux et du bétail sur les tournages et apparaissent dans les films comme figurants. On commence à collaborer avec des réserves indiennes pour engager des figurants ’authentiques’, une pratique qui démarre dans les années 1910 et se poursuit dans le western parlant. John Ford développe ainsi des relations privilégiées avec les Navajos de la réserve de Monument Valley à partir de 1939 (v. Impérialisme et décolonisation). Le traitement des Indiens à l’écran est d’ailleurs l’objet de reconstitutions minutieuses. Les recherches anthropologiques et la représentation d’artefacts et de rituels élaborés sont déjà visibles dans les nombreux films ethnographiques des années 1900 et deviennent un passage obligé des productions révisionnistes après *Broken Arrow* (1950) et *A Man Called Horse* (1970). La promotion de *Broken Arrow* insiste ainsi sur le recours à d’authentiques Apaches comme une marque d’authenticité : “the use of Apaches to appear as themselves is another indication of the length to which the studio went to achieve the realism desired for the vehicle.” Quarante ans plus tard, la promotion de *Dances With Wolves* repose sur le même type d’arguments (notamment un casting d’Indiens entièrement amérindien et un usage de la langue lakota sous-titrée).

Au niveau narratif, la référence à des figures historiques devient très vite un marqueur supplémentaire du rapport authentique des films à l’histoire nationale. Ainsi Buffalo Bill et Wild Bill Hickok apparaissent dans *The Iron Horse* – pour lequel John Ford s’est procuré le véritable pistolet de Hickok. Buffalo Bill occupe ensuite le centre de plusieurs films (*Buffalo Bill*, 1944 ; *Buffalo Bill and the Indians*, 1976). George Armstrong Custer est une autre figure historique centrale du genre, visible dans *They Died With their Boots On* ou *Little Big Man*. Le regard sur ces figures devient plus distant à mesure que la perspective critique du genre se fait plus explicite. Alors que ces personnages étaient au centre d’une authentification du genre comme historique jusque dans les années 1940, leur dimension légendaire apparaît ensuite contradictoire à une représentation fidèle de l’histoire. C’est alors leur marginalisation graduelle qui vient par la suite signaler l’intention historiographique du cinéma. Ainsi Wyatt Earp*, au cœur de *My Darling Clementine* en 1946, est réduit à une parenthèse dissonante dans *Cheyenne Autumn* (1964), dont le drame central est l’histoire du peuple cheyenne. De même, alors que *The Iron Horse* filme Buffalo Bill campé au centre d’un plan fixe, tirant sur les bisons qui gravitent en périphérie du champ*, *Little Big Man* cantonne le personnage historique à l’arrière plan, figure effacée derrière l’image des peaux de bisons massacrés que la caméra désigne comme le fait historique pertinent.

La fonction historiographique du western

La production des premiers grands westerns épiques dans les années 1920 apporte une dimension supplémentaire à l’aspect documentaire du genre qui est une véritable ambition historiographique. Des *Research Departments* apparaissent dans les studios, chargés de constituer un fonds de données sur la période historique concernée. Pour *The Covered Wagon* on fait appel à des historiens de la Nebraska State Historical Society ou à l’historien officiel de l’État du Wyoming, des recherches soulignées par le programme publicitaire. Pour *The Iron Horse*, Jean-Louis Leutrat liste les sources des données récoltées par les chercheurs de la Fox, qui vont de la Bibliothèque du Congrès au Smithsonian Institute, en passant par les archives des compagnies Central et Union Pacific et plusieurs bibliothèques municipales [Leutrat, 1985]. Les recherches historiographiques deviennent centrales dans l’élaboration et la promotion d’un western historique à grand budget. Les producteurs de *Jesse James* soulignent le travail de collection de récits oraux effectué par le réalisateur Henry King et le scénariste Nunnally Johnson auprès de la population locale du Missouri où Jesse James a vécu. Pour *Broken Arrow* comme pour *Dances With Wolves*, on met en avant les recherches

ethnographiques et les entretiens avec des membres des tribus représentées à l'écran pour attester de la fidélité à la réalité. La promotion de *Broken Arrow* par la 20th Century Fox assure que le réalisateur Delmer Daves visait un "semi-documentary treatment" de son sujet et précise ainsi : "Two years of exhaustive research preceded the writing of the book, and equally as careful attention went into the preparation of the film, to assure authenticity in every possible detail". *Little Big Man* est une exception, son réalisateur Arthur Penn affirmant en entretien promotionnel avoir vécu avec les tribus dans leurs réserves sur le site de la bataille de Little Big Horn mais avouant par ailleurs que son intention était plutôt d'évoquer la contreculture contemporaine [O'Connor et Rollins, 2003].

L'évolution du cadrage narratif du western indique également une préoccupation constante pour la dimension historiographique du genre. Les grands westerns épiques des années 1920 reprennent ainsi l'usage des cartons explicatifs et tableaux historiques inventé par *The Birth of a Nation* (*Naissance d'une nation*, D. W. Griffith, 1915) pour installer un contexte et construire une lecture de l'histoire pour les spectateurs. Dans *The Iron Horse*, des détails historiques sans influence sur le récit sont précisés par les cartons, notamment la retransmission télégraphique du bruit du clou en or scellant l'union des rails ou l'envoi d'un télégramme au Président Grant avec les lettres D-O-N-E. Cette attention au détail historique au-delà du périmètre narratif apparaît encore dans *Little Big Man* lorsque le narrateur précise qu'il ne manquait plus à Custer qu'une grande victoire contre les Indiens pour être nommé candidat à la présidence des États-Unis ("that is a true historical fact" précise Jack Crabb en voix *off*). L'usage des cartons se poursuit au-delà du passage au parlant, dans des productions épiques telles que *The Big Trail* (1930) ou *Cimarron* (1931) ou encore en ouverture de *Jesse James*. On la retrouve ensuite fréquemment en conclusion de films historiques pour ajouter des faits ou suivre les développements historiques postérieurs de certains aspects du récit, comme à la fin de *Dances With Wolves* où est rappelée la fermeture de la Frontière et la disparition de la culture tribale des Grandes plaines. Au carton se substitue cependant progressivement dans les années 1940 la narration en voix *off* ou *over* (v. Précis d'analyse filmique), la première accentuant l'effet de témoignage (dans *Broken Arrow* par exemple, où le personnage-narrateur précise que "what I have to tell happened exactly as you'll see it") tandis que la seconde se pose comme omnisciente et appuie la revendication d'objectivité du récit (la voix de Spencer Tracy au début de *How the West Was Won* par exemple).

Alliant fond et forme dans la revendication d'une authenticité historique, les westerns se présentent à partir des années 1920 comme de véritables documents historiographiques sur l'Ouest américain. Le prologue au programme promotionnel de *The Covered Wagon* annonce que le public aura à faire à "a historical document on celluloid". De même les cartons introductifs de *The Iron Horse* précisent : "Accurate and faithful in every particular of fact and atmosphere is this pictorial history of the building of the first transcontinental railroad". Leutrat souligne à ce propos qu'à partir des années 1920, "le sérieux gagne le Western. L'Histoire y fait son entrée sous le signe de la mission pédagogique" [Leutrat, 1985]. L'intention de s'ancrer dans l'histoire se prolonge dans le révisionnisme critique de *The Ox-Bow Incident*, qui refuse le mode épique pour explorer la violence de l'Ouest historique, ou dans le réalisme documentaire de l'univers des Starrett dans *Shane*. On la retrouve dans la fidélité à l'histoire annoncée par le narrateur de *Broken Arrow* ou dans la posture historiographique compensatoire de *Cheyenne Autumn*, qui prend pour sujet ce que nombre de contemporains considéreront être "a footnote in history", selon l'expression du narrateur. Tous ces éléments historiques mobilisés comme sources de l'écriture cinématographique obligent à considérer le western comme une forme d'écriture historique, dont le sujet comme les méthodes sont pareilles à celles de l'historien. Le western mérite ainsi d'être reçu comme un document historiographique, que l'on critiquera pour son éventuelle "historical license" plutôt que sa dimension mythifiante [Walker, 2001].

Le cinéma engagé dans une révision historiographique

Si le western revendique une authenticité historique et a pour ambition de se constituer comme document historiographique, c'est parce que le genre est engagé dans un débat sur l'écriture de l'histoire. Cet engagement est particulièrement marqué dans le cas du western révisionniste, où il prend une dimension politique assumée. Une démarche explicite des westerns dits révisionnistes après *Broken Arrow* est en effet de "set the record straight", selon l'intention que prête Michael L. Johnson aux Nouveaux historiens de l'Ouest [Johnson, 1996] (v. Historiographie de l'Ouest). Dans le cadre du cinéma, cette démarche se présente comme une réaction contre le principe mythifiant du western, que les films révisionnistes combattent en mobilisant des arguments historiques. En entretien pour le *Los Angeles Times* le 21 mai 1950, le producteur de *Broken Arrow*, Julian Blaustein, précise par exemple : "We wanted to deal with Indians who would not look like cardboard cutouts of redmen [...]. We have treated them as people, not savages". On voit ici que la réécriture de l'Indien dans *Broken Arrow* se fait contre les stéréotypes de la culture de l'Ouest que le cinéma a contribué à populariser. Un journaliste du *Hollywood Reporter* écrit encore dans sa critique du film datée du 12 juin 1950 que *Broken Arrow* "accomplishes the miracle of portraying the American Indian as a person much more than the stereotyped rug peddler or vicious savage". La cible du révisionnisme est avant tout le mythe fabriqué et alimenté par le cinéma. Dans la promotion de *Broken Arrow*, Hollywood est ainsi explicitement cité par la 20th Century Fox comme un exemple à ne pas suivre : "In most Indian background pictures, an Indian is an Indian, as the expression goes in Hollywood." Le refus des stéréotypes de la culture populaire dans le western révisionniste se construit sur le terrain historiographique, la figure de l'Indien sauvage ou primitif étant réécrite à travers la mobilisation d'arguments historiques. La 20th Century Fox met ainsi en avant la source historique du film, annonçant qu'il s'agit de mettre à l'écran "a page out of history". Lors de la narration introduisant le film, le personnage principal décrit en voix *off* le propos comme "part of the history of Arizona". Et l'ancrage réaliste, documentaire, scientifique du film mentionné plus haut vient appuyer son intention de mobiliser l'histoire contre le pouvoir déformateur et discriminant du mythe.

L'intention de départ est la même pour John Ford lorsqu'il réalise *Cheyenne Autumn*. En entretien à Peter Bogdanovich, il confie : "I've killed more Indians than Custer, Beecher and Chivington put together, and people in Europe always want to know about the Indians. There are two sides to every story, but I wanted to show their point of view for a change. Let's face it, we've treated them very badly – it's a blot on our shield ; we've cheated and robbed, killed, murdered, massacred and everything else, but they kill one white man and, God, out come the troops" [Bogdanovich, 1967]. Avec *Cheyenne Autumn*, le réalisateur annonce ici avoir voulu rattraper une carrière passée à massacrer les Indiens sur la pellicule (un auto procès sévère au regard de la représentation des Indiens dans ses films ; v. Impérialisme et décolonisation), c'est-à-dire corriger le mythe qui confine l'Indien à une position de sauvage faisant obstacle à la civilisation qu'il aurait contribué à alimenter. L'enjeu est de rattraper la violence symbolique que la culture populaire de l'Ouest a infligée aux Amérindiens, mise sur le même plan que la violence historique de la colonisation (v. Histoire de l'Ouest). Ford se réfère alors à un argument historique ("we've treated them very badly"), mobilisant l'histoire pour combattre le mythe. C'est bien ce que réalise son film, qui se présente lui-même comme une correction du mythe par l'histoire en faisant d'un épisode qui "to most people must seem to be only a footnote in history", nous dit le narrateur, le cœur d'une fresque cinématographique de premier plan.

Dans un autre geste d'hubris, l'écriture cinématographique se pose même au-dessus de l'écriture historique, comme un médium compensant les limites formelles et les oublis

scientifiques des historiens. Dans *Little Big Man*, l'historien (William Hickey) adopte dans la première scène du film une posture scientifique teintée d'évolutionnisme raciste envers les Indiens ("I'm more interested in the primitive lifestyle of the Plains Indian than in the tall tales about Custer") et une attitude condescendante vis-à-vis de Jack Crabb ("Near genocide. It means extermination ; the killing off of an entire people. That's practically what we did to the Indians."). Son attitude altière est réduite au silence dans la scène de conclusion du film ("Mr. Crabb, I didn't know..."). Parce que le spectateur a appris à respecter les Indiens en s'identifiant à Jack Crabb, parce qu'il a été émotionnellement impliqué dans la tragédie du génocide, et peut-être parce que l'illusion de réalité du cinéma est plus forte que l'objectivité de l'historien, le "tall tale" raconté par Jack Crabb et mis en image par le cinéma atteint un degré de vérité historique supérieur au langage objectivant de l'historien.

Réfléchir la construction de l'histoire par le cinéma

Le western ne se contente cependant pas de remplir une fonction historiographique en corrigeant le mythe par des arguments historiques. Il démontre en outre une capacité à s'interroger sur les conditions de production de la vérité historique. En cela, il effectue un travail réflexif sur l'écriture historique, exhibant les procédés présidant à l'élaboration d'un objet historique et à la fabrication d'un récit. En attirant l'attention sur le processus d'écriture historique autant que sur son résultat, ce travail réflexif complète et enrichit le débat historiographique. Cette capacité du western à réfléchir la construction de l'histoire, analysée par Cécile Gornet dans le cas des westerns de John Ford [Gornet, 2017], se manifeste à plusieurs niveaux. Tout d'abord, les westerns ne sont pas dupes de la confusion qui existe dans leurs sources et dans le genre lui-même entre mythe et histoire mais choisissent de mettre en scène cette confusion de manière problématique. Un film comme *Shane* (1953) est construit précisément sur la tension entre deux principes narratifs incarnés respectivement par Joe Starrett et Shane : un principe historique et un principe mythique. Bob Baker parle d'une "juxtaposition of the enchanted and the prosaic, romance and documentary, the truth and the legend" [Cameron et Pye, 1996]. Or cette juxtaposition ne procède pas d'un manque de discernement de la part des producteurs, mais vient délibérément mettre en tension les deux forces antagonistes et complémentaires qui construisent le genre. En organisant ainsi son récit selon les structures archétypiques du western, *Shane* rend ces structures visibles et souligne la dimension artificielle de leur réunion. Lu ainsi, le film est bien moins optimiste qu'il n'y paraît, le personnage de Shane étant si étranger au monde des fermiers du Wyoming (cf. le contraste entre Shane et Joe durant la scène de repas chez les Starrett) qu'il apparaît irréel. Matthew Carter soulignait déjà à quel point la clôture du film sur le départ de Shane était problématique, laissant les fermiers dans une position vulnérable et ne montrant pas la nouvelle communauté de droit se construire [Carter, 2014]. Mais l'étrangeté de Shane est plus problématique encore, le film suggérant que le héros mythique n'est peut-être que le produit d'une imagination enfantine trop fascinée par la violence. Cette thématisation des principes structurels du genre se retrouve exploitée dans *The Searchers* par un traitement symbolique de l'opposition entre civilisation et sauvagerie. Un plan d'ensemble cadre la ferme des Jorgensen faisant face à une butte, la civilisation face au désert américain, la situation irréaliste de la ferme dans ce milieu aride soulignant le décalage du mythe à la vérité historique et la dimension fabuleuse du film. On peut voir là une marque du John Ford dans sa maturité, puisque *The Man Who Shot Liberty Valance* réduit encore cette opposition au contraste entre la rose et la fleur de cactus (*cactus rose*), cette dernière symbolisant le jardin dans le désert. Le processus de mythification de l'histoire à l'œuvre dans le western est également mis en abîme à travers l'exploration du rôle de la presse en tant qu'écriture transformatrice de la vérité historique. Le décalage entre les faits et ce qui en est dit sert au genre de métonymie de

l'amplification mythique qui a transformé l'histoire de l'Ouest en mythe national. L'exemple le plus frappant de notre corpus est celui de *Cheyenne Autumn*, dans lequel la presse est traitée comme une industrie plus intéressée par le profit que la bonne information. C'est bien la presse qui contribue, avec le ministre de l'intérieur Carl Schurz, à renverser l'opinion publique en faveur des Indiens, mais son intérêt dans le soutien aux Cheyennes est purement économique. Une séquence montre le rédacteur en chef du *New York Globe* s'indigner du fait que tous les journaux disent la même chose des Indiens ("Bloodthirsty savages on the loose, burning, killing, violating beautiful white women"). Le journaliste décide alors : "From now on we're going to grieve for the noble red man. We'll sell more paper that way." Ce cynisme ne suffit pas à masquer la violence alimentée par la presse lorsque les Indiens étaient présentés comme des sauvages par la presse dans la première partie du film. Alors que les Cheyennes découvrent un désert empli d'ossements de bisons massacrés, le narrateur soulignant leur désespoir ("The hungry Cheyenne now stood alone"), le plan suivant cadre un vendeur de journaux de Dodge City s'écriant "Extra ! Extra ! Latest on the red devils. Cheyenne attack settlers and massacre them !" Un tel mensonge n'est pas sans conséquences. Les citoyens de Dodge City s'organisent en groupe armé pour aller repousser la supposée menace. Le maire tente de convaincre le shérif Wyatt Earp de la gravité de la situation en brandissant un journal, ce à quoi Earp répond par un principe de raison ("Now did you ever in your whole life read anything true in that paper?"). La mesure d'Earp face à l'hystérie collective ne suffit cependant pas à calmer la populace et la fin de la séquence de Dodge City coupée dans la version originale du film montre les citoyens massacrer un Indien solitaire.

La violence en chaîne provoquée par une presse mensongère s'exprime encore dans une séquence* en accolade de *Cheyenne Autumn*. Le nombre de victimes blanches d'une altercation entre les Cheyennes et l'armée passe de 9 à 109 à mesure qu'elle est réimprimée d'un quotidien à l'autre. Un plan du télégraphe signale d'abord la communication du chiffre exact par l'armée, suivi d'un plan de machine de presse en fonctionnement qui situe la fabrication du mensonge dans l'impression des journaux. Le reste de la séquence déroule les conséquences de cette mystification : la mobilisation de l'armée, la panique des colons et les politiciens qui brandissent un journal au ministre de l'Intérieur pour exiger une réponse forte du gouvernement. Les Cheyennes sont les seules victimes de ces déformations sensationnalistes qui alimentent la terreur des Blancs et la violence envers les Indiens. Et, au milieu de cette séquence, Ford d'insérer un plan de distribution des journaux par la diligence directement tiré d'un de ses films précédents, *She Wore a Yellow Ribbon* (*La Charge héroïque*, John Ford, 1949), plan au grain d'image manifestement différent, comme pour rappeler que le cinéma lui-même n'est autre qu'une construction de la vérité [Gornet, 2017]. John Ford avait déjà souligné la fabrication du mythe par la presse dans *Fort Apache* (1948) et dans *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962), à la fin duquel un journaliste prononce la réplique célèbre "This is the West, Sir. When the legend becomes fact, print the legend". *Cheyenne Autumn* franchit encore un pas supplémentaire dans la critique d'une industrie prospérant par la mythification, quand bien même cette mythification est une source de violence historique.

À l'inverse, la presse entretient un rapport fidèle et éclairant aux faits dans un film comme *Jesse James* qui, à l'inverse du reste du corpus, a pour intention de faire honneur à la légende plutôt que de révéler l'histoire derrière le mythe. L'authenticité que Henry King et Nunnally Johnson revendiquent pour leur film est celle d'une fidélité à la mémoire du bandit telle que racontée par ceux qui l'ont connu. La dynamique narrative du film se concentre sur la justification de la criminalité de son personnage principal dans une mesure acceptable pour le Production Code Administration (v. Cinéma, histoire et société). Dans un tel film attaché à la légende, le rôle réflexif de la presse sur la construction du récit se joue donc dans le rétablissement des faits. Les gros plans de unes de journaux interviennent ainsi à deux

moments dans la carrière criminelle du personnage, d'abord pour construire la presse comme un organe d'information objectif, puis pour mobiliser ce capital de crédibilité au service d'une requalification de l'héroïsme de Jesse. Une première séquence en accolade de trois unes (Le Sedalia Chronicle, une publication de Saint Louis et le Commercial Tribune) entrecoupées de courtes séquences de braquage présente un ton descriptif ("Jesse James Robs Saint Louis Midland") et équilibré de la presse ("Daring Daylight Holdup Throws Passangers Into Panic"), installant l'écriture journalistique comme source fiable d'information. Ces pages de presse introduisent cependant déjà un commentaire sur l'action par la présence d'articles secondaires ("Woman Suicide" et "Husband Who 'Bolted' ; Woman Taken to New Zealand") qui font écho à la condamnation des choix familiaux de Jesse par d'autres personnages dans les scènes précédentes. La presse revient une seconde fois après le braquage de Northfield et le retour de Jesse blessé auprès de sa femme Zerelda. Son apparition prend encore la forme d'une première page filmée en gros plan, où l'on peut lire le gros titre "Defeat of James Gang at Northfield Ends Reign of Terror in Midwest" avant qu'un zoom sur le sous-titre donne au plan un rôle narratif (on apprend que les autorités pensent que Jesse est décédé). Le titre frappe par le mot "terreur" qui occupe le centre du cadre et propose une interprétation concurrente du récit mythifiant. Celle-ci accompagne un changement de point de vue sur le personnage dans le dernier tiers du film – devenu en effet l'animal que Zerelda redoutait et le tyran qu'il combattait [Slotkin, 1993] – mais elle fonctionne également en contradiction du principe mythique sur lequel repose le film en exhibant la violence qu'il travaille à justifier.

Outre l'usage réflexif de la presse, les westerns mettent en scène la fabrique de l'histoire par l'exploitation des contradictions liées à la revendication d'authenticité historique. Dans *The Iron Horse*, l'authenticité des locomotives Jupiter CP et UP #116 apparaissant à l'écran dans la scène de mariage des rails est signalée par une note sur un carton. Or Clinton Mohs remarque qu'un tel usage du carton se distingue de la convention. Plutôt que de faire avancer le récit, cette note sur le carton interrompt le récit pour porter l'attention du spectateur sur la manière dont le film est construit [Mohs, 2015]. L'auteur interprète cela dans la logique d'authenticité recherchée par les producteurs, prêts à briser les règles de narration pour revendiquer la nature historique de leur propos. Mais une telle mise en exergue de la construction du film vient également souligner le caractère construit de l'authenticité revendiquée. Pour toucher à la vérité historique, le film dépend d'une reconstitution. De même, lorsque Jack Crabb indique en voix *off* que Custer était proche de la candidature à la présidence des États-Unis et précise "that is a true historical fact", le spectateur de *Little Big Man* est invité à croire à la vérité de ce "fait historique" autant qu'il est invité à réévaluer la véracité du reste du récit raconté par le narrateur.

Ce dernier exemple tiré de *Little Big Man* démontre également la capacité des westerns à aborder de manière réflexive le problème de la narration historique. Une telle mise en doute de la vérité historique par un usage problématique de la narration est déjà présent dans *Cheyenne Autumn*, où la voix narrative est à la fois une voix *over* et une voix *off*. Le spectateur reconnaît la voix de l'acteur Richard Widmark qui incarne le capitaine Archer mais aucun plan du film ou réplique du narrateur ne permet d'attacher cette voix au personnage [Gornet, 2017]. On ne sait donc pas s'il s'agit d'un récit omniscient ou d'un témoignage personnel, ce qui interroge la différence entre les deux et révèle le travail de sélection et d'organisation d'une histoire en récit derrière tout acte de narration. *Broken Arrow* souligne également les limites de sa voix narratrice lorsque celle-ci attire par deux fois l'attention sur le rapport entre récit et image ("I was involved in the story, and what I have to tell happened exactly as you'll see it" et "it began for me here where you see me riding"). Ces deux répliques contribuent à brouiller le statut du récit (récit personnel ou image objective ? événements passés et racontés – "I" – ou présents à l'écran – "here" – ?) et placent le spectateur dans une position ambiguë vis-à-vis des faits (juge ou témoin ?). En effaçant les

distinctions entre présence et représentation, entre langage et image, entre passé et présent, et en interpellant directement le spectateur sur l'acte de voir comme acte de foi, le film ouvre un champ d'interrogation sur le statut de l'image mouvante comme mode d'écriture, c'est-à-dire comme construction d'un récit au même titre que l'écriture historique. *The Ox-Bow Incident* ne présente quant à lui pas de voix narrative, mais installe un rapport réflexif à son récit dans sa première scène par la présence d'une peinture dans le bar de Canby brièvement analysée par les personnages. Cette représentation d'une femme lascive étendue sur un lit et d'un homme regardant avidement depuis un coin de la pièce annonce certains thèmes développés dans le film, en particulier le voyeurisme qui se développera en plaisir du spectacle de la violence (personne ne veut participer à la pendaison, mais tout le monde veut la voir) et la question du point de vue et de l'identification (Gil s'identifie à la femme tandis que Canby s'identifie à l'homme). Le roman allait plus loin encore dans la réflexion en se référant explicitement à la peinture *Femme au Perroquet* de Gustave Courbet (1866, au *Metropolitan Museum of Art* de New York depuis 1929), le perroquet étant associé à la connaissance du bien et du mal depuis *Adam et Eve* de Gustave Dürer (1504) et renvoyant à la question éthique au cœur du récit [Flora, 1979]. Mais le film conserve cet épisode qui permet d'interroger la construction de l'image et l'acte de regarder.

Dans les procédés de réflexion de l'écriture historique, on peut encore citer la fragmentation de l'espace filmique qui brouille la continuité narrative. L'usage du paysage de Monument Valley dans les films de John Ford en est un exemple. Que ce soit par sa récurrence de film en film (neuf westerns depuis *Stagecoach* jusqu'à *Cheyenne Autumn*), par sa situation narrative parfois incongrue (censé représenter le Texas dans *The Searchers* ou l'Oklahoma dans *Cheyenne Autumn*) ou par sa construction invraisemblable. *Cheyenne Autumn* évoque par exemple la longue marche des Cheyennes à travers les États-Unis par des plans du même espace réduit et reconnaissable de Monument Valley (on retrouve le même procédé dans le traitement des trajets de *Stagecoach* et *The Searchers*). La trajectoire linéaire de la migration au niveau narratif est ainsi contredite par la construction statique de l'espace filmique. Citons encore le tournage en studio, qui vient annuler l'effet réaliste des paysages extérieurs pour mieux exhiber le caractère construit du propos. *The Ox-Bow Incident* refuse ainsi le régime de l'épopée et le réalisme historique du western, réduisant l'espace horizontal du genre à un studio confiné pour mieux révéler les mécanismes de violence interpersonnelle qui naissent de la culture de masculinité, du racisme et de l'isolement dans l'Ouest historique. La nature elle-même, plutôt qu'un principe dynamique du récit, se fait réflexion de la psychologie torturée des personnages et du récit lugubre de la barbarie américaine (v. L'espace américain). L'artificialité du décor vient paradoxalement révéler l'engagement du film dans l'écriture historique en effaçant les attributs spectaculaires du western qui contribuent à mythifier l'histoire. Ce type de distanciation est à l'œuvre également dans *The Searchers*, qui utilise le tournage en studio pour des scènes d'extérieur (les plans précédant l'attaque de la ferme Edward). *The Ox-Bow Incident*, *The Searchers* et *Cheyenne Autumn* révèlent enfin le décalage qu'il peut y avoir entre le repère historique et sa construction filmique par leur situation chronologique précise (1885, 1868, le 7 septembre 1878) et leur situation géographique vague (Nevada, Texas) ou invraisemblable (Texas ou Oklahoma à Monument Valley ?).

Ce que ces différents exemples de réflexion de l'écriture historique dans le western suggèrent, c'est l'importance de nuancer la lecture défendue par *Richard Slotkin* d'un genre substituant progressivement le mythe à l'histoire. Différents éléments peuvent venir accréditer cette lecture. Tout d'abord, les westerns à partir de la fin des années 1930 ne revendiquent plus aussi ouvertement leur statut de document historique. Si l'argument d'authenticité est une priorité affichée des westerns épiques des années 1920 (la présentation de *The Iron Horse* comme une "pictorial history of the building of the first transcontinental railroad" est l'objet du carton qui ouvre le film), il devient moins central, voire totalement absent (*Little Big Man*)

à mesure que l'on progresse chronologiquement dans notre corpus. Cela s'explique par le fait que les films se font également plus modestes quant à leur pouvoir d'écriture historique. Là où *The Iron Horse* se situe au cœur de la grande histoire nationale (la construction du transcontinental), *Cheyenne Autumn* prétend développer "a footnote in history". Ensuite, on peut déceler une progression dans l'inscription spatio-temporelle des films évoquée plus haut depuis une précision historique vers un flou générique (*Shane*, dans une vallée sans nom d'un État générique de l'Ouest). Enfin, on peut considérer que le western, à mesure qu'il se construit comme genre, abandonne progressivement l'histoire de l'Ouest pour devenir sa propre référence (c'est là l'argument central de Slotkin). La 20th Century Fox hésite ainsi à reprendre des plans de *The Iron Horse* pour accompagner les cartons d'ouverture de *Jesse James*, comme si le genre cinématographique était devenu une archive de l'histoire de l'Ouest. De même, on peut citer les références que font chaque film à ceux qui les précèdent, sous la forme d'emprunts, de clins d'œil ou d'hommages, et même simplement d'échos (les acteurs, les paysages, les situations), tissant un réseau intertextuel et autoréférentiel. *Little Big Man* propose ainsi autant une traversée de l'histoire de l'Ouest que de l'histoire du western, référençant *Broken Arrow*, *Stagecoach*, *They Died With their Boots On* ou *The Gunfighter* parmi d'autres. Dans *Cheyenne Autumn*, la scène de traversée de la rivière par le bétail fait encore écho à de multiples scènes similaires dans le genre (*The Covered Wagon*, *The Big Trail* ou *Red River* parmi d'autres), à commencer par celle de *The Iron Horse* du même réalisateur. C'est d'ailleurs cet effet d'écho à des scènes précédentes, convoquant le pastoralisme qui leur est associé, qui rend la violence des cowboys contre les Cheyennes affamés d'autant plus choquante. Si cette autoréférentialité, cette généricité contextuelle, cet abandon de la grande histoire peuvent inviter à conclure à un détachement graduel de l'histoire au profit du mythe, ils peuvent cependant également être lus, à l'inverse, comme une réflexion soutenue et approfondie sur la nature de l'histoire et du mythe et les problèmes soulevés par leur réunion dans l'histoire de l'Ouest. On peut tout aussi bien soutenir que c'est par souci de la vérité historique que le genre s'est confronté de plus en plus directement au mythe. Le western ne s'est pas détourné de l'histoire, de même qu'il ne s'est pas fait plus réflexif. Il a simplement exprimé par des moyens différents un souci constant d'interroger la fabrique de l'écriture historique.

2.2 L'espace américain

L'espace est une donnée centrale du western, essentielle au genre dans ses implications esthétiques, narratives et idéologiques. En entretien pour *Cosmopolitan* en 1964, John Ford déclarait dans une formule devenue célèbre : "Actually, the thing most accurately portrayed in the Western is the land. I think you can say that the real star of my Westerns has always been the land" [Bernstein et Studlar, 2001]. Dans le western, l'espace filmique s'identifie à l'espace géographique du continent à conquérir. Le décor emblématique du western, le désert du Sud-ouest américain, est le théâtre d'une lutte entre les forces antagonistes qui ont construit l'histoire nationale. L'Ouest cinématographique se voudrait vide, désertique, une terre vierge offerte au développement économique et politique comme le promet le mythe de la Frontière turnerien, mais il se révèle habité, contrôlé, organisé par des populations indigènes auxquelles il faudra ravir le pouvoir d'occuper le cadre, une version de la Frontière plus proche de l'histoire de l'Ouest écrite par Theodore Roosevelt (v. Histoire de l'Ouest). L'espace américain dans le western est donc plus qu'un paysage, construction esthétique de la nature américaine par l'œil de la caméra. Il ne s'offre pas au regard comme objet de contemplation. Il est une entité dynamique, qui met en relation des êtres humains avec un

environnement et détermine les conditions de leur rencontre. Il est à la fois territoire, un espace occupé, convoité, disputé, et force diégétique, un agent du récit dont le pouvoir de déterminer le destin des personnages précède et dépasse chacune de leurs actions. L'Ouest cinématographique prend ainsi une double valeur figurative et narrative. D'une part, il figure l'espace hybride et dialectique de la Frontière, point de rencontre entre la civilisation et le monde sauvage et territoire d'une colonisation. D'autre part, il est un adjuvant extraordinaire ou un opposant redoutable au mouvement de civilisation, selon la tradition représentative dont il hérite (la nature sacrée des transcendentalistes ou la *wilderness* diabolique des puritains). Dans tous les cas, le désert du western prend la valeur d'incarnation de l'américanité.

La géographie du western

La géographie du western est celle de l'Ouest américain. Le genre situe ainsi ses récits dans la région des États-Unis située à l'Ouest du Mississippi et jusqu'au Pacifique, entre les frontières mexicaine au Sud et canadienne au Nord. Mais cette géographie narrative est bien différente de la géographie réelle des films, dont l'action prend pour décor une portion très limitée du territoire américain. Pour des raisons pratiques autant qu'idéologiques (voir plus bas), on observe des différences importantes entre les lieux de tournage et les lieux diégétiques. Étudiant un large corpus de films (2600) sortis entre 1930 et 1989 dans *La Géographie du western*, Henriët et Mauduit notent ainsi que les films situent leur action dans le Sud-ouest (Californie-Arizona-New Mexico-Texas) à 47 % (19 % rien que pour le Texas), 27 % dans les Rocheuses et Hautes Plaines et 37 % dans les Territoires admis ultérieurement dans l'Union (Colorado, New Mexico, Kansas, Oklahoma, Arizona). Pourtant, les tournages sont effectués à l'écrasante majorité en Californie et en Utah, avec une part importante en Arizona et une infime proportion au Texas ou dans les Rocheuses-Hautes Plaines [Henriët et Mauduit, 1989]. Les productions de grande ampleur qui revendiquent une authenticité historique (v. Mythe et histoire) dérogent généralement à la règle. *Shane*, situé dans le Wyoming, est tourné au Wyoming ; *Jesse James*, situé dans le Missouri, est tourné au Missouri ; *Broken Arrow*, situé dans l'Arizona, est tourné en Arizona ; *Little Big Man*, situé dans les grandes plaines du Montana, est tourné au Montana. Mais généralement, le décor d'un film ne correspond pas à sa situation diégétique, l'exemple emblématique étant ici la Monument Valley de John Ford, utilisée pour représenter l'Arizona dans *My Darling Clementine* (1946), le Texas dans *The Searchers* (1956), l'Oklahoma dans *Cheyenne Autumn* (1964).

Un autre exemple de paysage américain utilisé pour figurer une variété de lieux géographiques est la région des Alabama Hills près de Lone Pine en Californie, située au pied du mont Whitney et de la chaîne de la Sierra Nevada. Cette région offre trois niveaux de paysages qui permettent de multiples combinaisons diégétiques : la vallée désertique, les collines rocailleuses et les montagnes aux sommets enneigés. A quatre heures de route de Los Angeles, elle contient tous les éléments permettant d'évoquer "les deux tendances majeures de l'iconicité imposée par le western : le Far-West, c'est l'aride ou la montagne et, si possible, les deux" [Henriët et Mauduit, 1989]. *The Ox-Bow Incident*, qui préfère l'artificialité d'un studio à la profondeur épique des extérieurs, tourne là-bas ses quelques plans de chevauchée en extérieur dans ce qui est censé être le Nevada. On reconnaît ces collines emblématiques dans de nombreux westerns de série B de l'Age d'or hollywoodien, mais également dans le Texas de *Riders of the Purple Sage* (1925), l'Arizona de *3 Godfathers* (1948) ou de *Broken Arrow* (1950), l'Ouest générique de *The Gunfighter* (1950) ou *Bad Day at Black Rock* (1955) et même d'autres espaces coloniaux historiques (l'Inde dans *Lives of a Bengal Dancer*, 1935, *The Charge of the Light Brigade*, 1936, *Gunga Din*, 1939, ou *King of the Khyber Rifles*, 1953 ; le Moyen Orient dans *Baghdad*, 1949, ou *Flame of Araby*, 1951 ; l'Algérie dans *Desert Legion*, 1953) et fictifs (*Star Trek V : The Final Frontier* et *Star Trek Generations* ou *The*

Postman, 1989, 1994 et 1997). Cette projection de différents espaces historiques de l'impérialisme sur un même paysage de western fonctionne auprès du public mondial parce que l'imaginaire de l'Ouest s'est placé au cœur d'une culture impériale transnationale depuis la fin du XIX^e siècle, lorsque le Buffalo Bill's Wild West se substituait aux spectacles de zoos humains dans les capitales d'Europe [Blanchard *et al.*, 2011 ; Lottini, 2012]. Elle confirme la place du western comme cinéma colonial américain, dont le paysage désertique porte non seulement l'histoire de l'Ouest américain (v. Mythe et histoire) mais figure l'histoire du fardeau de l'homme blanc (v. Impérialisme et décolonisation). Les rapprochements esthétiques entre espaces coloniaux dans le cinéma hollywoodien sont encore consolidés par l'utilisation des mêmes acteurs pour pacifier les territoires de l'Ouest ou les régions reculées des empires européens (Errol Flynn dans *The Charge of the Light Brigade* et *They Died with Their Boots On* ; Gary Cooper dans *Lives of Bengal Dancer* ou *The Plainsman*, mais aussi Tyrone Power dans *Jesse James* et *King of the Khyber Rifles*, Alan Ladd dans *Shane* et *Desert Legion*).

L'importance de la géographie dans le genre transparait par l'omniprésence dans les titres de films de référents géologiques ou géographiques (*Sagebrush Trail*, *Colorado Territory*, *Red River*, *Rio Grande*, *Rio Bravo*, *The Far Country*), de lieux historiques (*Dodge City*, *Fort Apache*, *The Alamo*) ou d'expression du mouvement dans l'espace (*Ride the High Country*, *The Conquerors*, *Across the Wide Missouri*, *Westward the Women*, *Goin' South*) [Henriet et Mauduit, 1989]. Nombre de westerns sont le récit d'une traversée de la géographie américaine, d'un voyage vers une destination ou, parfois, de trajectoires moins linéaires mais tout aussi centrales à la narration. Dans notre corpus, on trouve *Stagecoach*, *Red River*, *The Searchers* ou *Cheyenne Autumn*. Dans *The Iron Horse*, c'est la rencontre de deux trajectoires opposées qui constitue le principe narratif du film. Lorsqu'il n'y a pas de mouvement dans l'espace, le décor naturel n'en est pas moins essentiel à l'action, l'enjeu étant généralement la domination du territoire ou les modalités de son développement (dans *Jesse James*, *My Darling Clementine*, *Shane*). Le mouvement dans l'espace américain est structuré par l'axe est-ouest de progression de la Frontière selon l'historien Frederick Jackson Turner, l'Ouest étant souvent l'horizon du cadre cinématographique et le point de mire des colons américains (voir plus bas). Mais il arrive que cette trajectoire soit perturbée ou réinventée, le sud (ou moins fréquemment le nord) devenant le nouvel ouest lorsque l'Ouest a été entièrement colonisé. À la fin de *Stagecoach*, Ringo et Stella se tournent vers le sud et le Mexique pour échapper à l'emprisonnement de la civilisation. Parodiant ce tropisme du genre, *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (*Butch Cassidy et le Kid*, George Roy Hill, 1969) emmène ses personnages jusqu'en Bolivie. Vers le nord et l'Alaska, citons *The Far Country* (*Je suis un aventurier*, Anthony Mann, 1954) ou encore la fin de *Wyatt Earp* (Lawrence Kasdan, 1994) où le récit se clôt sur le personnage principal et sa compagne naviguant vers une nouvelle vie en Alaska.

Le paysage de l'Ouest, monument national

Les paysages de l'Ouest américain sont très vite apparus comme une spécificité nationale dont les artistes américains se sont emparés pour se démarquer de leurs homologues européens. Les paysages encore peu peuplés de la vallée de l'Hudson dans l'État de New York ont été mis en valeur par la première génération de peintres de l'Hudson River School dans les années 1830. Son chef de file Thomas Cole défend dans un article célèbre publié à cette époque ("Essay on American Scenery", *The Atlantic Monthly*, 1836) l'idée selon laquelle la nature américaine doit être privilégiée comme sujet des peintres américains: "[American scenery] is a subject that to every American ought to be of surpassing interest; for, whether he beholds the Hudson mingling waters with the Atlantic—explores the central wilds of this vast

continent, or stands on the margin of the distant Oregon, he is still in the midst of American scenery—it is his own land; its beauty, its magnificence, its sublimity—all are his; and how undeserving of such a birthright, if he can turn towards it an unobserving eye, an unaffected heart!” Par cet appel romantique, Cole désigne déjà l’Ouest dépeuplé comme un site d’intérêt national. Le tournant paysagiste en peinture qui démarre dans les années 1830 et se prolonge sur l’ensemble du siècle fournit ainsi “un substitut à l’absence de tradition nationale” [Mottet, 1998]. La photographie prolonge cet effort de construction du paysage de l’Ouest comme monument américain en même temps qu’elle offre un moyen d’explorer et de rationaliser un continent qui échappe aux cadres de la tradition européenne [Kempf, 1989]. La large circulation des clichés de l’Ouest dans les dernières décennies du xix^e siècle joue un rôle économique complémentaire à la peinture dans le développement d’un tourisme de nature qui voit bientôt dans ces paysages un patrimoine américain [Mottet, 1998]. Les écrits engagés du préservationniste John Muir, qui contribue à la création des premiers parcs nationaux américains à la fin du xix^e siècle (v. Histoire de l’Ouest), achèvent de faire des montagnes de l’Ouest ce que les cathédrales sont à la culture européenne. Investi d’un nationalisme transcendantaliste au moment où se consolide le mythe national de la Frontière, le paysage naturel de l’Ouest américain devient un symbole de l’américanité.

Dans l’ensemble et la variété des paysages de l’Ouest historique, le western favorise cependant largement le désert du Sud-ouest à partir du tournant des années 1910, lorsque les studios s’installent à Los Angeles (v. Histoire du western). Alors que la peinture paysagiste cherche encore le sublime dans les montagnes de Yosemite et les cascades de Yellowstone, le désert est un terrain absent de la tradition esthétique européenne et encore très peu représenté au moment de l’invention du cinématographe. Les peintres de l’Ouest comme Frederic Remington* (1861-1909) ou Charles Russell (1852-1916), à l’influence considérable sur le western, se confrontent encore avec difficulté à ce terrain esthétique, que des photographes comme Andrew. J. Russell (1829-1902), Carleton Watkins (1829-1916), Timothy O’Sullivan (1840-1882) ou William Henry Jackson (1843-1942) ont représenté à l’aide de codes encore européens. Selon Scott Simmon, c’est finalement David W. Griffith qui, dans ses premiers westerns californiens (*The Last Drop of Water* ou *The Massacre* par exemple), apprend à maîtriser le vide monotone des paysages et l’immensité blanche des ciels, notamment en utilisant le plan d’ensemble en plongée [2003]. Parce qu’il est absent de la tradition européenne, ce terrain trop aride pour la colonisation et trop vide pour la représentation devient cependant dès la fin du xix^e siècle un “espace symbolique investi de valeurs qui contribuent à la définition du paysage américain” [Mottet, 1998]. L’exemple emblématique ici en est Monument Valley. Cette terre sacrée navajo, située à la frontière de l’Utah et de l’Arizona sur une réserve indienne fondée en 1868, devenue parc touristique en 1964, apparaît au cinéma pour la première fois dans *The Vanishing American* (1925). Mais c’est véritablement John Ford qui, en la prenant comme décor dans neuf de ses films entre *Stagecoach* (1939) et *Cheyenne Autumn* (1964), transforme ce paysage remarquable en “topos rhétorique de tout le genre western” et en “emblème de l’histoire entière de l’Ouest américain, de ses paysages et presque de toute l’Amérique” [Natali, 1996]. On a beaucoup écrit sur la puissance visuelle de ce paysage composé de buttes caractéristiques et de plateaux surélevés (*mesas*), alliant plans horizontaux et lignes verticales. Monument Valley offre à la fois un théâtre antique à l’épopée américaine, relie la terre des hommes au projet divin qu’ils ont pour mission d’accomplir et se prête naturellement à la projection symbolique du fait même de son dépouillement [Henriet et Mauduy, 1989]. Après sa transformation en lieu de pèlerinage contreculturel dans *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), Monument Valley devient l’écran de projection d’une nostalgie impérialiste (v. Impérialisme et décolonisation) alimentée autant par le tourisme que par le cinéma (*Electra Glide in Blue*, 1973 ; *Back to the Future Part III*,

1990 ; *Forrest Gump*, 1994 ; *Mission : Impossible II*, 2000 ; ou *Transformers : Age of Extinction*, 2014).

Une terre et des hommes : l'esthétique du territoire

L'espace américain dans le western est avant tout un territoire, au sens où le genre met en relation des hommes avec un environnement. Il ne s'agit pas simplement d'évoluer dans un décor, mais bien de repérer et d'arpenter un espace et de réagir aux conditions qu'impose sa topographie. Cette dimension territoriale se signale d'abord par un rapport à l'espace américain qui est toujours de l'ordre de l'action. Le western envisage en effet le paysage de l'Ouest de manière dynamique. Il est un obstacle à franchir (pour les ouvriers de *The Iron Horse*, les cowboys de *Red River* ou les Cheyennes de *Cheyenne Autumn*), une menace à déjouer (pour les soldats de *They Died with Their Boots On* ou les colons de *The Searchers*), une terre à cultiver (pour les fermiers de *Jesse James* et *Shane*). Ce rapport intime entre hommes et environnement, le cinéma le construit notamment par un certain usage du plan* subjectif, de la distinction entre champ* et hors-champ et de la mise en scène en plan d'ensemble (v. Précis d'analyse filmique). 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 guerrier" [Mottet, 1998]. Se penchant plus précisément sur le traitement de l'espace de l'Ouest chez David W. Griffith, il ajoute que ce dernier "semble préférer des formes d'interaction relevant de catégories anthropologiques (relation du chasseur ou du guerrier à son territoire, entre autres)". Le paysage chez Griffith, et plus largement dans le western, est toujours rapporté à un regard diégétique qui le jauge, le scrute, l'organise. C'est un colon qui veut s'y installer, un soldat qui veut le conquérir, un Indien qui veut le reprendre, un cowboy qui veut le traverser, une relation établie à l'écran par un jeu de champ-contrechamp. Parfois le paysage précède l'homme, qui ne fait que le traverser, à l'instar du plan fixe ouvrant *Shane*, pénétré puis quitté par le héros à cheval. Parfois c'est le regard humain qui révèle son étendue, à l'instar de l'arrivée du *posse* au lieu-dit de Ox Bow dans *The Ox-Bow Incident*, lorsque la caméra attend que l'ensemble des personnages se massent sous un arbre tortueux avant de révéler en contrechamp l'espace de la tragédie à venir. Dans tous les cas, le western construit un rapport ethnographique à l'espace, au sens où le genre souligne systématiquement la mise en relation des hommes à un environnement primitif.

À cet usage du plan subjectif, le western combine une utilisation particulière du plan d'ensemble et du rapport entre champ et hors-champ qui construisent le territoire de l'Ouest comme une Frontière disputée. Le contrechamp du regard subjectif est généralement un plan d'ensemble découvrant un paysage qui n'est pas vide mais occupé, soit par un village indien (la découverte du repaire de Cochise dans *Broken Arrow*, le village comanche en contrebas de John Ford's Point dans *The Searchers*), une ville de l'Ouest (les frères Earp découvrant Tombstone dans *My Darling Clementine*), une caravane de pionnier (le regard du héros Lance Poole dans *Devil's Doorway*) ou une colonne de cavalerie (les premiers plans des Cheyennes dans *The Iron Horse*), soit par la menace invisible mais palpable d'une présence ennemie (après la découverte du massacre de Lee's Ferry dans *Stagecoach* ; avant l'apparition de Geronimo dans *Broken Arrow* ; avant l'attaque de la ferme Edward dans *The Searchers*). La séquence de l'attaque du village indien à Washita dans *Little Big Man* reprend ainsi les codes esthétiques des attaques de campements pionniers dans des films comme *The Covered Wagon* (1923) ou *The Big Trail* (1930), mais en les inversant. Un plan d'ensemble initial montre le village installé dans la vallée, occupant le champ cinématographique. La Frontière ici appartient aux Cheyennes, qui plus est par accord du gouvernement américain. Les cavaliers du 7^e régiment de cavalerie émergent alors du hors champ, venant contester l'occupation indienne de ce territoire. Les plans d'ensemble suivants cadrent la lutte entre les deux forces

antagonistes de l'histoire de l'Ouest (ici réduite à un massacre unilatéral). Un dernier plan d'ensemble, éclairé d'une lumière rougeâtre infusant la fumée des tipis brûlés, signale le renversement de domination du champ au profit de la cavalerie. En une série de plans larges respectant un axe fixe, entrecoupés de plans rapprochés du massacre, le film représente la lutte historique pour le contrôle du territoire de l'Ouest comme une lutte pour l'occupation du champ cinématographique. C'est ainsi qu'en quelques plans est figurée l'histoire de la colonisation. Dans le cas de *The Covered Wagon*, la légitimité de la colonisation était construite en représentant les Indiens comme les envahisseurs d'un champ cinématographique occupé par le campement pionnier. Dans *Little Big Man*, le point de vue des indigènes – et la violence de la colonisation – est construit en représentant l'armée américaine comme l'envahisseur du champ. Le champ cinématographique dessine ainsi le cadre d'un territoire à défendre ou à conquérir selon que l'on occupe ou pas le champ. Entre le regard migrateur, qui se construit par le champ-contrechamp, et le plan d'ensemble, qui fait jouer champ et hors champ, il y a deux régimes représentatifs par lesquels le western construit le rapport des personnages au paysage et les dynamiques narratives impliquées par cette relation.

La dimension territoriale de l'espace américain se signale par de multiples marqueurs spatiaux qui, au-delà de leur fonction de repérage de l'espace, délimitent des zones de possession, en particulier l'espace civilisé et la nature sauvage. Les clôtures sont le marqueur le plus visible et usité, mais d'autres types de seuil peuvent être mobilisés. Lorsque la diligence quitte Tonto dans *Stagecoach*, le plan de la route qu'elle emprunte cadre une clôture sur la droite dont la diligence s'éloigne en partant vers l'horizon sauvage. C'est exactement le même cadre qui clôt *My Darling Clementine*, le héros Wyatt Earp étant du côté de la route qu'il s'apprête à prendre tandis que Clementine est associée à la clôture de Tombstone où elle va s'installer. Au fil des étapes de la diligence dans *Stagecoach*, chaque arrivée ou départ est marqué par le passage d'une clôture, séparant les grands espaces sauvages des îlots de civilisation. Mais le film fait également intervenir un autre marqueur spatial pour signaler le basculement vers un territoire dominé par les Indiens : deux cactus saguaros font figure de porte naturelle par laquelle passe la diligence avant d'arriver à Apache Wells, où la menace indienne se fait plus pressante. L'usage des clôtures prend également une dimension narrative et symbolique essentielle dans *Shane*, où celles-ci n'incarnent plus seulement la limite entre civilisation et monde sauvage, mais également deux modes différents d'exploitation de la nature (l'élevage bovin en pâturages ou l'agriculture des fermiers indépendants). Avant que Shane n'accepte le souper offert par Joe, la caméra le cadre de dos depuis l'extérieur de la clôture, suggérant son emprisonnement dans cet espace limité (on pense à la chanson populaire "Don't Fence Me In" chantée par Roy Rogers dans *Hollywood Canteen*, 1944). Lorsqu'il accepte, elle passe à l'intérieur de la clôture, le montrant désormais comme un membre de la communauté. À partir de là, le héros va acheter du barbelé et réparer les clôtures, aidant Joe à clôturer les grands espaces américains pour protéger sa propriété des éleveurs qui dépendent d'un pâturage libre (v. Histoire de l'Ouest). Lorsque Shane fait ses adieux à Marian avant d'aller affronter les Ryker, signalant son départ de la communauté, la caméra reste à l'intérieur de la clôture lorsqu'il sort du corral et s'éloigne à l'horizon. Les clôtures n'apparaissent plus dans la scène finale d'adieu à Joey, mais le cadre est encore divisé entre civilisation (la maison et Joey) et nature sauvage (la montagne et Shane). Enfin, comme dans *Stagecoach*, l'entrée en territoire ennemi est marqué par un repère naturel : les trois arbres qui signalent la ville occupée par les Ryker. La structuration du territoire dans *Stagecoach* ou dans *Shane* fait émerger un espace intermédiaire entre la civilisation (la ville, la ferme) et le monde sauvage (signalé par un seuil naturel) : la diligence se déplace sans danger sur la première partie de son trajet ; les fermiers traversent une plaine et une rivière avant d'arriver à la ville. Cet espace intermédiaire est absolument réduit dans *The Searchers*, où le seuil de la maison, séparant intérieur et extérieur, vient figurer la démarcation territoriale dans l'Ouest américain.

Puritanisme et transcendantalisme

La nature sauvage américaine joue un rôle narratif essentiel dans le western, qui est profondément ambivalent. Elle est adjuvante lorsqu'elle protège et nourrit ses occupants (Jesse James, Josey Wales ou Danse-avec-les-loups qui y trouvent un refuge, les Apaches de *Broken Arrow* qui y mènent une vie harmonieuse). Elle est opposante lorsqu'elle résiste à la colonisation par sa topographie ou par la force de ses éléments (la tempête de neige dans *The Iron Horse*) ou lorsqu'elle s'insinue si profondément dans l'esprit de ses occupants qu'ils finissent eux-mêmes par sombrer dans la sauvagerie (la nature expressionniste de *The Ox-Bow Incident*, Ethan Edwards dans *The Searchers*). Cette ambivalence narrative de la nature sauvage dans le western est le produit d'une longue tradition de construction de l'espace remontant jusqu'aux puritains. Les premiers colons de la Nouvelle Angleterre du xviii^e siècle projetaient déjà sur l'environnement inconnu du Nouveau monde les valeurs sémantiques ambivalentes de la *wilderness* biblique, à la fois lieu de perdition et de révélation [Pétillon, 1979]. Étymologiquement le territoire des bêtes sauvages, la *wilderness* est la traduction anglaise dans la bible de Jacques Ier de ce que le français désigne par désert. Dans un sermon de 1670, "A Brief Recognition of New England's Errand into the Wilderness", Samuel Danforth associe la migration dans les colonies sauvages à l'expérience révélatrice de Jean le Baptiste dans le désert qui, se dévêtant des mondanités pour s'exposer au Créateur, entend directement la parole de Dieu. La *wilderness* apparaît alors comme un lieu de dépouillement permettant la manifestation de Dieu ; elle est l'espace de la révélation. L'historien Frederick Jackson Turner reprend cette image du dépouillement régénérateur lorsqu'il décrit la première étape dans l'émergence du nouvel homme américain comme le moment où la nature sauvage "strips off the garments of civilization and arrays [the colonist] with the hunting shirt and the moccasin" [Turner, 1962]. Cette conception régénératrice de la *wilderness* est cependant obscurcie dans la pensée puritaine par la réalité implacable de l'environnement américain et la terreur irrationnelle qu'il provoque chez les colons. La nature sauvage apparaît plutôt selon les termes du poème de Michael Wigglesworth, "God's Controversy with New England" (1662), comme "a waste and howling wilderness / Where none inhabited / But hellish fiends and brutish men / That Devils worshipped". Les Indiens deviennent les démons habitant la forêt sauvage diabolique, par opposition à la cité sur la colline que veut incarner la Plantation puritaine. *Little Big Man* parodie cette position au fondement des représentations de l'Indien dans le western lorsqu'il fait dire au révérend Pendrake que "The Indians know nothing of God and moral right. They eat human flesh, fornicate, adulterize, misogynize and commune constantly with minions of the devil." Dans les récits de captivité puritains et jusqu'à ce que la menace indienne soit éradiquée à l'est du Mississippi dans la première moitié du xix^e siècle, la nature sauvage américaine est d'abord un espace inconnu, inhumain et diabolique, où la mort règne autant que la tentation du mal, où le pèlerin de Dieu risque une seconde Chute hors de l'humanité civilisée. La *wilderness* devient ainsi le lieu de projection d'un gothique proprement américain [Guillaud, 2003]. Cette nature diabolique possède les esprits (pensons à Ethan Edwards dans *The Searchers*), pousse à la corruption (pensons au *posse* de *The Ox-Bow Incident*) et menace de faire échouer le projet de civilisation du continent américain et de régénération de l'humanité dans le Nouveau monde.

La conception de la *wilderness* comme espace de révélation divine et de régénération de la chrétienté ne se diffuse véritablement aux États-Unis que sous l'influence romantique à partir de la première moitié du xix^e siècle. Dans son ouvrage fondateur sur l'histoire culturelle de la nature aux États-Unis, *Wilderness and the American Mind*, Roderick Nash décrit un renversement des polarités morales associées à la nature et à la civilisation [1967]. À partir des années 1820, les cercles artistiques du Nord-est commencent à représenter la nature

américaine de manière élégiaque, en l'investissant d'une certaine nostalgie pour les destructions causées par la colonisation. C'est au même moment que s'aiguisent les sensibilités politiques favorables aux Amérindiens, victimes dans les années 1830 de la politique de déportation (*Indian removal*) d'Andrew Jackson, et que se popularise la figure du bon sauvage américain (v. Impérialisme et décolonisation). La dimension religieuse de la nature sauvage est réinvestie par le mouvement transcendantaliste avec la publication de *Nature* (1836) de Ralph Waldo Emerson puis *Walden* (1854) de Henry David Thoreau. Pour les transcendentalistes, Dieu est immanent et la nature est le temple par lequel Il se révèle à l'âme du croyant. C'est dans l'éloignement de la civilisation, dans le contact le plus intime avec la nature, que l'âme humaine peut s'élever jusqu'au Créateur. Loin d'être le territoire des démons, la *wilderness* devient un temple de Dieu. Inspirés par les philosophies hindoues (Emerson) ou la spiritualité amérindienne (Thoreau), les transcendentalistes colorent également cette nature sacrée d'une religiosité indigène : traquer Dieu dans la nature, c'est aussi faire l'expérience d'une indianisation [Slotkin, 1973]. C'est inspiré de cette philosophie religieuse que le préservationniste John Muir verra dans les montagnes de l'Ouest les cathédrales américaines.

Cette ambivalence de la nature sauvage se retrouve dans les représentations de l'espace américain au cinéma et contribue à sa valeur dynamique sur le plan narratif. La nature sauvage s'y partage selon deux régimes que Scott Simmon nomme puritain et déiste et qui correspondent à ce que nous avons décrit des conceptions puritaine et transcendentaliste de la nature (diabolique ou sacrée) [Simmon, 2003]. Si Simmon remarque surtout la prévalence d'une version puritaine de la nature, en particulier avant l'instauration du code Hays* (v. Cinéma, histoire et société), la version déiste y est tout aussi puissante, la confrontation de ces deux valeurs de la nature au sein d'un film étant un ressort central de son développement narratif. Dans *Jesse James*, la nature est d'abord un refuge pour le personnage principal et joue un rôle d'adjuvant dans sa résistance aux autorités, mais la protection qu'elle offre se transforme en puissance corruptrice du héros, qui s'animalise à mesure qu'il s'enfonce dans la criminalité. La scène charnière ici est celle de l'attaque nocturne du train : le plan introductif de Jesse surplombant les rails et le train qui passe en contrebas est construit de telle manière que la forêt sombre amplifie le pouvoir de Jesse sur le chemin de fer, mais cette ombre fortifiante révèle son potentiel animalisant lorsque la silhouette de Jesse progresse dans une position simienne sur le toit des wagons [Slotkin, 1993]. Dans un film de migration pionnière comme *The Big Trail* (*La Piste des géants*, Raoul Walsh, 1930), la nature hostile et inhumaine, obstacle au projet de colonisation, est nécessaire à la glorification des pionniers. Plus précisément, elle est nécessaire à leur caractérisation comme des élus de Dieu réalisant Son projet sur Terre, à l'instar des puritains qui voyaient le succès de leur installation périlleuse dans les colonies comme un signe de leur élection. L'hostilité de la nature permet également d'en faire une force de sélection darwiniste des plus aptes à peupler le nouveau continent, consolidant des mécanismes politiques de hiérarchisation et d'exclusion à l'œuvre dans le genre (v. Impérialisme et décolonisation). Mais *The Big Trail* représente également une nature déiste, lorsque le héros et sa fiancée se promènent dans une forêt de séquoias éclairée de rayons transcendants ou lorsque les pionniers arrivent enfin devant la vallée fertile de l'Oregon, autant de moments nécessaires pour justifier les risques pris par les colons. La nature diabolique et la nature sacrée se complètent donc dans le western, l'une glorifiant les pionniers et sélectionnant les élus, l'autre justifiant l'entreprise de colonisation.

À chacune de ces valeurs de l'espace américain correspond une tendance esthétique. La nature puritaine s'exprime visuellement par des plans plus rapprochés, des décors plus chargés, des formes plus torturées, des éclairages sombres et contrastés. La nature déiste est plus facilement évoquée par des plans d'ensemble, des décors ouverts, des formes équilibrées, des éclairages clairs et diffus (v. Précis d'analyse filmique). Ces deux tendances se rejoignent

dans une dimension spatiale spécifique qui est l'ouverture ou la fermeture du plan. La nature puritaine est close et étouffante alors que la nature déiste est ouverte sur l'horizon. *The Ox-Bow Incident* construit ainsi la *wilderness* comme un espace sans perspective par des plans* fermés : des plans moyens de personnages sous les branchages, des plans d'ensemble révélant un espace artificiel délimité par une végétation de studio. La nature y est sombre, le lynchage se déroulant de nuit, et torturée, à l'image de l'arbre penché sous lequel se rassemblent les personnages avant de capturer les suspects. La construction visuelle de ce plan long suggère l'écrasement des personnages par une nature dominante, enfermés entre un premier plan (les deux tiers de l'image) de rochers et de végétation sombre et la branche qui les surplombe. La responsabilité de la violence repose cependant sur les personnages puisque la décision d'aller capturer les suspects est prise en plans poitrines contre un arrière plan de ciel dégagé (aucune présence pesante du paysage) et le théâtre du lynchage n'est pas entièrement sauvage mais occupé des ruines de la civilisation (des charpentes de maisons effondrées). Les quelques plans tournés en extérieur, qui interviennent au moment du départ du *posse*, placent déjà le reste de l'action sous le signe d'une nature puritaine lorsqu'ils cadrent la chevauchée des personnages comme un enfermement progressif dans un paysage de plus en plus sombre et confiné. À l'inverse, la nature déiste se manifeste dans des plans larges et ouverts du paysage : lorsque Old Lodge Skins prie au sommet de la montagne à la fin de *Little Big Man*, l'Ouest américain ; lorsque John Dunbar et Kicking Bird chevauchent vers une terre sacrée des Lakotas dans *Dances With Wolves*. Dans *Broken Arrow*, la nature généreuse avec laquelle les Apaches vivent en harmonie est révélée au lendemain de la rencontre entre Cochise et Tom Jeffords, lorsque démarre la romance avec Sonseeahray. Jeffords se rase au bord d'une rivière paisible à l'ombre des bois, la verdure encadrant le dialogue en champ-contrechamp entre les futurs mariés. Le plan d'ensemble est équilibré entre les bois et la rivière, les arbres espacés laissant passer une lumière diffuse à 45°. Les bruits naturels (chants d'oiseaux, clapotis) ajoutent à l'harmonie ambiante tandis que le travelling latéral introductif de la scène, qui suit une indienne portant son linge à la rivière pour révéler Jeffords en train de se raser sur la berge, installe la légitimité de sa présence dans la communauté. Le traitement esthétique tranche avec la construction jusque-là dominante de l'espace sauvage : un espace caractérisé par le minéral et la couleur rouge, les arbres ayant servi à cacher les Indiens ou à pendre les colons. La scène signale ainsi l'émergence d'un nouveau régime relationnel à l'espace sauvage, fondé sur l'union et non plus la confrontation, et thématisé par l'amour naissant entre l'homme blanc et la princesse indienne.

L'ouverture et la fermeture de l'espace filmique, qui évoquent les deux pôles de sens attachés à la nature américaine, servent également une fonction dramatique. Ainsi, le western signale la présence ou l'absence d'un danger par une réduction de la profondeur du champ, que l'on pourrait également désigner par la fermeture ou l'ouverture des plans. Un cas exemplaire est celui de *Stagecoach*, dans lequel l'espace américain se ferme graduellement à mesure que la diligence s'enfonce en territoire indien. Les plans qui suivent le départ initial de la diligence sont larges et équilibrés. La diligence s'intègre harmonieusement dans le paysage (sur une piste courbe entre les buttes espacées) ou se hausse à la hauteur de la nature américaine (sur la même ligne visuelle que les buttes). Les plans d'intérieur de la diligence présentent un arrière plan ouvert sur l'horizon. Après le départ d'Apache Wells et plus encore immédiatement avant l'attaque indienne, la diligence est filmée en plans plus rapprochés, paraissant écrasée par les rochers qui emplissent l'arrière plan. Le fond des plans d'intérieur de la diligence est également bouché par les rochers. Une flèche frappe soudain un passager et l'espace extérieur se réduit alors au maximum, le véhicule passant un col dont les flancs se remplissent d'Indiens. La fermeture graduelle de l'espace permet ici de construire la menace indienne en crescendo jusqu'au point culminant de l'attaque. Dans *Broken Arrow*, lorsque Jeffords se rend pour la première fois au camp Apache, la tension précédant cette rencontre risquée est installée par

des plans chargés ou décentrés du personnage progressant dans le territoire indien. Par exemple, Jeffords est au premier plan d'une contre-plongée cadrant un promontoire rocheux où apparaît un Indien, ou bien il est au second plan de l'image, la présence de rochers surplombants au premier plan signalant le regard ennemi. Cette fonction dramatique du traitement de l'espace intervient de manière complémentaire à sa fonction symbolique (diabolique ou sacrée) puisque, "the land" ayant la présence et l'influence d'un personnage, la même fermeture de l'espace qui signale le danger suggère l'hostilité maligne de l'environnement.

La Destinée manifeste : perspective et colonisation

La construction de l'espace américain dans le western hérite de cadres représentatifs mis en place par la peinture paysagiste et la photographie du xix^e siècle, dont elle reproduit certains procédés esthétiques mais aussi certaines dimensions idéologiques. On trouve ainsi déjà dans des tableaux tels que *American Progress* de John Gast (1872), généralement considéré comme une représentation picturale de la Destinée manifeste, des éléments de lumière et de composition qui se retrouvent au cinéma : la polarisation du plan horizontal selon les points cardinaux (un mouvement vers la gauche du cadre signifiant un mouvement vers l'ouest), une distribution de la lumière selon la hiérarchie progressiste (le plus lumineux est le plus civilisé), des éléments narratifs suggérant le récit fondamental de l'impérialisme américain (agriculture, technologie et éducation avancent vers l'ouest, chassant devant eux les bêtes sauvages et les Indiens). Mais l'élément premier emprunté à l'art visuel du xix^e siècle est la perspective*. La perspective est une règle de représentation inventée à la Renaissance qui organise l'espace à partir de deux points de fuite et de vue, construisant un monde commensurable et soumis au regard du sujet (v. Précis d'analyse filmique). Dans son étude de la représentation de l'Indien dans le western, *Invisible Natives*, Armando Prats défend qu'elle est une "ideological inflexion of the visible" [Prats, 2002] qui structure le paysage selon le regard du colonisateur. La raison en est que, dans le western, le point de fuite est la ligne d'horizon du territoire sauvage américain, un espace à remplir dans lequel l'Indien apparaît aux marges ou comme obstacle, prêt à disparaître du cadre pour laisser avancer la civilisation. Le point de vue est alors toujours celui du conquérant (l'image filmique de l'Ouest américain installe un sujet regardant qui est toujours le sujet colonisateur). Quand bien même un film révélerait la perspective de l'Indien, elle serait toujours déjà prise dans la perspective dominante (l'Indien est menaçant, apeuré par le Blanc ou pleurant sa propre disparition). Ainsi, dans le western, voir, c'est posséder : "the land belongs not to him who inhabits it but to him who beholds it" [Prats, 2002]. Le regard ethnographique mentionné plus haut est donc aussi un regard impérial. Cependant, l'horizon n'est pas toujours accessible au regard, et sa présence ou non détermine la faisabilité du projet de civilisation. Les premiers plans de la diligence traversant l'espace sauvage dans *Stagecoach* sont optimistes sur la capacité de l'homme blanc à civiliser ce continent : ils ouvrent la perspective sur un horizon. Dans *The Searchers*, les personnages traversent le même paysage de Monument Valley mais l'horizon apparaît mis à distance, bouché ou recadré par des formations rocheuses comme si l'espace américain résistait à la colonisation.

Le regard impérial construit par l'usage de la perspective est renforcé dans le western par l'héritage d'un nouveau regard esthétique formé à la fin du xix^e siècle. Différents facteurs technologiques et sociaux (diffusion de la photographie et de l'imprimerie rotative ; urbanisation et développement du tourisme) contribuent à un glissement des représentations de la Frontière du régime du sublime vers celui du pittoresque. Les peintures monumentales de Frederic Church (1826-1900), Albert Bierstadt (1830-1902) ou Thomas Moran (1837-1926) laissent place dans l'imaginaire populaire aux cartes postales touristiques et magazines

de voyages comme le *National Geographic* fondé en 1888. Or le sublime est une représentation en excès. Son ressort esthétique repose sur une tension entre la capacité du regard à saisir l'objet représenté et l'impossibilité de le saisir. En ce sens, il apparaît comme un défi au projet impérial et pointe vers le risque d'un échec de la Destinée manifeste [Natali, 2001]. Le pittoresque, à l'inverse, propose la réduction du paysage à une totalité contenue, facilement saisissable d'un regard, et dont la possession immédiate tient lieu d'argument expansionniste. Promouvant "a colonizing mode of looking that is a form of appropriation", le pittoresque vient donc compléter et parachever la perspective en offrant le paysage vierge à l'appropriation visuelle immédiate par le spectateur [Verhoeff, 2006]. Cette immédiateté de la saisie dans le régime de l'esthétique vient confirmer rétrospectivement la colonisation historique. Contenu, le paysage pittoresque de l'Ouest est également aisément reproductible et commercialisable pour projeter la naturalité de la conquête américaine sur un marché mondial.

La concentration du western sur le paysage désertique ajoute enfin une dernière dimension à l'esthétique impériale du genre. L'extrême dépouillement visuel du désert vient en effet accréditer le mythe d'une terre vierge disponible à la colonisation. Selon Scott Simmon, la dimension narrative du cinéma vient redoubler cet effet idéologique dans le western, qui n'est autre que le récit d'une colonisation. Art de l'image en mouvement, le cinéma offre à voir à la fois les espaces vides et le spectacle de leur comblement : "This is the politics of space: Empty land is there for the taking. [...] What was new in the twentieth century is that this old argument could finally be fleshed out through the invention of the movies, which brought the technology to visualize the 'blankness' of the land *and* to dramatize the human action needed to fill it" [Simmon, 2003]. Il apparaît que le western entretient un double rapport esthétique à l'impérialisme, à la fois par le pittoresque qui appelle le regard colonisateur du spectateur et par la mise en abyme de ce regard dans un récit de colonisation. Ainsi, la position de colonisateur occupée par le spectateur est d'autant plus légitime qu'elle est redoublée dans le récit, où l'esthétique du paysage l'implique dans l'acte historique de colonisation. Bien que l'esthétique impériale du western esquissée ici structure les représentations de la Frontière dans le genre, cela ne signifie nullement que les westerns ne puissent s'en émanciper. Bien au contraire, à toutes les époques de sa production, le genre a été occupé à interroger ces conditions esthétiques autant que le mythe qu'elles incarnent (v. Cinéma, histoire et société). Un exemple en est la manière dont le genre cherche à restituer le territoire de la Frontière à l'Indien dans le western révisionniste, en faisant de l'Indien l'occupant du champ cinématographique (v. plus haut) mais aussi en rendant à la divinité indigène la primauté spirituelle sur la nature déiste. Dans *Cheyenne Autumn*, la sacralité de Monument Valley pour les Amérindiens est reconnue lorsque le vieux chef Tall Tree est enterré sur ce territoire selon un rituel indigène (l'inhumation en caverne déjà présentée dans *Devil's Doorway*). Il s'agit d'un rituel cheyenne alors que Monument Valley est une terre navajo, mais ce paysage de western et symbole d'américanité est pour la première fois construit comme un espace sacré indien. De même, en conclusion de *Little Big Man*, l'invocation au sommet d'une montagne de la divinité indienne par Old Lodge Skins enveloppe le paysage des Grandes plaines d'une spiritualité indigène, installant l'espace américain non seulement comme un territoire mais comme un patrimoine indien.

2.3 Le héros américain

Le cinéma américain préfère généralement se concentrer sur un personnage singulier dont la trajectoire individuelle informe le récit et la narration (v. Précis d'analyse filmique). Cela n'est jamais plus vrai que dans le western, un genre focalisé sur les individus exceptionnels qui ont construit la jeune nation. Il n'y a qu'à observer la récurrence de titres reprenant le nom du personnage principal (*Jesse James*, *Shane*, *Little Big Man*, *Buffalo Bill*, *The Outlaw Josey Wales*, *Dances With Wolves*) pour comprendre l'importance du héros dans le genre. Annonçant le récit de personnages historiques, légendaires ou fictifs, ces titres soulèvent d'emblée la question de l'identité culturelle et raciale (*Little Big Man*, *Dances With Wolves*) ou du rapport problématique à la violence et à la loi (Jesse James et Josey Wales sont des criminels héroïques). Ils rapportent l'histoire à un principe individuel tout comme l'histoire populaire américaine s'écrit à partir des grands hommes, dans un geste nécessairement réducteur qu'un titre comme *The Man Who Shot Liberty Valance* souligne par son indétermination (est-ce Ransom Stoddard ? Tom Doniphon ? John Ford ?). Quel que soit son statut historique ou fictif, le héros de l'Ouest se caractérise par une identité politique fortement déterminée : c'est un homme blanc, anglo-saxon (signalé par ses cheveux et ses yeux clairs), de culture protestante sans être ostensiblement religieux, hétérosexuel mais rarement actif sexuellement. C'est aussi un solitaire, souvent sans attaches, peu bavard. Sa position sociale fait de lui un conquérant, ou du moins un personnage maîtrisant le monde sauvage : il est pionnier, éclaireur, soldat de l'armée américaine, cowboy, ou bien un vagabond ou un trappeur retiré de la civilisation. Il travaille au service de l'ordre social en tant que shérif ou marshal, ou bien contre lui en tant que hors-la-loi, mais quelle que soit sa position au regard de la loi des hommes, il agit toujours au nom d'une justice transcendante. Au-delà des particularités identitaires ou des différences de profession, le héros américain se définit fondamentalement par deux éléments qui lui donnent sa valeur sociale et en font une pièce essentielle du projet de civilisation : l'homme de l'Ouest est un homme de la Frontière, passeur entre la civilisation et le monde sauvage, et un tueur extrêmement doué. Le héros américain évolue toujours en marge du mouvement civilisateur, capable de naviguer aisément la zone de contact entre les cultures dans le contexte de la colonisation. Il connaît l'environnement indigène et ses habitants, dont il s'est approprié les techniques de survie et de combat, mais il reste un Blanc civilisé, capable d'empathie et dévoué au progrès. Il incarne une symbiose entre ancien et nouveau monde qui fait de lui un être supérieur dans l'environnement américain, le seul capable d'ordonner le chaos sauvage pour faire advenir la civilisation. Et pour ce faire, il exerce son seul talent essentiel : tuer les opposants au mouvement du progrès, qu'ils soient indigènes ou colons ensauvagés, ou corriger ceux qui détournent le progrès à leur unique profit (capitalistes véreux et autres tyrans en herbe). Film après film, c'est sur lui que repose la responsabilité d'accomplir l'acte sauvage – le meurtre, le génocide – fondateur de la civilisation. Le héros de western porte ainsi le poids de la violence historique au principe des États-Unis. Une fois son rôle joué, il s'efface de l'histoire en retournant dans le hors-champ. Cet effacement est nécessaire d'un point de vue politique, parce que la violence problématique de son action condamne le héros à l'exclusion de la communauté civilisée. Mais son effacement est également nécessaire d'un point de vue historique, parce qu'en fondant la civilisation il condamne son mode de vie naturel et son identité à la disparition. Le héros américain est donc une figure sacrificielle, un sauveur christique portant les péchés de son peuple. Et il est aussi un être tragique, dont la mission parmi les hommes le condamne à son propre effacement. Le western est un genre entièrement dédié à la justification politique et la célébration poétique de son acte anonyme sans lequel il n'y aurait pas de civilisation. C'est aussi un genre conscient de la nature injustifiable de cet acte et du mensonge à l'œuvre dans l'accusation du héros plutôt que de la civilisation.

Entre deux mondes : l'homme blanc qui connaît les Indiens

L'homme de l'Ouest hérite d'une longue lignée de héros américains formés sur la Frontière dans la rencontre avec l'Indien. Le *westerner* est la version moderne, formulée au tournant du xxe siècle, des héros de la Frontière classiques du type de Daniel Boone ou Natty Bumppo* / Œil-de-faucon. Comme eux, il est "a man who knows Indians," c'est-à-dire un homme blanc acculturé au monde sauvage [Slotkin, 1993]. Certains font remonter l'archéologie de ce héros américain archétypique à la première héroïne de récit de captivité, Mary Rowlandson (Mary Rowlandson, "A Narrative of the Captivity and Restoration of Mrs Mary Rowlandson", 1682) [MacNeil, 2009]. Captive des Indiens, Mary Rowlandson affirme un principe d'action individuelle contre la résignation chrétienne de sa société puritaine d'origine. Obligée de s'adapter à ses ravisseurs pour survivre, elle définit également un nouveau rapport pragmatique à l'environnement colonial que développeront les héros ultérieurs : adopter les techniques indigènes pour se rendre maître du monde sauvage. L'identité masculine du héros de la Frontière ne se stabilise qu'avec le personnage de Daniel Boone* (John Filson, "The Adventures of Col. Daniel Boon", 1784), qui fait émerger au sein du couple bourreau masculin indigène / victime féminine civilisée des récits de captivité la figure du sauveur blanc. Le premier genre littéraire américain se fixe alors autour d'un triangle aux rôles racialisés et genrés bien définis, dont l'intérêt est autant de fournir une plateforme d'exploration de l'altérité qu'un espace d'interrogation des catégories figées par la colonisation [Burham, 1997]. Un classique ultérieur comme *The Last of the Mohicans* de James Fenimore Cooper (1826) travaille autant à la consolidation des hiérarchies de race et de genre à l'œuvre dans la construction de l'américanité qu'à leur mise en question (pensons au héros masculin Œil-de-faucon qui échoue et subit plus qu'il ne sauve, quand Cora fait preuve d'endurance, de courage et d'initiative). Le western continue d'interroger ces rôles et ces hiérarchies (v. La construction de la nation) et s'inspire parfois directement du récit de captivité (*The Searchers*, *Little Big Man*).

L'homme blanc qui connaît les Indiens est le produit d'une expérience de rencontre transformatrice entre la civilisation européenne et la sauvagerie américaine dans la zone de contact qu'est la Frontière coloniale. L'historien de la culture Richard Slotkin décrit sa formation comme un processus en trois temps d'immersion dans la nature sauvage, de régression à un état primitif et de régénération par la violence [Slotkin, 1993]. Si les structures narratives du mythe de la Frontière et du western opposent radicalement les cultures et les races (v. Impérialisme et décolonisation), le héros est un trait d'union entre deux mondes parce qu'il est au principe d'un transfert culturel : il doit assimiler une certaine indianité pour se rendre maître de son ennemi indien. Sa connaissance de l'indianité (langue, coutumes, rituels, techniques de chasse, modes de combat) devient une condition de son américanité : "he is most American, somehow, who knows Indians best" [Prats, 2002]. On retrouve cela dans la théorie de la Frontière de Frederick Jackson Turner, qui décrit un processus d'indianisation du colon européen dont émerge "a new product that is American" [Turner, 1962]. Cette indianisation fait du héros de la Frontière une figure éminemment problématique. La portée et les implications de ce transfert pour l'identité culturelle et raciale du héros sont au cœur des enjeux idéologiques du mythe national : jusqu'où le héros peut-il s'indianiser tout en restant américain ? Jusqu'où peut-il s'ensauvager tout en restant civilisé ? Cette question est au cœur de tout western, où elle pèse sur les actions du héros en particulier dans l'usage de la violence. Pour Armando Prats, le transfert de compétences de l'Indien vers l'homme blanc ne présente aucun risque pour l'intégrité civilisée du héros parce qu'il s'agit simplement d'emprunts et non d'une acculturation [Prats, 2002]. Nous pensons plutôt que cette indianisation du héros sème le doute quant à son identité politique, ce qui installe au cœur du

mythe de la Frontière et du genre du western un potentiel critique radical : celui d'exposer au grand jour la violence sauvage du projet de civilisation.

L'indianité des hommes de l'Ouest est manifeste d'abord par un certain nombre de signes extérieurs. Dans *Shane*, les Indiens ne sont mentionnés que comme un danger passé (les Cheyennes combattus par le père Ryker lorsqu'il était jeune) ou un toponyme présent (la ville de Cheyenne d'où provient le tueur Wilson), mais le héros manifeste son indianité par ses vêtements en peau de daim et sa proximité avec la nature déiste (v. L'espace américain). Dans *The Iron Horse*, Davy Brandon est présenté avec des vêtements similaires. Il connaît le territoire indien car il y a été élevé par des trappeurs, ce qui le rend précieux pour le chemin de fer qui doit le traverser, et éradique l'opposant au progrès dans un combat à main nue qu'il termine torse nu (la nudité étant l'attribut des Indiens). Dans *Jesse James*, les Indiens sont absents du récit mais le gang James, en particulier Jesse, est associé aux Indiens. Un citoyen de Liberty affirme que certains des membres du gang James "would scalp their own Ma for a lot less than 5000 \$". Cette réplique apparemment isolée enrichit un réseau sémantique qui associe Jesse avec une certaine indianité : il est systématiquement cadré en relation à la nature sauvage, dont il émerge et qu'il rejoint avec une aisance lui permettant d'échapper aux forces de l'ordre, et il communique sa présence de manière répétée par une imitation de cri d'oiseaux à la manière de l'Indien de western. Le plan introductif de Jesse le présente dans un bois au-delà d'une clôture qui occupe le premier plan, une position marginale à la civilisation qu'il conserve dans la suite du récit. La dimension problématique du criminel héroïque est thématisée par cette identification à la nature, qui lui donne sa force autant qu'elle menace de révéler son animalité (notamment dans la scène d'attaque du train, v. L'espace américain). Mais le film exploite également l'association de son héros à l'Indien dans un sens différent, puisqu'elle permet de consolider Jesse comme une figure de résistance à l'invasion territoriale et à l'oppression politique, annonçant par là la position du héros blanc dans le western révisionniste.

Indianisation et racialisme

À l'instar de Davy Brandon débloquent la construction du chemin de fer dans *The Iron Horse*, la connaissance des Indiens acquise par le héros sert initialement l'éradication de l'indigène et l'avancée de la civilisation. À son niveau le plus archétypique, le héros de la Frontière est donc avant tout un tueur d'Indien. C'est le général Custer dans *They Died with Their Boots On*, Tom Jeffords dans *Broken Arrow*, Ethan Edwards dans *The Searchers* ou le capitaine Archer dans *Cheyenne Autumn*. Mais la violence raciste de ce personnage, dont les racines littéraires remontent à *Edgar Huntly ; Memoirs of a Sleepwalker* (1799) de Charles Brockden Brown, est rarement traitée sans distance critique. Tom Jeffords démarre le récit de *Broken Arrow* en qualité de vétéran des guerres indiennes mais la trajectoire narrative du film l'amène à inverser sa relation à l'altérité : la connaissance de l'autre ne provoque plus le besoin de le détruire mais le désir de le respecter. De tueur d'Indien, il devient "Indian lover", comme le soulignent avec mépris les Blancs racistes qui manquent de le lyncher. Ethan Edwards connaît une trajectoire moins rédemptrice et plus problématique puisqu'à mesure qu'avance le récit de *The Searchers*, il révèle les profondeurs insondables de sa haine raciste pour l'altérité : il tire dans les yeux d'une dépouille d'Indien pour condamner son esprit à errer pour l'éternité ; il massacre des bisons pour affamer les Indiens ; il scalpe son ennemi comanche Scar qu'il n'a même pas tué ; et, surtout, il poursuit les Comanches qui ont enlevé Debbie Edwards non pour sauver l'adolescente mais pour la tuer parce qu'elle a été souillée par les Indiens. Ethan Edwards est ainsi le meilleur exemple d'un héros américain dont l'esprit a été colonisé par la sauvagerie des guerres indiennes. *Cheyenne Autumn* résout pour sa part le problème de conscience et de mémoire posé par le tueur d'Indien grâce à une

distinction historique : le temps des réserves n'est plus celui des guerres indiennes, les Indiens vaincus et domestiqués ne sont plus les combattants d'antan. La violence passée du héros était donc justifiée et l'histoire du génocide n'est pas problématique, mais la poursuite de cette violence devient barbare au regard des conditions présentes (vulnérabilité des Cheyennes et inhumanité de leur traitement). Même Davy Brandon reconnaît la dimension sauvage de sa violence contre l'altérité dans *The Iron Horse*, une sauvagerie que la mise en scène de sa confrontation avec le renégat Deroux ne manque de souligner (combat à mains nues conclu d'un meurtre par étranglement, un fait extrêmement rare dans le genre, les hommes se roulant à terre, déchirant leurs habits). La fin du combat le laisse debout devant le corps de Deroux, contemplant les conséquences de son acte, puis affecté lors du retour à Cheyenne, où il se juge indigne de l'amour de Miriam et décide de s'exiler en Californie. L'indianisation du héros le rend ainsi problématique parce qu'elle l'entraîne au-delà des limites culturelles et raciales de la civilisation. Si Ethan Edwards s'exclut du foyer des pionniers à la fin de *The Searchers*, c'est parce que le spectateur l'a vu scalper le chef Indien. Une telle transgression des frontières séparant le sauvage du civilisé le place au-delà de toute rédemption.

Le statut problématique de l'indianisation change à mesure que l'image des Indiens évolue dans le genre. *Broken Arrow* annonce ainsi l'émergence d'un héros blanc qui embrasse l'indianité dans le western pro-indien. *Little Big Man* et *Dances With Wolves* portent encore un peu plus loin son installation et sa vie parmi les Indiens. D'un tueur d'Indien obsessionnel, le héros blanc devient ami et protecteur des indigènes, regrettant la colonisation blanche et parfois y résistant activement (v. Impérialisme et décolonisation). À l'image du jeune Jack Crabb qui "wasn't just playing Indian. [He] was living Indian", ce sauveur blanc réalise un rêve popularisé par la contreculture des années 1960 : *going native*, qui correspond à un désir du Blanc d'embrasser une vie écologiste et spirituelle aux côtés d'indigènes fantasmés. Aux États-Unis, ce désir "articulates and attempts to resolve widespread ambivalence about modernity as well as anxieties about the terrible violence marking the nation's origin" [Hunhdorf, 2001]. Le phénomène devient une véritable mode au tournant des années 1970, que Milton Bates décrit comme "the indianizing of America" [Bates, 1996]. En pleine guerre du Vietnam, traverser la Frontière pour venir en aide aux indigènes massacrés devient un geste de rébellion, mais vivre parmi les Indiens et retrouver un âge d'or adamique est aussi une quête personnelle. Les héros de western sont influencés par ces changements culturels et on les voit plus installés dans un mode de vie indigène et plus impliqués dans la protection des Indiens. Ils participent aux rituels (dans *Broken Arrow*, *A Man Called Horse*, *Dances With Wolves*), s'habillent, se comportent et se nourrissent comme les indigènes (manger du cheval et utiliser la graisse comme hydratant dans *Broken Arrow*, manger du chien ou se protéger du soleil avec de l'argile dans *Little Big Man*), apprennent à chasser et combattre (les scènes de transmission de l'Indien au Blanc permettent d'établir une filiation culturelle dans *Broken Arrow*, *Little Big Man* et *Dances With Wolves*) et se mettent en danger pour protéger le mode de vie indien (Jeffords qui manque de se faire lyncher dans *Broken Arrow*, Archer qui manque de passer en cour martiale dans *Cheyenne Autumn*, Dunbar qui prend les armes contre les Blancs dans *Dances With Wolves*). Cependant, aussi loin que les hommes de l'Ouest aillent dans l'indianité, il y a une frontière qu'ils ne franchissent pas : la race.

L'indianisation fait peser un doute sur la pureté raciale du héros. Comme le rappelle Œil-de-faucon* dans *The Last of the Mohicans* de James Fenimore Cooper (1826), le héros de la Frontière est "a man without a cross", *cross* ayant ici un sens racial (*no cross in his blood*). Cette pureté raciale est préservée dans le type d'acteurs préféré pour les rôles de héros de l'Ouest : grands, fins, athlétiques, yeux, cheveux et peau clairs, des traits physiques parfois artificiellement contrastés à l'image et thématiques dans le récit. Pour *Broken Arrow*, les Apaches figurants ont été entièrement maquillés de fond de teint pour assombrir leur couleur de peau, tandis que les yeux bleus de Debra Paget qui joue Sonseeahray ont été masqués par

des lentilles brunes. Cochise souligne la différence physique de Jeffords en l'appelant Tall One. Le western veille ainsi à préserver les frontières raciales notamment à travers le thème des relations sexuelles entre Indiens et Blancs (*miscegenation**). À partir des années 1950, celles-ci sont évoquées plus fréquemment, de même que les personnages de métis sont plus nombreux, mais rares cependant sont les cas où de telles transgressions n'ont pas de conséquences tragiques [Lacoue-Labarthe, 2013]. Ainsi, Jeffords se marie à Sonseeahray dans *Broken Arrow* mais leur relation est interrompue le lendemain de leur nuit de noce par la mort de la jeune mariée aux mains de racistes blancs. Une critique acerbe du racisme violent aux États-Unis, cette conclusion permet également de préserver une séparation entre les races exigée par le code Hays*. Le contexte politique de l'époque rend très sensible l'évocation de telles relations interraciales à l'écran, comme le suggère la réaction d'un critique qui écrit le 22 août 1950 dans le *Hollywood Citizen News* : "The sight of a white man marrying an Indian girl, in view of the sensible dialogue and logical action preceding the ceremony, becomes completely credible". Si le jugement est ici positif, le fait de souligner la crédibilité de cette relation nous rappelle que de telles unions étaient à cette date illégales dans la plupart des États américains. Quarante ans plus tard et tout révisionniste qu'il se veut être, *Dances With Wolves* ne prend pas plus de risques sur ce plan puisque son héros se marie à une Blanche indianisée. Même *Little Big Man*, qui est le plus indianisé des héros de notre corpus, n'est jamais entièrement indien. À la vue de son fils que lui apporte sa femme indienne Sunshine, il affirme "I reckon right then I came pretty close to turning pure Indian", à l'instant précis où le 7^e de cavalerie lance son attaque sur le village qui tuera toute sa famille. Le héros indianisé reste blanc.

Certains westerns ne manquent pas de suggérer qu'une telle insistance à affirmer la pureté raciale des héros de la Frontière relève de la pathologie. Déjà l'obsession raciale d'Œil-de-faucon dans *The Last of the Mohicans* était tellement marquée qu'elle en paraissait malade, mais c'est Ethan Edwards dans *The Searchers* qui pousse le problème à sa limite lorsqu'il veut tuer Debbie. Ce dernier film développe le thème des relations interraciales à un point qui fait éclater toute partition entre les races dans l'Ouest américain des années 1870 : le personnage métis de Martin Pawley (Jeffrey Hunter), centre moral du film ; Debbie mariée au chef indien Scar ; Ethan qui connaît trop bien la culture comanche pour ne pas avoir été intimement liée à elle (Scar : "Someone teach you ?") ; les yeux bleus de Scar, joué par l'acteur blanc Henry Brandon, qui n'ont pas été masqués par des lentilles. Dans un tel espace de *frontera* dominé par les échanges culturels et sexuels, quelle violence faut-il déployer pour *rester* blanc ? Le héros américain est blanc, mais cette blancheur est suspecte, invraisemblable et génocidaire.

À la hauteur du paysage américain ?

La connaissance que peut avoir l'homme de l'Ouest des Indiens provient de la relation intime qu'il entretient avec la nature sauvage américaine. Cette relation est essentielle à l'identité du héros. C'est de la nature sauvage qu'il tire sa force et c'est dans son rapport à elle que se joue le destin du projet civilisateur du continent. Les premiers plans d'un film sont ainsi dédiés à l'installation de ce rapport du héros au paysage qui sera ensuite exploré et développé dans le récit. Comme le soulignent Henriot et Mauduit, tout est une question d'équilibre visuel entre l'homme et son environnement. Un rapport équilibré des formes et de l'occupation de l'écran signale une symbiose entre personnage et paysage qui promet une régénération réussie de la civilisation européenne sur le continent américain. Un rapport déséquilibré en faveur du héros (un cas rare) magnifie sa puissance dominatrice et sa maîtrise du continent sauvage. Un rapport déséquilibré en faveur de l'environnement sauvage met en doute la capacité du héros de se hisser à la hauteur du continent à civiliser. Dans *My Darling Clementine*, l'équilibre est

parfait entre la ville de Tombstone, Wyatt Earp et le désert de Monument Valley. Les buttes sont filmées à distance dans l'arrière plan de l'image, souvent alignées sur le point de fuite, le héros ou la ville au premier plan étant à hauteur de l'horizon, les pistes de terres linéaires soulignant la perspective et suggérant une continuité harmonieuse entre nature et culture. L'espace américain est un sanctuaire accueillant la dépouille du jeune frère de Wyatt et c'est une source de puissance tranquille pour le héros à la silhouette souvent redoublée par un saguaro. Les opposants et autres personnages condamnés à disparaître sont filmés contre un arrière plan de rochers écrasants (les Clanton au moment de leur première apparition) mais le héros est toujours associé à une perspective ouverte sur l'horizon. Par exemple, dans la scène de face-à-face entre Doc Holliday et Wyatt Earp dans le désert, l'arrière plan naturel (horizon derrière Wyatt ou mur de rocher derrière le Doc) signale de quelle côté se situe l'avenir de la nation. Dans *The Searchers*, l'équilibre personnage-paysage bascule en faveur de l'espace américain. Le premier plan du héros le filme à distance entre les buttes de Monument Valley, comme une silhouette qui peine à se détacher du désert américain. Cela se confirme sur le plan narratif puisqu'il devient vite manifeste qu'Ethan Edwards est possédé par la sauvagerie de la Frontière américaine. L'usage des couleurs joue également en ce sens quand sa chemise rouge l'associe aux rochers en arrière plan. La mise à distance de l'horizon discutée précédemment (v. L'espace américain) s'ajoute à des plans d'ensemble filmant les personnages au pied des buttes monumentales pour signaler l'échec du projet civilisateur. Ce que suggère *The Searchers* par ce déséquilibre entre personnage et paysage, c'est l'incapacité du héros à se rendre maître du continent sauvage.

La chemise rouge d'Ethan sur les buttes rouges de Monument Valley indique un élément supplémentaire dans la relation du héros au paysage. Si l'idéal américain est celui d'une symbiose entre nature et culture, entre le héros et son environnement, il faut aussi qu'il y ait contraste pour manifester la capacité du héros à se distinguer du monde sauvage pour le modeler à l'image de la civilisation. L'indistinction entre nature et culture est la caractéristique principale des Indiens, qui entretiennent un rapport fusionnel avec le paysage américain. Ils sont ainsi capables de disparaître et d'apparaître comme s'ils étaient des émanations directes de la nature sauvage. Dans *Broken Arrow*, une flèche qui se plante sur un tronc à côté du héros indique la présence des Apaches, mais le contrechamp ne révèle que la nature vierge comme origine du tir. Dans *The Searchers*, ils s'alignent harmonieusement sur les crêtes ou s'enfoncent naturellement dans les replis du territoire, leur campement restant introuvable pendant plusieurs années. Cette relation symbiotique à l'environnement qui fait d'eux une extension de la nature plus que des êtres humains est cependant ce qui les condamne à un mode de vie primitif et ce qui justifie leur effacement (ou leur idéalisation dans les westerns révisionnistes). Selon l'argument utilisé depuis les débuts de la colonisation, l'Indien ne transforme pas la terre qu'il occupe et doit donc laisser place à une civilisation capable d'en exploiter tous les bienfaits. Pour qu'il y ait possibilité d'agir sur la nature, il faut donc qu'il y ait contraste entre nature et culture, et c'est dans cette tension dialectique entre symbiose et distinction que le western construit la relation du héros au paysage américain. Lorsque Jeffords se rend pour la première fois chez Cochise dans *Broken Arrow*, le cadrage de l'espace installe la tension et le risque précédant la rencontre (v. L'espace américain), mais ce risque est atténué par la capacité du héros à résister à l'écrasement par le paysage. Masqué par un arbre ou une crête, écrasé par les rochers environnant, décentré dans l'image, il maintient cependant sa présence à l'écran, parvient à se détacher sur l'horizon et s'impose même au centre de l'image en plan* américain. L'image parfaite résolvant la tension entre symbiose et contraste et installant l'équilibre entre le héros et le continent à civiliser est celle de Davy Brandon dans *The Iron Horse*, debout seul sur les rails qui viennent d'être jointes, "see[ing] the consummation of his father's dream" selon un carton. Cadré au centre d'un plan d'ensemble, le désert dans son dos, l'image fixe comme un tableau, il est à la fois à la hauteur

de la ligne d'horizon formée par une crête lointaine et au centre des rails traversant le continent, son vêtement sombre le distinguant juste assez de l'arrière plan.

Chaque film construit son propre rapport du héros à l'environnement. Dans *Jesse James*, la nature ne sert pas seulement de refuge pour le criminel. Elle étend et amplifie le pouvoir du héros sur le chemin de fer. Lorsque Jesse est présenté pour la première fois à l'écran en marge de la civilisation (voir plus haut), les plans du héros le cadrent entouré de branchages et de végétation. Les contrechamps qui cadrent Jesse au premier plan et la calèche des agents du chemin de fer en point de fuite conservent la présence des branchages, qui recadrent et surplombent la calèche comme un avertissement amical et une annonce de la confrontation à venir. La cordialité a disparu lorsque le procédé est repris dans le plan introductif de l'attaque nocturne du train, une plongée où les branchages noirs amplifient la silhouette de Jesse et minimisent la puissance du train. Dans *The Ox-Bow Incident*, aucune relation particulière ne lie Carter à la nature sauvage, qui se trouve associé à des troncs d'arbre (suggérant sa culpabilité dans la pendaison), cadré contre des arrières plans obstrués de rochers. Les quelques indications de sa capacité de se hisser à hauteur de l'espace américain, comme lorsqu'il surplombe l'action précédant immédiatement le lynchage, tournent court, ici se jetant à terre dans une bagarre sans conséquence sur le récit. Traité comme les autres personnages pour ce qui est de son rapport à la nature, il est incapable d'affirmer un principe d'action individuelle contre la violence du groupe. Quant à *Shane*, le film se joue quelque peu des conventions lorsqu'il associe par des fondus enchaînés la montagne majestueuse autant à Shane qu'aux Starrett et même aux Ryker. Des montagnes similaires entourent ainsi la ferme Starrett et la ville où les Ryker ont leurs quartiers et prennent une connotation différente selon le comparé (bienveillantes lorsqu'associées à Shane ou aux Starrett, menaçantes lorsqu'associées aux Rykers). *Shane* se joue ainsi autant des conventions génériques et que des conditions d'expression du cinéma, attirant l'attention du spectateur sur les effets du montage* en fondu enchaîné dont le film abuse à dessein. Shane, lui, émerge des montagnes et traverse le désert en deux plans d'introduction du film, tous deux fixes, caractérisant le personnage comme un migrant dans l'espace américain. Associé aux grands espaces de l'Ouest, recadré entre les bois d'un daim à son approche de la ferme Starrett dans un autre clin d'œil moderniste à l'artificialité du cinéma, il n'en effraie pas moins la bête sauvage que la présence du jeune Joey ne gênait pas, ce qui vient compliquer son rapport à la nature déiste et suggérer son potentiel violent.

Aristocrate de la violence

Comme le voyait déjà Robert Warshow en 1954, l'homme de l'Ouest est avant tout "a killer of men" [Warshow, 1962]. Il se distingue par ses prouesses dans le domaine de la violence, notamment sa capacité extraordinaire à tuer. Lorsque quatre employés du chemin de fer menacent physiquement Frank James sur la propriété familiale au début de *Jesse James*, Jesse rétablit l'équité du combat par un tir hors-champ sur la cloche de la ferme avant de tenir en joue les combattants surnuméraires. Par ce geste, il signale d'emblée son aisance avec les armes à feu autant que l'usage à venir de la force pour rétablir le droit. Il prouve à nouveau sa vitesse et sa précision dans cette scène par un tir dans le champ qui empêche Barshee de frapper mortellement Frank par derrière. Lors du duel dans le Dixie Belle Saloon, le premier tir de Jesse est à nouveau en hors-champ, frappant l'acolyte de Barshee en train de dégainer, comme si le geste de Jesse était trop rapide pour être saisi par la caméra. Le second tir dans le champ frappe ensuite Barshee qui a à peine eu le temps de saisir son arme. La prouesse avec les armes à feu est encore décisive pour le personnage du *gunfighter* incarné par Shane, personnage historiquement invraisemblable dont la seule occupation est de tuer. Shane n'a d'autre raison d'être que par sa capacité à dégainer plus vite que son adversaire, capacité qui

lui permet de protéger la communauté agrarienne des *homesteaders* et de servir le progrès. Dans *Little Big Man*, Jack Crabb traverse une période de *gunfighting* traitée sur le mode comique : il suffit de “go snake-eyes”, c’est-à-dire plisser les yeux, pour avoir un tir remarquablement rapide et précis. Le film souligne ainsi à quel point la violence est devenue un style dans le western, à l’image de l’accoutrement carnavalesque du “sody pop kid” que devient le héros. La rencontre avec Wild Bill Hickok* et la réalisation des conséquences d’une telle occupation (un corps anonyme et sans vie, gisant au sol et traversé d’une giclée de sang rouge vif) fait éclater le décorum pour révéler la réalité du meurtre d’un être humain. Jack raccroche immédiatement ses six-coups.

Si le personnage principal est doué pour tuer, il faut en effet que cette violence soit contenue de manière à ce qu’elle ne mette pas en péril son statut de héros. C’est pourquoi l’une des préoccupations centrales du genre selon John Cawelti est “the justification of acts of violent aggression”, ce qui signifie construire les opposants de telle manière que “the hero is both intellectually and emotionally justified in destroying them” [Cawelti, 1971]. Il y a différentes manières par lesquelles le genre justifie la violence du héros. Tout d’abord, celle-ci est toujours présentée comme une légitime défense et non une agression. On retrouve là un procédé récurrent des cultures impériales qui construisent systématiquement l’agression coloniale comme une défense de la civilisation. C’est pourquoi les défaites sacrificielles telles que Little Big Horn* sont célébrées plus que les massacres victorieux, ou que les guerres coloniales dans le western sont toujours des attaques indiennes (v. Impérialisme et décolonisation). L’homme de l’Ouest est doué pour tuer mais il maîtrise ses passions et n’use de son talent que pour répondre à une agression. Le héros dégainé toujours en second (*Jesse James*, *Shane*). Il ne tue que lorsqu’il est attaqué (à la fin de *Broken Arrow*, durant l’attaque indienne dans *The Iron Horse*) ou pour protéger la communauté (dans *Jesse James* et *Shane*). Ses talents ne servent jamais son intérêt, mais toujours celui de la communauté et de la nation en construction. La vengeance d’une agression initiale, motif courant de recours à la violence dans le genre (*The Searchers*, *Little Big Man*, *The Outlaw Josey Wales*) est une expression plus personnelle et problématique de la légitime défense. De nombreux films brouillent ainsi la clarté morale d’un service à la communauté en ajoutant un motif personnel qui sème le doute sur les motivations héroïques dans l’usage de la force : Wyatt Earp venge son frère autant qu’il protège la loi en tant que marshal de Tombstone dans *My Darling Clementine* ; Jesse venge sa mère autant qu’il défend les droits des fermiers dans *Jesse James* ; Davy Brandon venge son père autant qu’il efface l’opposant au progrès dans *The Iron Horse*.

Outre la légitime défense, la justification de la violence héroïque est facilitée par certains aspects de l’idéologie impériale, notamment le darwinisme social et la téléologie progressiste. Tout d’abord, la violence est souvent rendue légitime par l’affirmation d’une nécessité darwiniste : il faut l’exercice d’une force supérieure au service du bien pour contrer le règne de la force imposé par les opposants. Les Ryker imposent leur loi par la force aux fermiers et, en l’absence de la loi (v. La construction de la nation), seule la force de Shane peut les éliminer. De même, Barshee et le chemin de fer utilisent des méthodes musclées pour faire plier les fermiers, détournant la loi à leur avantage dans *Jesse James*. *The Man Who Shot Liberty Valance* est entièrement construit sur ce paradoxe, le meurtre de Liberty Valance devenant nécessaire pour installer l’état de droit. À la nécessité darwiniste s’ajoute une nécessité historique construite par la téléologie progressiste. La foi en la supériorité technique et morale des colonisateurs ainsi que la conception linéaire de l’histoire de l’Ouest comme autant d’étapes vers le progrès (v. Historiographie de l’Ouest et Histoire de l’Ouest) imposent au récit westernien une certaine organisation narrative. Le western reprend de ces stades de la civilisation décrits par Frederick Jackson Turner [Turner, 1962] les étapes intermédiaires où se joue l’avenir de la nation : le temps des trappeurs, des éleveurs puis des fermiers pionniers, laissant généralement de côté le premier temps des chasseurs et le dernier temps de

l'industrialisation. Cette lecture évolutionniste de l'histoire comme nécessairement orientée vers le présent inscrit l'acte violent dans une nécessité historique. Dans *Shane*, le récit repose sur les tensions liées au passage d'une économie d'élevage en pâturage libre à une économie agricole de propriété privée. Le discours nocturne entre Ryker et Starrett le soir du 4 juillet évoque largement la théorie évolutionniste de Turner, positionnant les Ryker du côté du passé et les Starrett comme l'avenir de la nation. En s'alliant aux Starrett et en tuant les Ryker, Shane sert l'avènement du progrès historique selon Turner, quand bien même ce progrès signifie la disparition du héros qui, lui aussi, appartient au temps révolu où la force faisait loi. Turner lui-même était cependant méfiant du développement industriel des États-Unis et des conflits de classe que cela pouvait provoquer lorsque la soupape de sécurité de la Frontière était close (v. Histoire de l'Ouest). Pour lui, le stade démocratique et égalitaire du progrès est celui des fermiers pionniers incarnant les idéaux de l'Ouest, les stades supérieurs devant s'inspirer de celui-ci pour ne pas dériver dans l'oppression et l'inégalité [Turner, 1962]. Héritier de la tradition populiste qui remonte à l'agrarianisme jeffersonien, le western prend souvent ce stade agrarien comme point de référence de son récit. Ainsi dans *Jesse James*, la violence du héros se justifie par une résistance aux excès du progrès. Le capitalisme industriel oppressant et corrompu est purifié par l'action rédemptrice d'un héros de la Frontière, bien que le progrès technique lui-même – le train – soit finalement réhabilité (v. La construction de la nation).

Si le western cherche à justifier la violence de son héros comme l'affirme John Cawelti, le genre est cependant plus encore occupé à souligner l'impossibilité d'une telle justification. La violence du héros est certes canalisée par de nombreux moyens esthétiques et idéologiques, mais elle subsiste malgré tout en excès, ses manifestations et conséquences impossibles à contenir dans un cadre mythique. *The Ox-Bow Incident* en est l'exemple le plus évident, film dont l'objet même est le récit d'un acte de violence absolument injustifiable, ni légitime défense, ni nécessité darwiniste, ni acte de progrès. Le héros a beau voter contre l'exécution et organiser un fonds de soutien à la famille d'une des victimes, cette action tardive ne rachète pas sa complicité par association à un lynchage d'innocents. Mais, comme autant de manifestations de la dualité des grandes œuvres du western identifiée par Franklin Robinson (v. Cinéma, histoire et société), la difficulté à contenir la violence des héros se trouve au cœur même de films qui contribuent par ailleurs à la justifier. Dans *Shane*, la violence fait régner une tension sourde dans les scènes les plus domestiques ; elle exerce une fascination problématique sur la communauté ; elle explose le calme rural de la ferme Starrett. Dans les premières scènes du film, Shane met ainsi par deux fois la main à son arme en réaction à un bruit innocent. Le jeune garçon Joey est quant à lui immédiatement fasciné par l'étranger, en particulier tout ce qui, chez lui, suggère sa capacité à tuer (son arme à feu, sa technique, son courage face au danger). Sa mère exprime d'ailleurs son inquiétude quant à l'influence néfaste du héros sur son fils ("Guns aren't going to be my son's life"). Joey n'est cependant pas le seul à être fasciné par la violence du héros. Lors de la bagarre au saloon contre les Ryker, Joey, Marian et d'autres fermiers apprécient le spectacle de la violence. Des plans rapprochés soulignent leur engagement émotionnel dans le combat. Mais surtout, c'est le contraste déchirant entre le calme rural de la ferme Starrett et les explosions de violence dont elle est le décor qui signalent le danger associé aux armes à feu. Lorsque Shane fait une démonstration de tir à Joey, le son des trois coups de feu est amplifié de manière à briser violemment le calme de la ferme, provoquant la frayeur des animaux et les réactions inquiètes ou étonnées de Marian et Joey, filmés en gros plans. Dans l'échange qui s'ensuit immédiatement avec Marian, Shane a beau revendiquer la neutralité de l'arme à feu ("a gun is a tool, Marian [...] as good or as bad as the man using it"), le film vient tout juste de donner un poids conséquent au point de vue de Marian selon lequel "we'd all be better off if there wasn't a single gun left in the valley, including yours".

La scène de bagarre dans le saloon de *Shane* suggère une dimension problématique supplémentaire à la violence, qui est le plaisir associé à son spectacle ou à son exercice. Avant de se battre contre les Ryker et de laver l'humiliation qu'il a subie dans une scène précédente, Shane esquisse un sourire qui indique son plaisir de se retrouver enfin de nouveau dans son élément. De même, lorsque Jesse James tient en joue les employés du chemin de fer pour permettre à son frère un combat équitable avec Barshee, il arbore un grand sourire, attitude contrastée avec celle de sa mère filmée dans le même plan, qui panique et demande à Jesse d'interrompre le combat. Le plaisir du spectacle violent est au cœur du récit de *The Ox-Bow Incident*, où le lynchage d'innocents est provoqué par le désir de voir une pendaison. L'absence de loi permet l'expression de désirs primaires et de pulsions morbides qui font porter la responsabilité de la violence non plus seulement sur le héros mais sur la communauté. Ainsi dans *The Iron Horse*, le héros s'inflige lui-même l'exil pour le meurtre de Deroux, considérant que son acte de violence le rend indigne de l'amour de Miriam, quand bien même la communauté n'a que peu d'état d'âme pour la mort de l'opposant (à l'image de Thomas Marsh, ingénieur en chef et père de Miriam, qui vient reconforter Davy après son action). La situation se retrouve dans *The Searchers*, où la violence raciste du héros n'est que l'expression d'une violence raciste de la communauté. Devant Martin Pawley qui maintient la nécessité de sauver Debbie captive des Indiens, sa fiancée Laurie exprime son désir de voir le héros Ethan lui "coller une balle dans la tête" ("put a bullet in her brain") parce que sa pureté raciale a été compromise. Elle avance même que la mère défunte de Debbie n'en aurait pas voulu autrement. Dans un tel contexte, quel type d'accueil peut-on espérer pour Debbie une fois qu'elle réintégrera la communauté blanche en conclusion ? Lorsqu'Ethan, dans le plan final, s'éloigne vers la lumière aveuglante du désert sauvage, la communauté pionnière se retire avec Debbie dans l'intérieur obscur d'une civilisation dont le racialisme reste encore à éclairer. La violence sauvage est non seulement au fondement de la nouvelle nation, elle est inhérente à la civilisation américaine. La nature injustifiable de cette violence, renvoyant à la culpabilité historique du génocide, ne cesse d'être reconnue et explorée par le genre du western.

Individualisme et démocratie

Parce qu'il est un intermédiaire entre civilisation et sauvagerie et parce qu'il est un tueur servant la civilisation, le héros américain est généralement isolé de la communauté qu'il protège ou qu'il sert. Son intimité avec l'espace sauvage et son usage de la violence le distinguent du reste des habitants, fermiers ou commerçants, qui peuplent l'Ouest américain. Cette distinction est également une hiérarchie, car sa connaissance de l'altérité et sa violence lui réservent le pouvoir de maîtriser le territoire et d'installer la civilisation. L'homme de l'Ouest est cet individu exceptionnel qui incarne l'américanité, la symbiose entre ancien et nouveau monde qui forme le nouvel homme américain. Dans une perspective turnerienne, l'homme de l'Ouest est un être supérieur parce qu'il incarne ce que l'historien appelle l'idéalisme de l'Ouest, un ensemble de valeurs libérales qui portent la démocratie américaine ("equality, freedom of the individual, faith in the common man", [Turner, 1962]). Dans une perspective rooseveltienne, l'homme de l'Ouest est un être supérieur parce qu'il incarne une race supérieure américaine, l'Anglo-Saxon britannique régénéré au contact du monde sauvage [Bederman, 1995] (v. Histoire de l'Ouest). Le héros fait ainsi partie d'une élite qui seule est capable de mener la nouvelle nation vers le progrès et dont, selon Roosevelt*, les politiciens et industriels du tournant du xxe siècle se devaient d'être les héritiers [Slotkin, 1993]. Le western littéraire tel qu'il est né avec *The Virginian* d'Owen Wister* (1903) a largement souligné cette dimension élitiste, voire aristocratique du héros westernien (v. Histoire du western). Le Virginien est ainsi décrit comme un personnage issu du peuple mais qui lui est

supérieur par ses qualités morales et physiques. Il incarne “the quality” par opposition à “the equality”, une aristocratie naturelle sur qui repose l’avenir de la nation [Wister, 1917]. Ses origines sudistes soulignent une dimension chevaleresque et un attachement à l’honneur qui influencent le genre (dans les personnages de Jesse James et Shane en particulier ; v. La construction de la nation).

Héritant des deux interprétations précoces de l’histoire de l’Ouest par Turner et Roosevelt, le western est tiraillé entre une pulsion démocratique (la Frontière populiste de Turner sur laquelle advient la démocratie américaine) et une pulsion aristocratique (la Frontière raciale de Roosevelt qui sélectionne l’élite capable de mener la nouvelle nation). Cette tension se joue dans le genre dans une distinction, voire une opposition, entre le collectif et l’individu, le héros aristocratique se mettant au service du peuple démocratique sans pour autant en faire pleinement partie. Dans *Shane*, Shane et Wilson sont clairement distincts des groupes sociaux qu’ils défendent (les fermiers ou les éleveurs) par leur usage de la violence. Le traitement de la scène de discussion nocturne au soir du 4 juillet se construit comme un parallèle entre deux confrontations : le discours historico-politique entre Starrett et Ryker et la tension muette entre Shane et Wilson, qui se reconnaissent instantanément comme appartenant à l’ordre supérieur des *gunfighters*. Distinct par nature, Shane est également exclu par son usage de la violence. Une fois qu’il a tué Wilson, il doit s’exiler de la communauté qu’il sauve parce que, comme il le dit en conclusion, “there’s no going back from [a killing]. Right or wrong, it’s a brand”. La communauté de ces films qui célèbrent une aristocratie de la violence est alors souvent grégaire ou timorée, gouvernée par la peur et la pusillanimité. C’est le cas dans *Shane* lorsque Joe est le seul fermier à oser venir en aide à Shane lorsqu’il en a besoin. C’est aussi le cas dans *High Noon*, où le shérif Kane est abandonné par tous ceux qu’il a protégés des années durant au moment où il en a le plus besoin. Si, dans *Jesse James* également, la violence isole le héros de sa communauté, l’homme de l’Ouest est ici une figure populiste, ancré dans une communauté et sur un territoire, une émanation directe du peuple qu’il défend contre l’invasion du progrès. Jesse organise une réunion des fermiers du comté dont il se fait le représentant. Alors que Shane appartient à une aristocratie de tueurs (*a killer elite*, pour reprendre l’expression de Richard Slotkin [1993]), Jesse mène une révolution démocratique au nom des fermiers indépendants. Là où Shane doit s’exclure d’une communauté démocratique qui lui est inférieure, Jesse se dévoie lorsqu’il se croit supérieur au peuple qu’il incarne. L’expression d’une pulsion autoritaire avant le braquage de Northfield (“It’s me ! I’m [the captain of this band]. And I’ll ride up the Capitol steps if I feel like it”) signale ainsi le basculement moral du héros.

Si le héros reste généralement exclu de la communauté, certains films construisent une trajectoire narrative fondée sur l’inclusion de l’homme de l’Ouest dans la communauté. C’est le cas de *The Iron Horse* dont le point final est l’union de la Frontière de l’Ouest avec le capitalisme industriel de l’Est dans le mariage de Davy et Miriam. Comme à la fin de *The Virginian* où le héros se marie et devient contremaître du puissant éleveur de la région, Davy est ainsi inclus dans la nouvelle nation continentale née de l’achèvement du chemin de fer transcontinental. La part sauvage du héros de la Frontière qui était nécessaire pour réaliser l’acte violent fondateur de la civilisation se trouve domestiquée dans l’union maritale et l’intégration économique lorsque la civilisation est installée. La part de tragédie inhérente au héros de l’Ouest, qui travaille à son propre effacement en servant le progrès, est alors effacée dans une assimilation du héros à la civilisation. La situation est inversée dans le western révisionniste pro-Indien, où le héros refuse le progrès civilisé et embrasse entièrement le monde sauvage. Jack Crabb dans *Little Big Man*, John Morgan dans *A Man Called Horse* (1970) ou John Dunbar dans *Dances with Wolves* (1990) présentent des trajectoires assimilatrices qui les éloignent de la civilisation pour les faire intégrer une communauté indigène aux valeurs morales supérieures. Alors qu’un héros comme Shane présente un désir

d'intégration à la civilisation tragiquement impossible à réaliser (son amour adultère pour Marian), le héros du western pro-Indien réalise son désir d'assimilation communautaire auprès de bons sauvages tolérants. Ce faisant, il conserve cependant une distinction fondamentale vis-à-vis des deux communautés : par rapport aux Blancs, il appartient à une minorité de colonisateurs éclairés qui seuls incarnent les valeurs libérales de la civilisation ; par rapport aux Indiens, il est blanc et civilisé, ce qui lui permet d'être un meilleur Indien que les Indiens (v. plus haut).

Il y a dans l'exclusion du héros parce qu'il est indianisé ou violent une certaine hypocrisie de la communauté que le western souligne fréquemment. Tout d'abord, certains films, comme *High Noon*, posent un regard suspect sur la capacité du peuple à incarner et défendre la démocratie (v. La construction de la nation). Ensuite, la communauté a besoin de la violence du héros pour s'installer comme société de droit (*The Man Who Shot Liberty Valance*). Enfin, comme nous l'avons suggéré plus haut, la communauté est souvent tout aussi violente que le héros qu'elle rejette. Les westerns les plus problématiques pour le mythe national sont en effet ceux qui font de la violence héroïque non une responsabilité individuelle mais une expression de la civilisation. Dans *The Searchers*, le racisme pathologique du héros n'est pas une marque de distinction mais fait d'Ethan le représentant de la communauté. C'est également le cas dans *Shane*, où le héros tout comme Joe Starrett ont recouru à la violence non parce qu'ils sont violents par nature, mais parce qu'ils répondent à une attente de la communauté. Lors de la bagarre dans le saloon, lorsque Shane se retrouve seul à la merci de l'ensemble du clan Ryker, le petit Joey vient s'interposer en suppliant le héros d'abandonner ("But Shane, there's too many"). Le héros lui répond "You wouldn't want me to run away, would you ?", ce que le garçon ne contredit pas. De même lorsque Marian tente de retenir Joe d'aller se confronter à Ryker, Joe lui répond "Do you think I could go on living with you, and you thinking that I'd showed yellow ?". Marian avait beau condamner cette décision comme "a silly kind of pride" dans l'échange précédent, elle ne contredit pas non plus son mari. L'action violente répond à une attente sociale de la part d'une communauté qui, comme nous l'avons suggéré plus haut, est fascinée par le spectacle de la violence (dans *The Searchers*, on retrouve les regards avides de spectateurs lors de la bagarre entre Martin et Charlie). La fascination collective autant que l'attente sociale portées sur la violence héroïque sont également une fascination et une attente pour une forme de puissance associée à la masculinité.

Méditation sur la masculinité

La masculinité explorée par le genre du western est fondée sur un idéal masculin formulé au tournant du xxe siècle lorsque le genre s'est construit (v. Histoire du western). Cet idéal est celui d'une synthèse entre masculinité civilisée et masculinité primitive. Dans la seconde moitié du xixe siècle, la masculinité (*manhood*) est redéfinie depuis la conception victorienne d'une virilité morale (*manliness*) vers une virilité physique (*masculinity*). La première est l'apanage des classes moyennes et supérieures et se caractérise par des valeurs telles que l'honneur, la force morale et le contrôle de soi. La seconde émerge des classes populaires issues de la nouvelle immigration et met l'accent sur la puissance physique et la vitalité primitive [Bederman, 1995]. La synthèse de ces deux formes de masculinité s'est faite en grande partie à travers la figure de Theodore Roosevelt, cowboy, chasseur, héros militaire et intellectuel éduqué à Harvard. Elle caractérise par la suite le héros du western qui, s'il n'est jamais un diplômé d'Harvard, incarne la *manliness* victorienne autant que la *masculinity* primitive. John Morgan dans *A Man Called Horse* est ainsi un aristocrate anglais et un guerrier sioux qui devient chef de sa tribu d'adoption. La capacité à maîtriser sa force et à en retenir les usages, le contrôle de ses émotions au profit de l'action juste, la résilience et la détermination devant la difficulté, le respect d'un code d'honneur même lorsqu'il contredit

l'instinct de conservation sont des qualités morales partagées par les héros de western. De même, la force physique ou la dextérité avec les armes à feu autant que les techniques indiennes de combat sont également l'apanage de l'homme de l'Ouest au cinéma. Pensons à Tom Jeffords qui survit l'attaque nocturne d'un Indien au couteau, à Jesse James qui mène une guérilla terroriste contre le chemin de fer, à Shane et Joe dont la puissance physique est célébrée lorsqu'ils déracinent une souche récalcitrante. Cette part sauvage de la masculinité primitive est souvent célébrée plus explicitement dans les westerns pro-Indiens qui présentent le courage et l'efficacité au combat comme une valeur centrale des Indiens. Tom Jeffords est ainsi soupçonné de féminité par Geronimo parce qu'il n'a pas tué le garçon indien blessé en début de film. Dans ces films pro-Indiens, c'est encore le meurtre du sauvage qui, comme dans la version racialisée du mythe de la Frontière, provoque la régénération du héros. Jack Crabb devient Little Big Man à l'issue du meurtre d'un Pawnee. John Morgan devient Horse en tuant un Shoshone. John Dunbar devient Dances With Wolves dans le combat contre les Pawnees. En voix *off* après le combat, il exprime l'aboutissement d'une quête de soi dans le meurtre de l'autre : "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 donc toujours dans la violence contre l'autre que l'homme de la Frontière accomplit son identité.

Le lien ténu entre masculinité primitive et violence est exhibé dans un film comme *The Ox-Bow Incident*, dans lequel la résolution de tuer est la mesure d'un homme. Le Major Tetley entraîne son fils dans la capture des voleurs de bétail parce qu'il espère "make a man of [him]". Lors des discussions pour décider du sort des coupables présumés, ceux qui s'opposent à une exécution sommaire sont féminisés, à l'instar du vieux commerçant Davies que l'on traite de "Grandma" et "whiny old woman". Si le film exhibe les liens entre masculinité et violence, sa critique de cet aspect de l'idéologie impériale (v. Histoire de l'Ouest) est limitée par la distribution des attributs genrés selon les personnages. Le personnage de Jenny, qui pousse le groupe au lynchage, est masculinisé tandis que les personnages de Davies ou le révérend noir Sparks sont âgés et impotents. Le jeune Tetley est quant à lui efféminé et homosexué. Le juge Tyler, incapable de forcer le respect des citoyens, est également sous l'emprise d'une femme castratrice. *The Ox Bow Incident* ne présente finalement aucun modèle de masculinité équilibrée, à l'exception notable du mari de Rose originaire de San Francisco (v. La construction de la nation). L'idéologie masculiniste est ainsi récupérée lorsque le film suggère que la violence provient autant d'un excès de masculinité primitive chez les lyncheurs que d'un déficit de cette même virilité physique chez les opposants au lynchage.

Comme le souligne Wendy Chapman Peek dans un article sur la masculinité dans le western, la masculinité du western est souvent comprise comme présentant un autre type de tension opposant deux "ideologically opposed models of manhood, one endorsing commitment to community and family, the other advocating freedom from them" [Chapman Peek, 2003]. L'auteur propose une approche différente de la question qui prenne en compte les redéfinitions de la masculinité dans la période de l'après-Seconde guerre mondiale. Celle-ci ne serait plus tournée uniquement vers une démonstration de force mais se définirait par la capacité à mener à bien ses objectifs. L'enjeu du western de cette période, dans des films comme *Fort Apache* ou *Broken Arrow*, n'est donc pas tant de mettre en scène une performance de la masculinité que de montrer des hommes capables de mobiliser stratégiquement des attributs féminins autant que masculins afin de réaliser un objectif particulier. Tom Jeffords et Cochise sont accusés de féminité par ceux qui s'opposent au rapprochement entre Blancs et Indiens mais leur capacité à négocier les catégories de genre leur permet d'assurer la paix dans le territoire de l'Arizona. Dans les films de cette période, la dimension physique de la masculinité devient également moins importante que les facultés

mentales, qui permettent de calculer, planifier et réaliser un objectif dans un contexte antagoniste. Dans *The Ox-Bow Incident*, Carter démontre par deux fois sa capacité à se battre, en particulier avant le lynchage des innocents. Cette démonstration de force fondée sur une pulsion émotive échoue cependant lamentablement parce qu'elle n'a pas été pensée dans le cadre d'une stratégie pour stopper l'action du groupe. La force sans l'esprit ne produit que peu de résultats. L'héroïsme se définit alors moins par des attributs essentiels liés à la masculinité, primitive et civilisée, que par la capacité du héros à mobiliser ces attributs comme autant de compétences assurant son succès.

2.4 La construction de la nation

La critique du western a fréquemment souligné le lien intime existant entre le genre et la formation d'une identité nationale. L'approche sociohistorique des études cinématographiques (v. Cinéma, histoire et société) y voit le prolongement d'une mythologie nationale consolidée à la fin du xix^e siècle et le reflet des évolutions politiques et sociales de la nation sur le xx^e siècle. Par bien des aspects, le western construit la nation américaine par assimilation ou par exclusion, cherchant à résorber ou à effacer les divisions politiques, sociales ou géographiques qui composent les États-Unis. Le traumatisme de la guerre de Sécession et les tensions lancinantes entre Nord et Sud, les conflits de classe liés au progrès industriel, les violences physiques ou symboliques justifiées par la race ou le genre sont abordées et résolues dans une trajectoire narrative centrée sur la construction nationale. L'épopée des chariots de pionniers ou de la locomotive, le combat des pionniers contre une nature hostile et ses habitants permettent de cristalliser un moment de naissance d'une nation non seulement géographique, mais aussi démographique et politique. Géographique, car étendue à la taille d'un continent et soudée par une histoire de conquête et d'expansion commune. Démographique car, comme l'avaient montré Turner et Roosevelt (v. Histoire de l'Ouest), les communautés s'unifient dans le creuset de la Frontière. Politique, car les divisions entre Nord et Sud, Est et Ouest, se résorbent dans le grand mouvement du progrès des civilisations. L'Ouest joue alors dans le western le même rôle que lui donnait le célèbre éditeur du *New York Tribune* Horace Greeley* : celui d'une soupape de sécurité (*safety valve*), une perspective de renouveau individuel et collectif permettant d'apaiser toute forme de division. Mais le western démontre tout autant à quel point les divisions qui traversent l'histoire et la société américaines résistent à toute tentative d'effacement ou de réconciliation. Les tensions régionales, sociales, raciales, genrées persistent dans le genre, parfois au cœur même de films qui promettent leur apaisement. Sur cette question encore, le genre se distingue par sa capacité à explorer et à interroger l'histoire et le mythe de l'Ouest en exhibant les violences liées à l'assimilation ou à l'exclusion des différences au nom d'un projet commun (v. Mythe et histoire).

Un peuple et des institutions

Le western est le genre par excellence abordant la naissance des États-Unis dans la colonisation du continent nord-américain. Cette naissance est d'abord celle d'un peuple. La Frontière du western est le lieu d'émergence d'une communauté nationale car c'est un lieu d'égalisation, de fédération et d'assimilation des différences dans un projet commun. Dans cette perspective, l'élément fédérateur qui permet à la nation de s'unifier est la menace indienne. L'identité nationale se construit d'abord par exclusion d'une altérité radicale incarnée par l'Indien. Un film comme *The Iron Horse* en est exemplaire par la manière dont le combat contre les Cheyennes vient parachever une trajectoire narrative assimilatrice. Dans ce

film, le transcontinental est une “ceinture” unissant le continent-nation américain. La construction de la ligne permet l’unification du Nord et du Sud, tout juste sortis de la guerre de Sécession (carton : “ex-soldiers of North and South working peacefully side by side”). La réunion finale des rails marque l’assimilation des groupes d’immigrés (Italiens et Chinois) dans un creuset américain (voir plus bas). L’interprétation historique de la construction de la ligne n’est pas celle du renforcement d’un axe est-ouest pour étouffer le Sud pendant la guerre de Sécession, ni même celle de l’ouverture du capitalisme industriel de l’Est aux ressources naturelles de l’Ouest (v. Histoire de l’Ouest), mais bien celle d’une fondation en même temps qu’un accomplissement de la destinée nationale. La dynamique narrative du film est centripète, les éléments disparates convergeant vers un centre commun matérialisé à Promontory Point. Or, au cœur de cette organisation narrative célébrant l’avènement d’une nation, c’est la menace indienne qui vient cristalliser l’unification du peuple américain. Lorsqu’il faut aller sauver les travailleurs du rail assiégés par les Cheyennes, le train qui part de Cheyenne emporte avec lui la ville entière : Anglo-Saxons, Irlandais et Italiens (que l’on force à venir malgré eux) ; hommes et femmes qui prennent également les armes ; nordistes et sudistes ; ouvriers, contremaîtres, ingénieurs et patrons. C’est dans le combat contre le sauvage pour la maîtrise de la Frontière que s’effacent les différences et que naît le peuple américain. Cette dimension est commune aux grands films épiques de *The Covered Wagon* à *The Big Trail*.

Si l’enjeu des films de guerres indiennes est la construction d’une unité nationale dans la confrontation avec le monde sauvage, de nombreux westerns se concentrent sur le temps d’après la conquête, correspondant à l’installation d’un état de droit et la formation des institutions. Dans ces derniers, l’Ouest reste une Frontière peu développée, un espace transitoire entre la loi du plus fort qui domine le monde sauvage et l’état de droit qui apporte sécurité et tranquillité d’esprit à ses citoyens. La loi et ses institutions (système judiciaire, gouvernement démocratique) y sont en construction, trop faibles pour pouvoir s’imposer sans l’aide d’hommes forts dévoués à leur défense (v. Le héros américain). Dans *Shane*, c’est l’absence de la loi (“that’s the trouble around here, ain’t a marshal within 100 miles” ; “the law’s three days from here”) qui oblige Shane à recourir à la force pour stopper les Ryker. Il en va de même dans *The Ox-Bow Incident*, dans lequel l’absence du shérif permet à la violence collective de se déchaîner. Lorsque le shérif réapparaît à la fin du film une fois le lynchage commis et promet de poursuivre les coupables de l’exécution (“God better have mercy on you. You won’t get any from me”), la situation rentre dans un semblant d’ordre légal bien qu’aucun signe de punition autre que la parole du shérif ne soit montré à l’écran. Il s’agit ici d’une différence notoire introduite dans l’adaptation du roman source, puisque la fin du roman de Walter Tilburg Clark présente un shérif prêt à fermer les yeux sur l’incident (“I haven’t recognized anybody here. We passed a snowstorm, and I was in a hurry”). Peut-être pour répondre aux injonctions du code Hays* concernant la représentation positive des institutions américaines, le film réaffirme la fonctionnalité de la démocratie : il s’agit moins d’un problème de nature des institutions que de degré d’installation (plus de moyens policiers auraient permis d’éviter le drame). Des éléments dissonants viennent cependant contredire cette résolution : l’adjoint du shérif est un rustre violent et le juge Tyler n’inspire pas le respect pour la loi chez ses concitoyens. L’état de droit est ici miné par des hommes qui ne sont pas à la hauteur de leur fonction (v. Le héros américain). Il en va de même dans *The Man Who Shot Liberty Valance*, où il faut un homme fort (John Wayne) pour stopper la masculinité violente de Liberty Valance (Lee Marvin), l’avocat Ransom Stoddard (James Stewart) féminisé (il est serveur en tablier et instituteur) étant incapable d’exercer une violence nécessaire pour faire advenir la loi.

À l’opposé d’une loi absente ou faible, le western peut présenter les institutions américaines comme puissantes et corrompues. On se trouve alors dans le cas où l’état de droit est

fermement installé (au niveau étatique ou fédéral plutôt que local) au point de devenir une bureaucratie déshumanisée ou de dériver vers la tyrannie. Cette configuration est celle des films populistes comme *Jesse James* ou des films pro-Indiens, qui prennent le parti de ceux qui résistent à l'imposition d'un pouvoir non démocratique. Dans *Jesse James*, il existe une collusion entre élites politiques et économiques au niveau de l'état du Missouri qui met en péril les droits des fermiers locaux. Le président de la compagnie de chemin de fer, McCoy, est pris en photo avec le gouverneur du Missouri lors de l'inauguration de la ligne à Saint Louis. Cette collusion se confirme lorsque le gouverneur remplace le juge local par un juge de Saint Louis "who's not so sentimental about train robbers" et déclare la loi martiale dans le comté de Liberty pour faciliter la pendaison de Jesse. L'offre de pardon faite au meurtrier de Jesse James, qui "makes the state a party to murder," achève le tableau d'une démocratie en ruines prête à violer les droits de l'homme pour servir les intérêts d'une élite capitaliste. Si le gouvernement fédéré est corrompu, le niveau fédéral, représenté par le U.S. marshal Will Wright, incarne une justice équitable et des institutions fonctionnelles. La communauté d'esprit qui s'installe entre les deux hommes bons de part et d'autre de la loi (lors de leur rencontre chez le Major Cobb) contredit la perspective sudiste dominant le film (voir plus bas) et souligne la stature nationale du héros hors-la-loi.

Dans le cas des films pro-Indiens, c'est bien au niveau fédéral que se manifeste la tyrannie, dans une machine bureaucratique de Washington déconnectée des réalités humaines de l'Ouest (*Cheyenne Autumn*) ou dans une armée portée par des officiers carriéristes (*Fort Apache*), racistes (*The Far Country*) ou mégalomanes (*Little Big Man*). La faillite du gouvernement fédéral est cependant généralement tempérée par des individus bienveillants, hommes de pouvoir dont les actions rachètent l'institution qu'ils représentent, au prix de sérieuses contorsions historiographiques. Dans *Broken Arrow*, le général "Bible reading Howard" reçoit les pleins pouvoirs de la part du président Ulysses S. Grant pour établir une paix équitable avec les Apaches, mais le film manque de mentionner le calcul politique derrière la décision de Ulysses S. Grant, qui avait besoin de regagner une opinion publique critique de sa politique indienne [Rollins, 1998]. Dans *Cheyenne Autumn*, le ministre de l'Intérieur Carl Schurz défend les droits des Cheyennes contre les intérêts économiques et les ambitions politiques des représentants au Congrès, alors que l'absence de sympathie du personnage historique Schurz pour les Cheyennes venus plaider leur cause à Washington en 1878 est un des éléments ayant provoqué leur évasion de la réserve d'Oklahoma [Dorr, 2016]. Un signe de la critique politique plus virulente des films révisionnistes à partir du tournant des années 1970 est l'absence d'un tel individu rédempteur (*Little Big Man*) ou son impuissance face à la machine impériale qu'est l'Amérique blanche (*Dances With Wolves*). Les institutions ont failli et il ne reste que le héros blanc pour défendre la justice en sauvant les Indiens ou, les Indiens étant condamnés à disparaître par la téléologie progressiste (v. Impérialisme et décolonisation), en portant le flambeau de leur culture au-delà de leur disparition.

Démocratie sur la Frontière

Selon la théorie de la Frontière de Turner, l'Ouest est le lieu de naissance de la démocratie américaine. Si le gouvernement de l'Est peut être corrompu et tyrannique, déplaçant l'image canonique de l'ancienne Europe sur la côte est des États-Unis, la Frontière est le lieu où cette civilisation déclinante régénère ses aspirations libérales et ses institutions démocratiques. Les prémisses de la nouvelle démocratie sont d'abord visibles dans les scènes de réunions politiques improvisées de *Jesse James* ou *Shane*, dans lesquelles les fermiers se réunissent pour débattre d'un problème et décider collectivement de la meilleure manière de le résoudre. La démocratie y est imparfaite, Jesse démontrant ses talents de tribun et Joe Starrett organisant le débat selon ses intérêts (il empêche les avis contraires de s'exprimer), mais la

discussion collective d'une action commune est le premier pas vers une démocratie fonctionnelle. Le phénomène est plus frappant dans *Stagecoach*, où la Frontière (le trajet de la diligence) est un lieu d'égalisation des conditions sociales (la prostituée gagne le respect de la belle du Sud ; le hors-la-loi se rachète par son courage face aux Indiens ; le banquier est véreux et l'aristocrate sudiste est un joueur invétéré ; le docteur alcoolique et le commerçant pusillanime font preuve de courage lorsque les conditions l'exigent). Cette égalisation sur la Frontière permet l'émergence d'une démocratie, en particulier lors de la scène du vote à Dry Fork qui doit décider si la diligence continue son chemin [Pippin, 2010]. La scène distingue l'élite politique et économique de la prostituée exclue par la bonne société, mais le bon hors-la-loi impose à tous que l'on accepte son vote au même titre que les autres. L'égalitarisme rendu possible par l'environnement de la Frontière disparaît cependant dès que la diligence arrive à destination dans la ville de Tonto. Le film dresse ainsi un portrait pessimiste de la civilisation américaine, dont les supposées bénédictions pâlisent devant le potentiel démocratique de la Frontière. Lorsque Ringo et Dallas s'en vont vers le Mexique en conclusion du film, Doc Boone remarque sarcastiquement : "Well, they're saved from the blessings of civilization". On trouve chez John Ford une tendresse et un humour particuliers dans le traitement de ces moments où les institutions se construisent et où le degré d'improvisation nécessaire pour pallier à un ordre balbutiant produit des éclats de justice et de démocratie que la civilisation ne permet plus. Pensons ici au juge Haller dans *The Iron Horse* dont la connaissance du droit, de l'orthographe et plus encore du décorum judiciaire est approximative, qui transforme le saloon en cour de justice et rend un jugement arbitraire favorable à l'accusée. La prostituée est coupable aux yeux de la loi (elle a tiré sur un joueur qui l'avait aspergée de son whisky), mais elle est innocente au regard du spectateur invité à prendre son parti (un carton introduit la scène par sa perspective et personne n'est blessé). Le détournement de la loi rendu possible par la fluidité de la Frontière permet ici à une justice providentielle de s'appliquer [Meyssembourg, 2000].

La démocratie américaine préférée par le western est une démocratie agrarienne, un idéal politique dont la tradition remonte à l'agrarianisme de Thomas Jefferson. Le rédacteur de la Déclaration d'indépendance et troisième président des États-Unis voyait dans les fermiers indépendants (*yeomen*) les citoyens libres et vertueux nécessaires au bon fonctionnement de la République naissante. Cette image influença largement le mouvement agrarien et populiste de la fin du XIX^e siècle, qui réclamait une démocratie protégeant les faibles contre la corruption politique et les inégalités du capitalisme industriel (v. Histoire de l'Ouest). Marqué par ce contexte, la théorie de la Frontière de Frederick Jackson Turner situe également dans le fermier pionnier l'idéal du citoyen américain. La démocratie américaine est ainsi associée à un mode de production économique particulier. Au-delà du stade agraire, le progrès économique de la civilisation peut faire basculer la démocratie dans l'oppression. C'est ce qui se passe explicitement dans *Jesse James*, qui embrasse le point de vue des fermiers indépendants, ou encore dans *The Outlaw Josey Wales*, dont le héros se venge des troupes unionistes qui ont brisé son paradis agrarien, et dans *Heaven's Gate*, dans lequel la communauté de fermiers immigrants s'organise pour résister aux grands éleveurs du Wyoming. La défense d'une société agrarienne contre une civilisation industrielle est également présente dans le western pro-Indien. Les Indiens ne sont certes pas des cultivateurs, mais ils partagent avec les fermiers pionniers l'indépendance et le rapport à la nature qui font d'eux des hommes vertueux. Dans *Broken Arrow*, *Cheyenne Autumn* ou *Little Big Man*, les Indiens se caractérisent par leur proximité harmonieuse à la nature qu'ils connaissent, habitent (ou rêvent de retrouver) et respectent. Cette proximité est manifeste dans leur mode de vie nomade, leurs vêtements, outils, armes et habitations en matières animales, par opposition à la civilisation américaine caractérisée par le métal et la machine. Alors que le train est un symbole de progrès dans *The Iron Horse* ou plus tard dans *Union Pacific* (1939), il devient un

signe d'oppression dans *Jesse James* puis dans le western pro-Indien [Mayer, 2016b]. Les rails barrent la route des Cheyennes dans leur marche vers leurs terres ancestrales dans *Cheyenne Autumn* (voix *over* : "The long line of steel rails were as the bars of a prison"). Les gros plans de la partie basse de la locomotive soulignent la mécanique infernale du métal en mouvement, explosions d'étincelles et de flammèches à l'appui. L'idéal démocratique se situe bien dans une société agrarienne, une nation de fermiers célébrant leur indépendance comme dans *Shane* lors du bal du 4 juillet.

Le rôle de la religion

Une dernière institution qui mérite l'attention ici est l'institution religieuse. Si la religion est une dimension centrale de la Destinée manifeste* et du libéralisme politique américain, celle-ci est peu présente au premier plan dans les westerns. La justice vengeresse de l'Ancien Testament qui entoure le héros eastwoodien dans *High Plains Drifter*, *The Outlaw Josey Wales*, *Pale Rider* ou *Unforgiven* ne caractérise pas encore le héros classique du type de Shane (bien que Shane, après avoir rendu justice, s'enfonce dans l'obscurité de la nuit comme Will Munny à la fin d'*Unforgiven*). Le héros peut comporter une dimension homérique (dans *Shane* notamment) et son action sacrificielle peut évoquer le Christ, mais il est rarement construit comme un héros protestant. La guerre de Sécession chrétienne dans le western est parfois une autorité morale (le pasteur populiste de *Jesse James* ou le révérend noir Sparks dans *The Ox-Bow Incident*), souvent une institution suspicieuse, voire un bras de l'impérialisme dans le western pro-Indien (les pasteurs de *Little Big Man* ou *Jeremiah Johnson*). *The Searchers* souligne cette identité entre pouvoir et religion dans le personnage de Samuel Clayton (Ward Bond), révérend et U.S. marshal, qui tire sur les Indiens en s'écriant "hallelujah". L'église d'une communauté en construction peut être un signe de l'adéquation du mouvement civilisateur et d'un projet divin. Dans *My Darling Clementine*, la croix de l'église encore inachevée et le drapeau américain flottent ensemble sur le désert dans les plans précédant la messe festive. La religion habite généralement de manière discrète l'Ouest cinématographique où elle se manifeste d'abord par ses rituels à l'importance sociale plus que spirituelle (mariages ou enterrements). On en chante les hymnes, l'harmonie musicale signalant le fonctionnement ou le dysfonctionnement d'une communauté (cf. "Shall We Gather at the River" chantée sur le chemin de l'église dans *My Darling Clementine*, qui devient dissonante lors de l'enterrement des Edwards dans *The Searchers* et sectaire dans la procession introductive de *The Wild Bunch*). C'est cependant dans une religion de l'espace sauvage américain, une nature déiste (v. L'espace américain), que le héros et la civilisation puisent l'inspiration du sacré. Les films pro-Indiens opposent à la chrétienté une religion indigène, qui devient source de révélation et de régénération à partir des années 1970. La dimension libératrice des drogues et d'une spiritualité alternative, popularisées par la contreculture des années 1960, est projetée sur l'Indien au cinéma. La sagesse d'Old Lodge Skins dans *Little Big Man* ou de Kicking Bird (Graham Greene) dans *Dances With Wolves* sert de guide spirituel au colonisateur repenté.

Nord, Sud, Est, Ouest : réconcilier la nation

Dans son ouvrage sur le western des années 1930, Peter Stanfield remarque que le western de cette décennie est moins préoccupé par l'opposition entre civilisation et sauvagerie que par le spectre de la guerre de Sécession. L'enjeu politique de la construction de l'Ouest américain au cinéma est moins d'explorer la dimension impériale de l'histoire américaine que de réconcilier une nation encore déchirée et traumatisée par quatre années d'un conflit meurtrier : "A-feature Westerns of 1939-41 invoke Frontier mythology with a view to recasting it in

terms of the fissures represented by the Civil War” [2001]. C’est la fluidité rendue possible par l’indétermination politique de l’Ouest qui permet au Sud, historiquement coupable, d’être réintégré au projet national. Une des opérations du western de cette période est alors de redonner au Sud sa place dans la nation : “[In these films,] the South is eventually included in the Union. [...] Conflicts are, then, determined by a symbolic North/South divide where the West provides the space in which the Union can be reunited” [Stanfield, 2001]. Cette observation de Stanfield concernant le western à la veille de la Seconde Guerre mondiale peut être étendue à l’ensemble du genre qui soulève et explore les questions de la sécession et de la réconciliation. Dans *The Iron Horse*, le carton introduisant le chantier de l’Union Pacific annonce que les ouvriers sont essentiellement des ex-soldats nordistes et sudistes travaillant main dans la main. Cet apaisement est confirmé dans les plans du chantier, qui effacent les différences entre les vétérans filmés en plan d’ensemble et travaillant au rythme d’une même chanson. Une distinction minimale subsiste dans les costumes clairs ou foncés des travailleurs qui évoquent les couleurs grises et bleues des uniformes confédérés et unionistes, la caméra soulignant ce contraste en isolant en plans rapprochés des couples de personnages aux costumes de même couleur. Mais cette distinction n’est pas maintenue de manière cohérente sur l’ensemble des scènes qui introduisent le chantier de l’Union Pacific, ce qui va dans le sens d’un dépassement de la division politique. Nord et Sud, ici encore, se réunissent dans le combat contre les Indiens qui attaquent le chantier, avant de se remettre au travail d’un seul geste. La rivalité entre le caporal Casey et le sergent Slattery semble prolonger et résoudre sur le mode comique l’opposition entre Sud (Casey) et Nord (Slattery) bien que, là encore, l’association ne soit pas explicitée au niveau du récit. Leur concurrence en tant que contremaîtres de deux équipes de travaux est finalement bénéfique à la construction du chemin de fer et les éventuels ressentiments sectionnels sont canalisés dans un projet national. C’est bien l’Ouest et la Frontière qui réunissent les deux hommes et les deux sections des États-Unis, symbolisée par l’image du héros Davy debout entre Casey et Slattery, les rassemblant dans ses bras ouverts une fois la ligne terminée. *The Iron Horse* aborde ainsi la question sectionnelle par le brouillage des distinctions et le recours à la comédie. Pour reprendre les mots du carton introductif de *Jesse James*, les tensions entre Nord et Sud sont canalisées dans la colonisation du continent lorsque, au lendemain de la guerre de Sécession, “America turned to the winning of the West”.

Espace de réconciliation, l’Ouest est également un terrain d’intégration du Sud et de son mythe régional, la Cause perdue*, dans une mythologie nationale. Le mythe de la Frontière comme le mythe de la Cause perdue ont de nombreux points communs : tous deux interprètent les conflits politiques en termes raciaux, glorifient un héros supérieur et font de la pureté de la femme blanche un enjeu central du récit. Déjà *The Virginian* (1903) d’Owen Wister*, avec son héros originaire de la Virginie, croisait les deux imaginaires dans un même héros américain, faisant de l’homme de l’Ouest un héritier de l’esprit aristocrate et chevaleresque du Sud autant que du courage et de la force primale des pionniers. À la suite du Virginien, le western accueille parfois des héros sudistes que leur passage dans l’Ouest permet de transformer en héros nationaux. Wade Hatton (Errol Flynn) dans *Dodge City* (1939) en est un exemple, de même que Ben Trane (Gary Cooper) dans *Vera Cruz* (1954), John Chandler (Alan Ladd) dans *The Proud Rebel* (1958) ou encore les différentes adaptations de *The Virginian* avec Gary Cooper dans le rôle principal (1929), Joel McCrea (1946) ou James Drury pour la série télévisée (NBC, 1962-1971). Ces grands acteurs du western ont contribué à redonner aux vétérans confédérés un lustre héroïque et à faire de l’homme de l’Ouest un aristocrate naturel (v. Le héros américain). Le personnage de Shane, aristocrate naturel par excellence, s’inscrit ainsi plutôt du côté des confédérés dans la politique sectionnelle ambiguë de *Shane*. Le personnage de ‘Stonewall’ Torrey est le sudiste du film, chambré pour son passé confédéré par un fermier unioniste, mais dont l’âme rebelle

fait de lui l'unique résistant à l'oppression des Ryker aux côtés de Joe. C'est sur ses sensibilités confédérées que le tueur Wilson l'insulte quand il décide de le provoquer ("I'm saying that Stonewall Jackson was trash himself. Him and Lee and all the rest of them rebs. You too."). Torrey rétorque sur le même registre politique ("you're a low-down Yankee liar") avant de se faire tuer, superposant au conflit entre éleveurs et fermiers les tensions liées à la guerre de Sécession. Le film pose alors un regard plus empathique sur la Cause perdue. Comme lors de l'enterrement du confédéré Smith dans *She Wore a Yellow Ribbon* (John Ford, 1949), l'inhumation de Torrey est l'occasion d'un hommage aux victimes confédérées, l'air de "I Wish I Was in Dixie" servant d'éloge funèbre. Ce sous-texte politique réapparaît lors de la confrontation finale entre Shane et Wilson, lorsque Shane répète l'insulte exacte utilisée par Torrey pour provoquer Wilson. Cependant, Wilson comme Shane ne se réduisent pas à ces associations politiques, qu'ils manipulent d'abord pour arriver à leur fin (faire dégainer l'autre pour pouvoir le tuer en légitime défense). Comme *The Iron Horse*, *Shane* reste ambigu quant à sa politique sectionnelle, la trajectoire de Torrey signifiant une assimilation du Sud dans la construction de l'Ouest, mais le comportement des tueurs indiquant que l'enjeu essentiel sur lequel se joue l'avenir de la nation est la rapidité à dégainer (v. Le héros américain).

C'est sans aucun doute Jesse James, un bandit confédéré devenu héros national avant même la fin de sa vie, qui est l'exemple le plus frappant d'une nationalisation de la Cause perdue. Le film de Henry King par exemple, référence indépassable des films suivants sur le personnage, est ainsi fermement inscrit dans le genre du western, transformant un récit sudiste en histoire nationale [Mayer, 2016]. Comme le souligne de manière répétée les éditoriaux du Major Cobb, le Missouri de *Jesse James* se situe dans l'Ouest. On y retrouve entre autres le saloon, les six-coups et les chevaux. Cobb est d'ailleurs comparé à Horace Greeley*, auteur du fameux appel à la migration vers l'Ouest, "Go West young man, and grow up with the country", publié dans son journal du *New York Tribune* en 1862. Jesse lui-même est dénommé "buckaroo", anglicisation de l'espagnol "vaquero" qui signifie cowboy, et associé à un héros américain dans l'éloge funèbre que lui consacre Cobb en conclusion du film. Pour tout western qu'il soit, le film adopte cependant une perspective sudiste sur son sujet. La guerre de Sécession est désignée dans les cartons introductifs par l'expression "war between the States", une dénomination sudiste qui adopte la perspective des États, suggérant leur souveraineté et leur droit à la sécession (par opposition à *civil war*, terme consacré, qui adopte la perspective nationale sur le conflit). Le train combattu par Jesse est explicitement associé à l'Union dans la scène de départ de Saint Louis : les bannières aux couleurs de la République recouvrent le train, les poteaux et la gare tandis qu'un panoramique latéral révèle la foule venue célébrer l'ouverture de la ligne au son de l'air unioniste "Battle Cry of Freedom". Le président du chemin de fer McCoy et ses sbires ne sont pas explicitement associés à des nordistes comme ce sera le cas dans *The Return of Frank James* (Fritz Lang, 1940) mais la résistance locale à des forces extérieures corruptrices et oppressantes ressemble bien à une lecture sudiste de la période de la Reconstruction (1865-1877). L'instauration de la loi martiale dans le comté de Liberty, suivie de l'occupation de la ville par une armée de tuniques bleues, est construite comme un signe de corruption politique et de dérive tyrannique du pouvoir alors que de telles mesures ont été historiquement utilisées pour protéger les Noirs et la démocratie contre le terrorisme blanc. Le Noir Pinkie est présenté comme un fidèle esclave qui, malgré l'émancipation, n'a d'autre ambition que de servir son ancien maître, comme si les relations raciales dans le Sud de la Reconstruction étaient inchangées et pacifiques. Même le saloon de western s'appelle le Dixie Belle et le duel avec Barshee est une question de réparations (Jesse : "I'm the one he did it to, cause I shot him"), le barman assurant le rôle de témoin. Le film contribue ainsi à nationaliser la Cause perdue et sa lecture partielle de la Reconstruction. L'univers de l'Ouest s'en trouve conséquemment modifié par un rapprochement avec le Sud.

Certains westerns contribuent à réintégrer le Sud dans un mythe national, mais le genre dans sa grande majorité tend à épouser le point de vue de l'Union. Le Sud y est plus souvent stigmatisé comme l'origine d'un élitisme, d'un racisme et d'une violence que l'Ouest promet de dépasser. Cette perspective unioniste est particulièrement marquée dans les films de cavalerie. L'armée y est un miroir de la nation américaine, de sa méritocratie, de sa fonction assimilatrice des minorités (en particulier les Irlandais chez John Ford) et ces différents éléments sont associés aux uniformes bleus de l'Union, les ex-confédérés y occupant une position marginale et stigmatisée. Dans *They Died with Their Boots On*, le spectateur est très vite introduit à une armée qui "makes no distinction" entre ses recrues selon leur origine sociale. L'excentrique Custer* (Errol Flynn), qui se distingue par son costume brodé et son comportement impétueux, provoque le rejet de ses supérieurs directs lorsqu'il arrive à West Point puis lorsqu'il est affecté à Washington pendant la guerre de Sécession, mais la hiérarchie militaire finit par le soutenir, convaincue par sa détermination. Lorsqu'éclate la guerre de Sécession est soulevée la question du point de vue sur la guerre. Une cérémonie est organisée à West Point, qui rend un hommage militaire aux officiers confédérés exclus de l'académie, mais le point de vue adopté sera celui de l'Union. Perspective unioniste et valeurs nationales se rejoignent alors dans un même combat contre les confédérés. Si l'Union incarne les valeurs américaines dans le western, les ex-confédérés représentent un passé aristocratique voué à disparaître. Le personnage de Hatfield dans *Stagecoach* rachète ainsi son élitisme et ses manières dignes de l'ancien monde dans un combat fatal contre les Apaches. Avant de mourir, il est celui qui conserve la dernière balle pour la femme blanche, signe que le racialisme le plus marqué est associé au Sud. Racisme et violence sont traditionnellement projetés sur le Sud, victime de son passé esclavagiste et aristocratique, mais un film comme *The Ox-Bow Incident* cherche à déconstruire ce cliché en brouillant l'identité confédérée du Major Tetley, en charge de l'expédition punitive contre les voleurs de bétail présumés. Alors que le roman source de Walter Tilburg Clark identifie sans ambiguïté le personnage de Tetley comme un vétéran sudiste, le film jette un doute sur sa participation à la guerre de Sécession (Carter : "that renegade Tetley. Struttin' around in his uniform pretending he's so much. He never even saw the South till after the war. Then only long enough to marry that kid's mother and get run out by her folks."). Un tel choix pourrait s'expliquer par la peur de s'aliéner le public sudiste [Bluestone, 1968]. Le résultat n'en est que plus critique puisque si le penchant de Tetley pour la violence ne peut plus être rapporté à une identité sudiste, ce penchant devient un caractère américain.

Si Nord et Sud s'opposent et se réconcilient dans le western, une autre division géographique polarise l'univers narratif du genre : celle qui oppose l'Ouest de la Frontière à l'Est du capitalisme industriel et de l'État fédéral. Cette opposition est symbolique, miroir de l'opposition séculaire entre Ancien et Nouveau Monde, avec ses déclinaisons en aristocratie/démocratie, élite/peuple, urbain/rural, corruption/régénération, passé/avenir, oppression/émancipation... Mais l'opposition est également politique puisque l'Est est le siège du gouvernement fédéral qui a organisé économiquement et politiquement le développement de l'Ouest, une organisation favorisant souvent les intérêts du capitalisme industriel et financier de l'Est au détriment des acteurs locaux (v. Histoire de l'Ouest). La perspective du western est alors celle de Frederick Jackson Turner, qui considérait la Frontière de l'Ouest comme "the really American part of our history". C'est dans l'Ouest que se construit l'avenir libéral des États-Unis et de l'humanité, quand l'Est souffre déjà de l'excès de civilisation qui grevait la vieille Europe abandonnée. Cet excès de civilisation s'exprime soit par une corruption autoritaire du pouvoir (perspective turnerienne) dans un western populiste comme *Jesse James* ou un film pro-Indiens comme *Cheyenne Autumn*, soit par un déclin de masculinité (perspective rooseveltienne) dans les films de guerres indiennes. Dans *Broken Arrow*, les troupes envoyées de Pennsylvanie et du New Jersey, tout expert que soit le Colonel Bernall

qui les dirige, n'ont aucune chance contre des Apaches physiquement aguerris, comme le rappelle Tom Jeffords ("You're not gonna string him up in six months, colonel. Not in six years"). Le point de vue de Jeffords est confirmé lorsqu'une attaque de Cochise à la stratégie bien réglée décime l'ensemble du régiment du colonel. Cheyenne Autumn construit également une image des politiciens de Washington comme étant trop éloignés de l'Ouest et trop influencés par des intérêts économiques pour être sensible au sort des Cheyennes. La délégation de "bigwig from Washington" selon l'expression d'Archer annule ainsi son rendez-vous avec les Cheyennes, fatiguée par le voyage et plus intéressée par le bal des officiers. Le cliché d'un Est efféminé, urbain, intellectuel, raffiné et inadapté à la violence de la Frontière est déconstruit dans *The Ox-Bow Incident*, dans lequel le mari de Rose originaire de San Francisco (équivalent occidental de l'Est efféminé dans l'univers westernien) est le plus courageux et équilibré des personnages masculins. Face à un groupe de rustres et au cowboy Carter qui entretient encore un espoir de gagner les faveurs de Rose, il tient ses positions avec courage et utilise le verbe avec plus d'efficacité et de justice que les péquenauds n'en auront jamais avec leurs poings.

Les minorités raciales

L'univers narratif du western explore l'idéologie impériale qui structure le mythe de la Frontière (v. Histoire de l'Ouest) et à ce titre, il participe à la construction autant qu'il exhibe la violence d'une société fondée sur des hiérarchies imbriquées de race et de genre. L'homme blanc domine le western comme il domine la culture et la société américaine et le western, comme l'ensemble du cinéma américain, contribue à justifier et renforcer sa position politique par différents procédés et stéréotypes. Mais, comme le reste du cinéma américain, le western explore également la dimension exclusive et inégalitaire d'un tel modèle politique. Si l'on se penche d'abord sur la question raciale, les Noirs, les hispaniques ou ce que les colons anglo-saxons du xix^e siècle appelaient les Mongoliens (*Mongolians*, désignant les immigrants chinois et japonais) ont joué un rôle important dans l'histoire de l'Ouest (v.), rôle que le western comme l'historiographie de l'Ouest (v.) passent largement sous silence jusque dans les années 1970. Cela ne signifie cependant pas que ces groupes hétéroclites, construits comme des catégories homogènes par la pensée raciale des xix^e et xx^e siècles, sont totalement absents du genre jusqu'à cette période tardive. Bien au contraire, leur présence est pensée pour alimenter ou interroger des formes de hiérarchies politiques structurant la société et l'imaginaire américains. Alors que les immigrants chinois ont été les premiers à subir des politiques d'exclusion et continuent d'être ciblés par les quotas d'immigration votés en 1921 et 1924, *The Iron Horse* les inclut dans l'effort de construction nationale. Le carton justifiant leur présence dans l'histoire de l'Ouest et à l'écran ("There is no white labor – it is necessary to bring in Chinese for the task.") souligne une volonté de prendre en compte le point de vue de la droite anti-immigration mobilisée par les débats sur les quotas. Pour cette droite nativiste*, les arguments raciaux se mêlent aux arguments économiques, ce à quoi répond ce carton (devant l'afflux d'immigrés qui font baisser les salaires, il faudrait réserver l'emploi aux Blancs nés aux États-Unis). Ce point de vue xénophobe se dissout cependant dans la trajectoire inclusive du film, visible dès les premiers plans du chantier de la Central Pacific sur lequel travaillent les Chinois. Le chantier est d'abord présenté sous l'aune de l'émerveillement devant l'avancée des travaux ("after fourteen months, scorn turns to wonder"). Un premier plan* d'ensemble montre des travailleurs affairés sur un chantier, des rochers à gauche et à droite du cadre soulignant la difficulté du travail tandis que la position des travailleurs au premier plan d'une perspective centrale ouverte sur l'horizon suggère la réussite de leur entreprise (v. L'espace américain). Le second plan, qui saisit le chantier de plus près et en plongée, révèle clairement ce que le spectateur devinait sur la première image :

des chapeaux coniques signalant qu'il s'agit d'ouvriers chinois. C'est seulement là que le carton de justification intervient, ce qui a pour effet de présenter ces personnages d'abord comme des travailleurs efficaces avant de les désigner comme des Chinois. Deux plans rapprochés suivants soulignent alors l'exotisme de ces travailleurs étrangers (habillements, pipes et visages asiatiques) mais leur travail est immédiatement recadré dans le récit d'un effort collectif pour conquérir le terrain hostile ("Men and horses strain every nerve"). Le film n'abandonne par l'exotisme dans la construction des Chinois, mais celui-ci est mobilisé dans une visée assimilatrice lors de la réunion finale des rails. Un travailleur de la Union Pacific découvre avec amusement les tresses d'un ouvrier chinois de la Central Pacific, une séquence montée en alterné avec les retrouvailles joyeuses de Davy, Slattery et leurs anciens collègues (v. Précis d'analyse filmique). Cette scène de réunion des deux chantiers est aussi l'occasion d'intégrer les Italiens à l'effort national, autre minorité victime de lynchages et ciblée par les quotas d'immigration. Historiquement, il n'y avait que peu d'Italiens sur les chantiers du chemin de fer avant la fin du XIX^e siècle et ce sont les Irlandais qui étaient exploités et discriminés sur le premier transcontinental (v. Histoire de l'Ouest), mais le film s'inscrit ici politiquement dans son contexte de production, où les Irlandais ont été assimilés devant l'afflux de nouveaux immigrants du Sud de l'Europe. C'est pourquoi le personnage de Tony, en s'associant avec les Irlandais (Tony : "Me, I Irish now too, I marry Nora Hogan"), fait un premier pas vers l'américanisation.

Les hispaniques, généralement sous les traits des Mexicains qui habitaient le Sud-ouest avant son acquisition par les États-Unis en 1848 (v. Histoire de l'Ouest), peuvent être des personnages fourbes, bandits et voleurs comme *The Big Trail*, ou bien des personnages serviles comme Chris, l'aubergiste d'Apache Wells dans *Stagecoach*, et Poncho, l'employé du commandant Tetley dans *The Ox Bow Incident*, tous deux interprétés par l'acteur Chrispin Martin. Ces personnages à l'accent prononcé, au physique peu flatteur et à la masculinité défaillante, stéréotypes conversant avec le racisme du spectateur, n'en sont pas moins dotés d'un pouvoir éclairant sur l'identité politique dominante, rendu possible précisément par leur altérité. Parce que Chris est Mexicain et marié à une Apache dans *Stagecoach*, il a une perspective inédite sur le racialisme américain. Cécile Gornet remarque ainsi que lorsque les voyageurs s'écrient "Savages" à l'apparition de sa femme apache, Chris détourne l'idéologie impériale qui structure cette réplique en répondant "Si Senor, she's little bit savage, I think" [2017]. À l'inverse, le personnage de Juan Martinez, Mexicain accusé de vol dans *The Ox Bow Incident*, est un personnage construit pour interroger les stéréotypes dans une période de grandes tensions raciales autour de la communauté chicano à Los Angeles. Juan Martinez est joué par Anthony Quinn, acteur d'origine mexicaine habitué des rôles ethniques de méchants depuis *The Plainsman* (Cecil B. DeMille, 1936) et qui incarne Crazy Horse dans *They Died with Their Boots On*. *The Ox-Bow Incident* se joue de sa persona d'acteur, qui alimente le soupçon pesant sur son personnage et consolide la possible collusion coupable du spectateur avec les lyncheurs. Juan Martinez feint au départ de ne pas parler anglais selon le stéréotype de l'immigrant, mais s'exprime bientôt dans un anglais sans accent et éloquent, affirme parler dix langues et manifeste un stoïcisme masculin face à la douleur (lorsqu'il retire lui-même une balle de sa jambe) propre à impressionner les membres du *posse* (v. Le héros américain). *The Searchers* propose une autre stratégie pour malmener les stéréotypes : construire des images concurrentes à l'instar du négociant mexicain, un homme respectable et digne de confiance à l'allure aristocratique évoquant un descendant de l'élite coloniale espagnole (*californio*).

La présence des Noirs dans le western est tout aussi disproportionnée que celle des hispaniques ou des Chinois par rapport à leur présence historique dans l'Ouest américain. À la différence des hispaniques et des Chinois, leur rôle est majoritairement limité à un rattachement servile aux Blancs. Les Mexicains peuvent être implantés dans l'Ouest

indépendamment des Blancs, comme Chris dans *Stagecoach*, mais les Noirs jouissent rarement d'une telle indépendance avant le personnage de Buck (Sidney Poitier) dans *Buck and the Preacher* (Sidney Poitier, 1972). Un exemple frappant dans la représentation du Noir servile est le traitement qui leur est réservé dans *They Died with Their Boots On*, où le héros blanc donne un dollar au palefrenier noir qu'il appelle "boy" en 1857. Le Washington de 1861 est tout aussi marqué par l'esclavage, visible au restaurant où tous les serveurs sont des esclaves noirs, le jeune Custer se faisant appeler "boss". La *mammy* noire, personnage stéréotypé du mélodrame des années 1930, est également présente sous les traits de Callie, jouée par Hattie McDaniel qui a reçu un oscar pour un rôle similaire dans *Gone with the Wind* (Victor Fleming, 1939). Ici, le stéréotype du *magical negro* se superpose à la *mammy* lorsque Callie lit l'avenir dans le marc de café. L'émancipation des Noirs et la question de l'esclavage qui divisent le pays ne sont pas mentionnées une seule fois pendant la séquence de la guerre de Sécession, dont on suit la progression par le rythme de batailles célèbres, et le comportement des serviteurs noirs de la propriété de la belle famille de Custer à Monroe au Michigan reste soumis et fidèle jusqu'au départ de Custer vers l'Ouest. Callie est alors congédiée et les Noirs disparaissent entièrement du film, remplacés par le conflit avec les Indiens. Un autre exemple frappant du racialisme américain est le personnage de Pinkie dans *Jesse James*, dont la fidélité malgré l'abolition de l'esclavage confirme la perspective sudiste du film (voir plus haut). Pinkie (Ernest Whitman) est entièrement soumis à Jesse mais il est aussi essentiel au brigand bien aimé, jouant l'intermédiaire entre les deux univers du foyer et de la nature où évolue le héros. C'est cependant John Ford qui transforme véritablement l'image du Noir dans le western en un personnage héroïque avec *Sergeant Rutledge* (1960). Woody Strode, déjà figurant dans *Stagecoach*, réapparaît sous les traits d'un Indien dans *Two Rode Together* (1961), évoquant sans l'explicitier une histoire de métissage entre marrons (*runaway slaves*) et Indiens, puis dans *The Man Who Shot Liberty Valance*, où son personnage Pompey sauve la vie de Tom Doniphon (John Wayne) et permet un commentaire ironique sur l'état des inégalités raciales aux États-Unis (il ne se rappelle pas les premiers mots de la Déclaration d'indépendance).

La construction du genre

Le genre est un autre principe structurant l'identité nationale américaine, au même titre que la race. Les deux systèmes hiérarchiques se croisent bien que la race semble l'emporter sur le genre. Les femmes blanches sont *a priori* supérieures à toute femme de couleur de la même manière que les hommes blancs sont *a priori* supérieurs à tout homme de couleur, mais les femmes blanches sont également *a priori* supérieures à tout homme de couleur (Zee et Pinkie dans *Jesse James*, Hallie et Pompey dans *The Man Who Shot Liberty Valance*, Deborah et les chefs cheyennes dans *Cheyenne Autumn*). Si, en matière de sexualité, la frontière raciale doit rester inviolée, les relations interraciales (miscegenation*) étant illégales dans de nombreux états et interdites à l'écran par le code Hays jusque dans les années 1960, il est exceptionnellement possible pour un homme blanc de se mettre en couple avec une femme non blanche. Dans ce cas, il s'agit généralement d'une actrice blanche jouant une princesse indienne, à l'instar de Sonseeahray (Debra Paget) dans *Broken Arrow*. Sonseeahray est un personnage modelé sur Pocahontas, devenue le stéréotype de la princesse indienne par laquelle le héros blanc pénètre le cœur des indigènes. Elle est jeune, innocente, l'actrice Debra Paget lui donne une légèreté animale qui sied à son indianité hollywoodienne dans les scènes champêtres, où on la voit effectuer de petits bonds dans les bois. L'animalisation est à rattacher ici à la race, mais l'infantilisation se retrouve dans la construction des femmes blanches. Marian (Jean Arthur) dans *Shane* en donne un exemple lorsqu'elle court vers la calèche au départ pour la ville après avoir fait attendre les hommes qui complimentent son

apparence physique (“We wanted to see how pretty you were”). Dans les relations interraciales, l’idylle est généralement construite pour installer la supériorité naturelle de la race blanche sur les autres. La femme non blanche est fascinée par le héros, mais aussi par la civilisation plus développée, la culture plus raffinée, la technique plus avancée qu’il représente. Dans *Broken Arrow*, l’amour naît de l’émerveillement pour un objet qu’est le miroir, bien supérieur à la surface de l’eau pour répondre au besoin féminin de se regarder. Cette attirance naturelle, irrésistible de la femme de couleur pour l’homme blanc et ses trésors renforce la hiérarchie raciale du mythe de la Frontière [Slotkin, 1998a]. L’inverse cependant, le cas d’une femme blanche qui serait attirée par un homme de couleur, est impensable parce que la femme blanche incarne la civilisation. On trouve des contre-exemples dans *Devil’s Doorway*, où le personnage d’Orrie Masters (Paula Raymond), avocate blanche progressiste, tente de canaliser la révolte des hommes indiens (comme dans *Cheyenne Autumn* et *Tell Me Willie Boy Is Here*) et où une romance platonique s’installe. Dans le cas de *Willie Boy* (Abraham Polonsky, 1969), c’est la violence déchaînée par une relation interr raciale de Willie (Robert Blake, acteur italo-américain) et Lola (Katharine Ross) qui est le point de départ du film. Une telle transgression sexuelle des frontières raciales est déjà suggérée dans certains films de l’époque du muet. Pensons au plan conclusif de *Rose of Salem Town* (D.W. Griffith, 1911), dans lequel la femme blanche ne regarde pas le trappeur blanc avec qui elle va refaire sa vie, mais bien l’Indien qui a contribué à son sauvetage du bûcher puritain (v. Histoire du western). La règle reste cependant celle du *double standard* en matière de relations interr raciales, un des devoirs de l’homme blanc étant de conserver la dernière balle pour la femme blanche en cas d’attaque indienne (Hatfield dans *Stagecoach*), afin de lui épargner le viol par les sauvages (suggéré dans *The Searchers*, *The River of No Return*, *Ulzana’s Raid* – de la même manière que les femmes de couleur sont naturellement attirées par l’homme blanc, les hommes de couleur ont un désir incontrôlable pour la femme blanche).

La pureté raciale de la femme blanche doit être préservée car elle incarne la civilisation. Dans *The Covered Wagon* (1923), le personnage féminin est représenté selon l’iconologie de *The Madonna of the Prairie* de W. H. D. Koerner, une illustration réalisée pour le livre d’Emerson Hough (*The Covered Wagon*, 1922) dont a été adapté le film. On voit la femme de front assise sur le chariot pionnier, la bâche formant une auréole sainte autour de sa tête. Si l’homme est responsable de la domination du territoire, la femme est responsable de sa civilisation. Elle porte les valeurs libérales et civilisées que l’homme trahit lorsqu’il pacifie le continent, donnant à la colonisation un visage plus innocent. C’est pourquoi dans la peinture nationaliste du xix^e siècle, l’allégorie féminine est préférée pour représenter la Destinée manifeste*, par exemple dans le tableau de John Gast, *American Progress* (1872). Responsable de la civilisation du territoire conquis, elle est souvent institutrice (dans *My Darling Clementine* ; dans *Cheyenne Autumn*, qui efface entièrement le rôle des écoles dans le génocide culturel des Amérindiens). Elle se fait porte voix du discours nationaliste dans *The Iron Horse*, lorsque les conflits de classe menacent de déchirer la Frontière (“Men, this great work depends on you – for the sake of your country I ask you to finish it – make the whole Nation proud of you.”). Elle représente la sensibilité et la capacité d’empathie qui ancrent la société coloniale dans les valeurs humanistes qu’elle prétend incarner. C’est pourquoi elle est également une figure rédemptrice pour le héros violent. Dans *Jesse James*, Zee est l’unique voix pouvant ramener Jesse à la civilisation. La relation plus ou moins tendue que les deux personnages entretiennent devient l’expression de la position morale du héros.

Si les films reprennent la construction de la féminité telle qu’elle structure l’identité nationale, ils la transgressent également de nombreuses manières. Dans *The Iron Horse*, les prostituées du saloon de Cheyenne prennent les armes et donnent leur vie dans le combat contre les Indiens, rachetant leur conduite pécheresse aux yeux de la nation mais transgressant également la construction genrée de la violence qu’un film comme *Shane* maintient (les

bagarres et les armes à feu ne siéent pas aux femmes, selon Joe et Shane). Dans *Jesse James* ou dans *Shane*, Zee et Marian incarnent la voix de la raison. Leur comportement n'est pas déterminé par l'émotion comme le voudrait le stéréotype, mais guidé par une clarté de jugement qui permet à Zee de comprendre immédiatement la trajectoire de Jesse ("It's what's going to happen to you. Inside of you. [...] You'll get like a wolf.") et qui permet à Marian une lucidité partagée par le spectateur sur le danger de corruption que représente toute arme à feu ("We'd all be better off if there wasn't a single gun left in this valley.") Dans les deux cas, le film donne un poids certain à leur jugement : la silhouette sombre de Jesse accroupi sur le toit du train avait bien quelque chose de féral dans une scène antérieure [Slotkin, 1998a] et le tonnerre des coups de feu de Shane démontrant ses talents à Joey venait juste de faire exploser le calme de la ferme (v. Le héros américain). Dans cet échange de Marian avec Shane, lorsque Shane lui fait la leçon sur la neutralité des armes à feu ("A gun is a tool, Marian. [...] As good or as bad as the man using it."), c'est Marian qui a le dernier mot et Shane se rangera à son avis dans la scène finale ("Right or wrong, [killing]'s a brand. And a brand sticks"). Les personnages transgressant les genres, notamment les femmes possédant des attributs masculins, sont souvent tragiques ou déséquilibrés, mais ils attirent l'attention sur la dimension limitative de ces catégories. Vienna (Joan Crawford) dans *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954) est détestée et presque lynchée pour son indépendance. Dans *The Ox-Bow Incident*, Jenny (Jane Darwell) est une femme masculinisée qui mène le lynchage d'innocents. Une telle transgression est traitée sur le mode comique dans *Little Big Man*, où la grande sœur de Jack Crabb, Caroline (Carole Androsky), est prise pour un homme par les Cheyennes et apprend plus tard à Jack comment tirer au pistolet.

Enfin, l'homosexualité est une autre forme de transgression des rôles genrés que le western suggère. Un genre homoérotique où les femmes sont souvent exclues des univers masculins et où la sexualité du héros n'est jamais expansive, toujours contenue ou frustrée, le western est prône à l'évocation d'une réalité historique de relations sexuelles masculines dans des territoires où les femmes étaient en écrasante minorité (v. Histoire de l'Ouest). L'homosexualité devient un sous-texte particulièrement présent dans le genre avec l'arrivée d'une nouvelle génération d'acteurs formés à l'*Actors Studio* de Lee Strasberg à la sensibilité à fleur de peau (Paul Newman dans *The Leftist* en 1958, Montgomery Clift dans *The Misfits* en 1961, Marlon Brando dans *One-Eyed Jacks* en 1961, Dustin Hoffman dans *Little Big Man*). Mais le genre a toujours été porté sur la célébration d'une communauté d'hommes, voire d'un couple masculin (*The Far Country*, 1954 ; *Two Rode Together*, 1961). Dans son article "Masculinity as Spectacle", Steve Neale suggère que les plaisirs visuels attendant aux genres masculins sont "founded upon a repressed homosexual voyeurism" [1983]. En particulier les scènes de combat rapproché entre deux personnages masculins invitent un regard érotisé (Deroux et Brandon dans *The Iron Horse*, Tom et Matt dans *Red River*, Kane et Pell dans *High Noon* ou encore Ben Trane et Joe Erin dans *Vera Cruz*). *The Ox-Bow Incident* est sans doute le plus explicite des films du corpus sur ce point, à travers sa caractérisation du personnage de Gerald Tetley, fils du commandant sudiste. Le personnage interprété par William Eythe est sensible et juvénile, tragique dans son refus de la violence masculine célébrée par son père. Par un panoramique latéral subjectif révélant le repas précédent l'exécution, Gerald apporte un regard extérieur et mélancolique sur la scène de brutalité banale qu'est le lynchage d'innocents (le panoramique reprend le regard panoramique porté par son père sur les suspects juste avant leur capture). Gerald interagit avec douceur et échange un sourire tendre avec les captifs lorsqu'il leur enlève leurs armes puis lorsqu'il tente de soigner la blessure de Juan Martinez. Dans l'épilogue, il précipite le suicide de son père en lui révélant que la masculinité excessive du commandant, manifestée dans une pulsion de violence, est la compensation d'une "weakness" interne qu'il partage avec son fils.

Une esthétique de la hiérarchisation

La consolidation et la transgression des stéréotypes de race et de genre dans le western passent par le recours à des procédés visuels de hiérarchisation ou à leur subversion. Le recours à la physiognomonie (*physiognomy*) en est un aspect important, l'apparence extérieure d'un personnage indiquant *a priori* sa valeur intérieure et servant à distinguer les bons des méchants, mais aussi les races et les sexes. Ainsi les serviteurs mexicains ou les esclaves noirs sont en surpoids et/ou de petite taille, leur visage aux proportions déséquilibrées ou renvoyant à des stéréotypes raciaux (les visages noirs aux traits stéréotypés et aux contrastes soulignés par le noir et blanc dans *They Died with Their Boots On*, l'assombrissement des peaux pour correspondre au stéréotype du Peau rouge dans *Broken Arrow*). Les acteurs blancs au visage équilibré, fins et de grande taille choisis pour incarner les héros contrastent avec les personnages racialisés. Le cadrage et la mise en scène sont d'autres manières de mettre en avant l'homme blanc sur les minorités, en soulignant sa taille supérieure, en contrastant sa couleur de peau, en installant sa domination dans des champs-contrechamps qui minimisent l'autre. Il est ainsi remarquable que lorsque Yellow Hand signe un traité avec l'armée dans *Buffalo Bill* (William Wellman, 1944), le plan d'ensemble de la scène le cadre au dessus des généraux américains, un exemple parmi d'autres procédés utilisés par le film pour magnifier le chef indien. De même dans *Broken Arrow*, la reconnaissance de l'humanité des Indiens passe par l'équilibre visuel existant dans le plan et dans les champs-contrechamps entre Cochise et Tom Jeffords. Dans *Jesse James*, la corpulence de Pinkie vient contredire la domination de Jesse par la manière dont elle lui permet d'occuper l'espace dans des plans présentant les deux personnages (notamment la scène où Jesse apprend la naissance de son fils). Les femmes sont toujours plus petites, filmées en plongée dans les face-à-face, contrôlées et canalisées par la gestuelle du corps masculin ou recadrées dans l'espace domestique (l'introduction de Marian dans *Shane*). Ici encore, la domination masculine est menacée dans *Jesse James* par le peu de supériorité visuelle accordée à Jesse (Tyrone Power est moins grand qu'Errol Flynn, John Wayne ou James Stewart) et l'inversion de l'échelle visuelle entre les deux personnages après le retour de Jesse blessé chez Zee, lorsque la femme et le foyer ont eu raison du criminel. À cela s'ajoutent l'occupation du cadre par les personnages, la posture physique et le costume, la distribution de la parole, l'utilisation de l'éclairage ou de la musique qui permettent de discriminer et de hiérarchiser ou bien d'interroger les modes de construction d'une identité nationale par exclusion.

2.5 Impérialisme et décolonisation

Le western retrace l'histoire de conquête et de civilisation du territoire nord-américain et, à ce titre, il s'agit d'un genre comparable aux cinémas coloniaux européens, en France ou au Royaume-Uni par exemple. L'approche critique du western initiée par André Bazin (v. Historiographie du western) présente le genre à la fois comme une exception américaine et comme une exploration de questions humaines fondamentales (fondation de la loi, nature contre culture, place de l'individu dans l'histoire,...). Ce type d'approche, aussi intéressante qu'elle puisse être, privilégie la dimension nationale ou la portée universelle du genre au détriment de sa nature impériale. Si le mythe de la Frontière est un récit nationaliste fondé sur la conquête de l'Ouest, le western, qui en est sa traduction cinématographique, explore d'abord les fondations impériales de l'identité nationale américaine. Pour autant que son succès soit exceptionnel dans l'histoire mondiale des cinémas coloniaux, nombre de ses procédés narratifs ou esthétiques construisant la relation coloniale se retrouvent dans le cinéma colonial français [Benali, 1998] ou britannique [Chapman et Cull, 2009] (v. Histoire

du western). La raison historique de ces croisements d'imaginaires coloniaux est à chercher dans la fin du xix^e siècle, lorsque la circulation mondiale de spectacles de l'altérité (zoos humains, expositions coloniales et le fameux Buffalo Bill's Wild West qui supplante tout les autres au tournant du xx^e siècle) et la construction transnationale d'un discours de civilisation contribuent à l'émergence d'une culture impériale globalisée. Le western naît dans ce contexte où une "culture de la suprématie" [Bessis, 2001] commune aux puissances européennes et américaine participe à une "mise en norme du monde" [Blanchard *et al*, 2011] divisant et hiérarchisant l'humanité selon la race, le genre et le progrès.

La structure narrative fondamentale avec laquelle converse le genre est le produit de l'idéologie impériale consolidée à la fin du xix^e siècle et dont nous rappelons qu'il s'agit d'un système de représentation du monde agrégeant des hiérarchies de race et de genre dans un discours de civilisation (v. Histoire de l'Ouest). Nous avons déjà souligné la mise en jeu des hiérarchies de race et de genre dans le western (v. La construction de la nation) ainsi que le rôle de cette idéologie dans la justification de la violence (v. Le héros américain). Nous avons également montré comment des procédés esthétiques tels que l'usage de la perspective ou du cadrage pouvaient contribuer à la formation ou à la déconstruction d'un regard impérial sur le désert filmique (v. L'espace américain). Nous allons ici nous concentrer sur la binarité fondamentale de l'univers du western qui oppose civilisation et sauvagerie de part et d'autre de la Frontière, et la représentation de l'Indien est un point d'accès central pour interroger cet aspect du genre. Cette binarité est construite de manière asymétrique et dynamique par l'idéologie impériale, la sauvagerie étant vouée à disparaître devant le progrès de la civilisation, et on ne peut donc la comprendre sans interroger la téléologie progressiste qui oriente le récit de la colonisation.

La téléologie progressiste

L'univers narratif du western s'organise autour des concepts de progrès et de civilisation tels qu'ils se sont développés dans le xix^e siècle américain. Les deux notions naissent conjointement au siècle des Lumières, lorsque des penseurs comme Mirabeau, Ferguson ou Condorcet présentent l'histoire humaine comme une progression allant de la barbarie à la civilisation. La civilisation est alors un mot singulier et un concept universaliste qui dénote l'idéal politique libéral vers lequel progresse l'humanité. Le concept de civilisation se particularise cependant lorsqu'il gagne un usage pluriel au début du xix^e siècle. Les civilisations sont désormais des entités possédant un cycle de vie (naissance, croissance et mort) et hiérarchisables sur une échelle du progrès. L'influence de la biologie évolutionniste contribue à attacher à la notion de progrès une dimension raciale, et nombreux sont ceux qui, comme Darwin, interprètent la pluralité des civilisations selon le schéma d'une lutte pour la vie : "les races humaines civilisées vont très certainement exterminer et remplacer les races sauvages à travers le monde" [Darwin, 1871]. Race et civilisation deviennent finalement synonymes dans les écrits nationalistes de la fin du xix^e siècle chez des auteurs comme John Fiske ou Theodore Roosevelt*. Dans son étude des expositions universelles qui ponctuent la seconde moitié du xix^e siècle américain, Robert Rydell souligne le rôle de ces manifestations populaires dans "the interpenetration and popularization of evolutionary ideas about race and progress" [Rydell, 2013]. Pour l'auteur, l'interpénétration semble complète à l'occasion de l'Exposition universelle de Chicago en 1893, en marge de laquelle Turner présentait pour la première fois sa thèse de la Frontière.

L'univers du western s'organise selon cette téléologie progressiste qui place la civilisation américaine à la pointe d'un progrès racial, technologique, politique de l'humanité. Cette dimension devient manifeste avec les grands westerns épiques des années 1920 qui construisent une conception progressiste de l'histoire inspirée directement des thèses de

Turner. Le progrès est le moteur d'un récit historique destiné à justifier plus qu'à expliquer l'état présent de la société américaine. Son orientation téléologique crée le sentiment d'une inévitabilité des événements, ce qui a pour conséquence la naturalisation de processus tels que la colonisation du continent ou l'extermination des Indiens. La disparition des Indiens apparaît alors dans ce contexte comme le résultat naturel d'un retard de développement et d'une incapacité à s'adapter au progrès blanc. *The Iron Horse* est l'exemple le plus frappant ici, un film dans lequel Nicholas Baer voit "the linear railway that advances the cause of national expansion and supports a narrative of inexorable, teleological progress" [Baer, 2011]. Dans le film, le train est présenté comme l'incarnation du progrès par son association à l'image du soleil levant sur certains cartons. Une telle image s'inscrit dans une tradition représentative de la peinture nationaliste américaine associant progrès et lumière, dans des œuvres telles que "Westward the Star of Empire Takes Its Way" d'Andrew Melrose (1867). Le vocabulaire de certains cartons contribue à l'idée d'une nécessité historique, identifiée à la trajectoire géographique est-ouest ou à un mouvement vers l'avant. Davy et son père arpenteur "are impelled Westward by the strong urge of progress". Abraham Lincoln signe le *Railroad Act* de 1862 (v. Histoire de l'Ouest) contre l'avis de son cabinet parce qu'il "feels the momentum of a great nation pushing forward – he sees the inevitable". Dans ce cadre narratif, la signature de la loi acquiert la dimension symbolique de "the beginning of the Empire of the West" sur une image de l'aigle américain. La supériorité technique de la civilisation sur la sauvagerie ne s'exprime par seulement dans une fascination craintive pour la machine, mais également par une meilleure mise en valeur du territoire. Grâce au passage trouvé dans les collines par le père de Brandon, le tracé de la ligne transcontinentale sera de 300km plus court que la vieille piste indienne. Cette plus grande efficacité dans la domination technique et l'exploitation économique des terres indiennes justifie que les Blancs exproprient les Indiens. Notons que la mention des Black Hills dans le film ne renvoie pas aux fameuses Black Hills du Dakota du Sud, envahies par Custer en 1874 en violation d'un traité de 1868, mais était un autre nom pour les montagnes Laramie dans le sud-est du Wyoming.

L'orientation narrative d'un film selon la téléologie progressiste n'empêche pas une perspective critique sur la rhétorique civilisatrice qui justifie le progrès. Le même *The Iron Horse* présente, par les propos de l'ingénieur Thomas Marsh, la traversée des Black Hills comme une nécessité financière pour la survie de l'entreprise de construction ("it will be financially impossible to go on unless we find a short cut to save the two hundred miles ahead of us around the Black Hills"). Ici, ce sont moins la téléologie du progrès que les contraintes économiques du capitalisme industriel qui provoquent la violation du territoire indien. L'argument se retrouve dans *Buffalo Bill*, où Vandervere (modèle sur Cornelius Vanderbilt) veut construire sa ligne de chemin de fer à travers les terres indiennes pour gagner du temps et de l'argent. Le progrès est motivé par des intérêts économiques plus que des considérations humanistes, et son avancement est une cause de violence impériale contre les Indiens (appropriation des territoires indigènes et déclenchement de guerres coloniales). Un autre aspect de la téléologie progressiste nuancé dans certains westerns est la hiérarchie technologique entre civilisés et primitifs. Le film *The Iron Horse*, tout progressiste qu'il soit, nuance cette hiérarchie lors de la première scène d'attaque du train. Comme souvent lorsqu'un film veut développer une perspective critique sur un point précis, le stéréotype est d'abord embrassé pour être déconstruit. Dans un premier temps, les machinistes se moquent des Indiens qui, tout primitif qu'ils sont, croient pouvoir stopper un train avec une corde ("Ain't it a shame – thim fool Indians tryin' to rope our poor, week little injine"). Il est intéressant de noter l'orthographe phonétique du mot *engine* ("injin") qui rappelle l'expression raciste *Injun*, à laquelle le film préfère la désignation neutre en 1924 ("Indians"). Cette préférence indique d'emblée un refus d'embrasser un progressisme raciste qui se confirme dans la suite de la séquence : les Indiens réussissent bel et bien à arrêter le train (à

l'aide d'un tronc d'arbre sur les voies) et leur attaque se révèle meurtrière et efficace. La critique de la téléologie progressiste est plus marquée encore dans *The Covered Wagon* (*La Caravane vers l'Ouest*, James Cruze, 1923), qui présente non seulement la perspective du colonisateur sur le progrès symbolisé par la charrue mais, par la reprise d'un gros plan identique de l'outil agricole, met cette perspective en parallèle avec le point de vue indien. Plantée au milieu du village indien, les habitants formant un arc de cercle autour d'elle, la charrue est qualifiée de "monster weapon that will bury the buffalo – uproot the forest – and level the mountain". La violence indigène est alors construite comme une résistance nécessaire à un désastre écologique signalant la fin de la race indienne ("The Pale Face who comes with this evil medicine must be slain – or the Red Man perishes"). Le progrès est novateur pour certains mais destructeur pour d'autres. Tout est une question de point de vue.

Le discours progressiste traverse le genre du western qui l'alimente ou s'y oppose selon le point de vue adopté sur la colonisation. On le retrouve célébré dans des films nationalistes comme *Union Pacific* (*Pacific Express*, Cecil B. DeMille, 1939), dans lequel le train est le symbole d'une supériorité technique de la civilisation sur le sauvage. De même dans *Dodge City* (*Les Conquistadors*, Michael Curtiz, 1939), c'est une course contre la diligence gagnée par le train qui fait dire au général Dodge que "that's a symbol of America's future. Progress. Iron men and iron horses. You can't beat them"). Le cadrage progressiste de l'histoire de l'Ouest se retrouve jusque dans *How The West Was Won* (*La Conquête de l'Ouest*, 1962), dernière célébration épique de l'impérialisme continental américain. Le progressisme s'y exprime par la voix *over* de Spencer Tracy qui introduit et clôt le film (v. Précis d'analyse filmique). Le récit s'ouvre sur ces mots prononcés en accompagnement de vues aériennes des montagnes rocheuses, convoquant la hiérarchie progressiste entre primitifs et civilisés : "This land has a name today, and is marked on maps. But the names and the marks and the maps all had to be won, won from nature and from primitive man". Le film se termine par une célébration du progrès comme mise en valeur du territoire, associant développement économique et liberté dans le contexte de la Guerre froide : "From soil enriched by their [the pioneers, settlers, adventurers] blood, out of their fever to explore and be, came lakes where once there were burning deserts – came the goods of the earth; mine and wheat fields, orchards and great lumber mills. All the sinews of a growing country. Out of their rude settlements, their trading posts came cities to rank among the great ones of the world. All the heritage of a people free to dream, free to act, free to mold their own destiny". Au-delà des résonances avec la rhétorique kennedienne de soutien au développement, on retrouve dans ces deux commentaires l'alliance de progrès technique, de valeurs libérales et de hiérarchie entre primitifs et civilisés qui structure le mythe de la Frontière et sa téléologie progressiste. La différence par rapport à *The Iron Horse* y est l'accent mis sur l'action humaine, le progrès comme un combat darwiniste mené contre la nature hostile et ses habitants.

Comme les exemples tirés de *The Iron Horse* le montrent, le cadre progressiste ne signifie pas que le western célèbre sans retenue le progrès technique comme une avancée morale. Comme cela a déjà été signalé précédemment, le stade économique idéal du western est celui de l'agrarianisme* jeffersonien. Au-delà (stade industriel), le progrès technique peut corrompre la démocratie, comme le montre *Jesse James* (v. La construction de la nation). L'idéalisation de cet état préindustriel provoque une ambiguïté fondamentale du western vis-à-vis du progrès qui vient complexifier le rapport du genre au discours de civilisation. En effet, la civilisation du continent signifie d'abord la destruction de l'univers westernien et de son héros (v. Le héros américain). Shane, comme les Ryker, est condamné à disparaître pour laisser place à un nouvel ordre politique et économique : une démocratie de fermiers indépendants (Shane à Ryker : "Your kind of days are over." Ryker à Shane : "My days? What about yours, gunfighter"). Ensuite, les films remettent en question la naturalisation du progrès historique contenue dans le discours de civilisation, notamment en éclairant la complexité historique de

la colonisation. Dans *Shane*, la violence entre les Ryker et les Starrett provient du fait que le gouvernement soutient deux modes de production concurrents (élevage et agriculture) aux intérêts pourtant contradictoires. Ryker a un contrat pour fournir la réserve indienne tandis que Starrett occupe son lopin de terre en vertu du *Homestead Act* de 1862 (v. Histoire de l'Ouest). La violence provient moins d'une nécessité de détruire l'ancien monde pour laisser place au progrès, selon la téléologie progressiste, que de l'absence de vision cohérente du gouvernement en matière de développement économique, c'est-à-dire de l'absence de définition claire du progrès historique. Selon *Shane*, c'est la pure violence darwiniste (la loi du plus fort) qui a été le moteur du progrès historique dans l'Ouest américain.

L'Indien entre identité et altérité

C'est au sein de la téléologie progressiste et de son discours de civilisation qu'est prise la représentation de l'Indien dans le western. L'Indien du western est le produit d'une idéologie impériale qui construit l'indigène américain comme un être inférieur racialement et techniquement, une altérité radicale au projet de civilisation et un obstacle voué à disparaître devant la marche du progrès. La culture de la suprématie qui construit l'Indien comme inférieur est une donnée structurelle du mythe de la Frontière et le point de départ du genre du western. L'Indien peut ainsi être méprisé comme un être fourbe (l'Indien qui trompe un garde pour permettre l'évasion de Crazy Horse dans *They Died with Their Boots On* ; l'Indien qui essaye d'assassiner Tom Jeffords dans son sommeil dans *Broken Arrow*) ou faible moralement (l'Indien alcoolique dans *My Darling Clementine*). Il est souvent caractérisé comme une horde (la masse indifférenciée du peuple cheyenne dans *Cheyenne Autumn*) emplissant le cadre d'une agitation chaotique (l'attaque du train de ravitaillement dans *The Iron Horse*) ou déferlant comme une vague sur les colons civilisés (la séquence* en accolade des attaques indiennes dans *Buffalo Bill*, qui répète un plan de plongée des guerriers indiens traversant le cadre dans un mouvement descendant). Être primitif, l'Indien est identifié à la nature américaine dont il émane et dépend pour sa survie (v. L'espace américain). Il peut ainsi se rendre invisible dans le paysage (un Indien se distingue à peine du bosquet d'herbes fleuries qui le cache avant la bataille de Little Big Horn dans *They Died with Their Boots On* ; une flèche se plante dans un tronc à côté de Tom Jeffords dans *Broken Arrow*, le contrechamp révèle une nature vide) ou s'insérer harmonieusement dans les formes géologiques (les Indiens sur la crête d'une colline se découpant sur l'horizon dans *Buffalo Bill*, *The Searchers* ou *Cheyenne Autumn* ; le village indien installé au cœur d'une vallée et/ou dans un méandre de rivière dans *Broken Arrow*, *The Searchers*, *Little Big Man*). Être d'une race distincte ("red race" dans un intertitre de *They Died with Their Boots On*, "red man" dans la bouche de Yellow Hand dans *Buffalo Bill*, "redskin" dans la bouche du fils Slade dans *Broken Arrow*), il est à moitié nu, les cheveux longs et ornés de plumes, la peau foncée (à grand renfort de fond de teint si besoin, comme ce fut le cas pour les Apaches de *Broken Arrow*) et parle une langue imagée avec un accent étranger (Yellow Hand dans *Buffalo Bill*, Cochise dans *Broken Arrow*, Scar dans *The Searchers*, Dull Knife et Little Wolf dans *Cheyenne Autumn*). Son essence primitive, son intimité avec la nature, son altérité raciale et culturelle peuvent être construites comme marquant une infériorité ou une supériorité morale selon le point de vue adopté sur la colonisation, mais l'Indien du western est toujours une fonction narrative servant les intérêts de la culture impériale qui le produit.

Qu'un film soit anti- ou pro-Indien, un élément systématiquement associé à l'Indien et admiré par le Blanc est sa masculinité primitive et son efficacité guerrière. Dans *Buffalo Bill* ou *Broken Arrow*, les Indiens sont présentés comme des guerriers redoutables, dont la virilité combative est une valeur sociale centrale. Lorsque le chef Yellow Hand laisse son ami Buffalo Bill se faire capturer par sa tribu, Bill le provoque en insultant sa virilité ("They made

you chief in a nation of women”). De même Geronimo dans *Broken Arrow* est le garant d’une masculinité violente que Jeffords et Cochise ont prouvée par le passé mais rejettent aujourd’hui en faveur de la paix. Célébrer une virilité guerrière tout en la reléguant à des guerres indiennes passées est encore la position de *Cheyenne Autumn*, dans lequel le capitaine Archer décrit les hommes cheyennes comme des guerriers-nés contre l’institutrice Quaker Deborah qui souligne l’inoffensivité des Indiens vivant dans les réserves. Même un film au masculinisme racialisé prononcé comme *They Died with Their Boots On* célèbre en Crazy Horse un guerrier redoutable (Custer arrive à Fort Lincoln pour découvrir un régiment non préparé et désigne Crazy Horse comme le seul soldat de cavalerie digne de ce nom dans la région). D’une part, cette célébration de la valeur guerrière de l’Indien sert à l’autocélébration du colonisateur blanc qui, pour prendre le dessus sur l’indigène sauvage, a dû se montrer plus viril encore au combat. Cette idée est exprimée par Theodore Roosevelt, qui insiste sur le fait que les Amérindiens ont été “the most formidable savage foes ever encountered by colonists of European stock” pour justifier la supériorité de la race anglo-saxonne des États-Unis [Roosevelt, 1905]. D’autre part, la masculinité primitive des Indiens est également célébrée pour ce qu’elle incarne de profondément américain. En effet, elle est admirée non seulement parce qu’elle est aussi un caractère essentiel du héros américain (v.) mais surtout parce que sa violence se déploie au service de valeurs intrinsèquement américaines : l’indépendance, la liberté et la propriété. La violence de l’Indien est une résistance contre la tyrannie, contre l’invasion de son territoire et la destruction de son foyer, contre l’enfermement du corps et la domestication de l’esprit, autant de causes qui résonnent avec l’histoire révolutionnaire des États-Unis. C’est d’ailleurs dans le contexte de la Révolution américaine que la figure de l’Indien a commencé à être mobilisée comme symbole du patriotisme américain (cf. la *Boston Tea Party* de 1773, lorsque des colons se sont déguisés en Indiens pour verser du thé britannique dans le port de Boston). L’Indien incarne donc à la fois une altérité radicale (au niveau racial, culturel, technique) et quelque chose de fondamentalement américain (au niveau des valeurs justifiant son combat). Dans *They Died with Their Boots On*, c’est le Britannique Tutler, piqué d’être considéré comme un étranger par Custer, qui désigne les Indiens comme “the only real Americans”. Dans *Buffalo Bill*, le sens de cette identité est explicite dans une remarque du héros : “From what I’ve seen, the Indian is a free-born American who’ll fight for his folks, for his land and for his living just like any other American”. La représentation de l’Indien dans le western est donc plus complexe que la simple dichotomie entre le bon et le mauvais sauvage (*noble and ignoble savage*) puisque l’Indien hostile est aussi source d’admiration précisément pour sa résistance virile à l’invasion du progrès.

L’Indien est omniprésent dans le western, même lorsqu’il est absent. Dans *Jesse James*, les hors-la-loi et Jesse James lui sont associés (v. Le héros américain). Dans *Shane*, les guerres contre les Cheyennes font partie du passé proche, Ryker souffrant encore d’une blessure infligée par une flèche, et Cheyenne, la ville d’où vient le tueur Wilson, reste la source du danger. Mais l’Indien est aussi absent du western même lorsqu’il est présent. C’est la thèse d’Armando Prats dans *Invisible Natives* [2002] L’auteur y défend l’idée selon laquelle l’Indien est invisible dans le genre parce que sa présence physique se manifeste souvent indirectement par des signes (une flèche, une ferme en feu), parce qu’il est symboliquement masqué derrière un héros qui a colonisé son identité et qui parle en son nom (Buffalo Bill qui explique les coutumes indiennes lors d’un dîner chez sa future fiancée alors que Yellow Hand est présent dans *Buffalo Bill*) et parce qu’il est une construction culturelle du colonisateur servant son intérêt (les Apaches de *Broken Arrow* sont humanisés en étant américanisés ; les Cheyennes de *Little Big Man* sont une communauté hippie célébrant la contreculture). L’inscription de l’Indien dans une structure narrative où il n’est qu’une fonction d’un récit collectif (l’obstacle à la civilisation, le bouc émissaire de la nation ou un idéal communautaire

alternatif) limite la possibilité de le représenter comme un être humain. Mais cela n'empêche pas le genre de transgresser de multiples manières l'assignation racialisante qui le réduit à un sauvage. Tout d'abord, le western peut chercher à révéler la perspective de l'Indien sur la colonisation. C'est le point de vue du chef indien dans *The Iron Horse*, observant la cavalerie pénétrer dans le territoire indien, ou bien encore le point de vue de Jack Crabb dans le village indien, voyant émerger la cavalerie à l'horizon. On aura raison de souligner que dans le premier cas, le plan poitrine du chef indien, qui cadre le personnage dans une pose digne contre un arrière plan de ciel et de désert, prend une dimension symbolique qui promet déjà l'effacement de son sujet par l'histoire [Prats, 2002]. Il est également essentiel de reconnaître que la perspective indienne de *Little Big Man* est médiatisée par un homme blanc, passeur de la mémoire indigène. Mais en cherchant à représenter l'histoire par le point de vue des vaincus, le western tente de donner une image inversée de la colonisation. La tentative la plus réussie sur ce point est peut-être celle de *Devil's Doorway*, parce que l'identification à l'Indien assimilé, héros de la guerre de Sécession et fermier indépendant joué par un acteur anglo-saxon (Robert Taylor), est la plus aboutie. Le film peut ainsi présenter l'arrivée des éleveurs sur ses terres comme une invasion territoriale dans un champ-contre champ* dont le point de référence est le personnage perché sur une colline observant les intrus se rapprocher en contrebas.

Racialisme et violence de la civilisation

Outre l'adoption d'une perspective indienne, le western peut également chercher à exhiber la violence du racialisme déshumanisant l'Indien. *Buffalo Bill* présente un héros qui respecte les Indiens et refuse la pensée génocidaire des Blancs ("I don't hold with General Sherman that a good Indian is a dead Indian"), mais c'est dans le personnage de Dawn Starlight (Linda Darnell), l'institutrice indienne, que le film exhibe une forme de violence symbolique plus pernicieuse qui se joue dans la suprématie blanche. Le fait que l'institutrice d'enfants blancs soit indienne est en soit une surprise, mais c'est l'infériorité et l'effacement que son identité indienne lui imposent en dépit de sa position sociale qui en font un personnage tragique. Elle est amoureuse de Buffalo Bill qui est entièrement aveugle à ses sentiments, l'isolant dans une tristesse douloureuse partagée uniquement avec le public (elle l'aide à écrire une lettre pour la femme blanche qu'il mariera). Un plan capture son exclusion de la société blanche et de l'intérêt du héros lorsqu'elle observe Buffalo Bill et Louisa Frederici (Maureen O'Hara) à un dîner mondain chez cette dernière depuis l'extérieur de la maison. Les carreaux de la fenêtre soulignent la distance entre la jeune Indienne et le foyer du héros, son emprisonnement dans le racialisme imposé par la culture impériale américaine. On la voit alors pénétrer en cachette la chambre de Louisa pour essayer une de ses robes. Surprise par la grande dame de l'Est qui lui somme de justifier son intrusion, elle avoue "I wanted to find out if...if I could be as beautiful as a white girl...in a white girl's way". Louisa s'adoucit, consciente de son pouvoir de fixer les canons de la beauté féminine dans cette société coloniale, et l'entraîne devant la glace. Le plan montre les deux femmes côte à côte en robe de soirée, toutes deux magnifiques mais l'une à la peau et aux cheveux manifestement plus sombres que l'autre. Louisa complimente la beauté de Dawn Starlight mais rétablit immédiatement la frontière raciale lorsqu'elle ajoute "I wish your Indian brave could see you now" puis refuse de reprendre la robe qu'une Indienne a portée. La violence symbolique du racialisme est ici exhibée depuis sa construction par le colonisateur, qui maintient la frontière entre le sauvage et le civilisé, jusqu'à son intériorisation par l'indigène, prête à nier son identité pour exister aux yeux des Blancs.

Le racialisme qui préside à la construction de l'américanité est également problématisé dans *The Searchers*, qui adopte une stratégie plus ambiguë. Certains ont pu voir dans ce film un

racisme de John Ford à l'égard des Indiens, notamment parce que le film refuse d'idéaliser les Comanches en bons sauvages comme le font les films pro-Indiens. Pour Matthew Carter cependant, ce refus "adds to the power of the film's critique of savage aspects of Anglo-American civilisation" [Carter, 2014]. Un exemple en est le traitement du mariage involontaire de Martin à une femme indienne, Wild Goose Flying in the Night Sky (Beulah Archuletta), renommée Look par son nouveau mari. Une séquence montre Martin et Look allongés dans le lit conjugal, Martin exaspéré donnant un violent coup de pied à Look qui dégringole la pente au sommet de laquelle ils campaient sous les éclats de rire d'Ethan. La séquence est généralement interprétée comme le cœur du racisme du film, en contradiction avec le contexte narratif général d'une critique du racialisme américain. Look est physiquement indésirable (petite, en surpoids), son incompréhension de l'anglais la rend stupide et énervante aux yeux de Martin et Ethan, la séquence de violence raciste est traitée sur le mode comique. Cependant, il se joue là selon nous tout autre chose. Par la construction stéréotypée du personnage de Look et le ton comique de la scène, le spectateur est encouragé à libérer son propre racisme et à rire du pauvre Martin qui se retrouve mariée à une *squaw*. Ce faisant, il s'associe aux rires d'Ethan, dont le racisme pathologique a déjà été manifesté. Le lendemain matin, Look est partie, laissant derrière elle des signes qui aident les héros dans leur quête. Suivant cette piste, Martin et Ethan retrouvent finalement un village indien massacré par le 7^e de cavalerie (référence au massacre de Washita), Look faisant partie des victimes. Le spectateur qui, dans la scène précédente, pouvait projeter librement son racisme sur ce personnage, est désormais forcé de reconnaître son esprit de sacrifice et l'injustice de sa mort aux mains de l'armée nationale. La situation se complique encore si l'on considère le statut narratif de cette séquence, qui est imbriquée dans la lecture d'une lettre de Martin à Laurie. Le racisme de la scène pourrait être celui de Martin, qui veut minimiser l'importance de ce mariage auprès de sa fiancée, ou celui de Laurie, qui s'exclame "a squaw !" à la lecture de la lettre. Dans les deux cas, la narration imbriquée soulève la question du point de vue et de l'acte de production d'un récit impliqué dans la construction raciste de la séquence.

Le choix des acteurs pour jouer les Indiens est une autre dimension qui permet au western de réfléchir le racialisme de la société comme du mythe américains. L'exemple canonique d'un progrès politique dans la distribution des westerns est Chief Dan George, dont l'apparition dans des rôles principaux d'Indien dans *Little Big Man* et *The Outlaw Josey Wales* vient interrompre la pratique d'engager des acteurs blancs pour jouer les rôles d'Indiens individualisés. Les acteurs non Amérindiens incarnant des Indiens dans le western sont cependant rarement des anglo-saxons mais plutôt des acteurs dont les origines mixtes les ont cantonnés à des rôles ethniques. De la même manière que les Noirs grimés des *minstrel shows* étaient fréquemment interprétés par des acteurs juifs également exclus de l'américanité (cf. Al Jolson dans *The Jazz Singer*, 1927), les Indiens du western sont interprétés par des acteurs marginalisés par rapport au modèle identitaire américain et au système hollywoodien. Dawn Starlight dans *Buffalo Bill* est jouée par Linda Darnell dont l'ascendance cherokee a pesé sur les débuts de sa carrière à la Fox, où elle interprète des rôles ethniques dans *The Mark of Zorro* (1940) ou *My Darling Clementine* (1946). Anthony Quinn est un autre acteur cantonné aux rôles ethniques jusqu'à son début de carrière indépendante en 1945 (il incarne notamment Crazy Horse dans *They Died with Their Boots On*) mais dont les rôles de Juan Martinez dans *The Ox-Bow Incident* et Yellow Hand dans *Buffalo Bill* mettent en tension les stéréotypes hollywoodiens. Jeff Chandler (Cochise dans *Broken Arrow*) a également souffert de la xénophobie à Hollywood, abandonnant son nom de naissance Ira Grossel pour masquer ses origines juives. De même, Ricardo Montalban et Gilbert Roland (respectivement Little Wolf et Dull Knife dans *Cheyenne Autumn*), tous deux d'origine mexicaine, ont aussi été limités à des rôles ethniques ou étrangers. La déconstruction des stéréotypes de l'Indien dans les

westerns révisionnistes repose donc en partie sur le travail d'acteurs conscients du poids du racialisme américain.

Civilisation vs. sauvagerie : de la Frontière...

Le mythe de la Frontière et l'idéologie impériale construisent une opposition entre civilisation et sauvagerie que le western reflète et problématise de différentes manières. L'opposition binaire entre deux mondes est, comme le racialisme, le point de départ du genre. Cette binarité est présente dans la structuration du western selon les pôles de la civilisation et de la sauvagerie, de la culture et de la nature, de la modernité et du primitivisme. Dans *Horizons West*, Jim Kitses dresse ainsi un tableau des différentes significations de l'opposition entre civilisation et monde sauvage dans le western, des significations "that provide the traditional thematic structure of the genre" [1969]. John Cawelti entretient la même idée dans *The Six-Guns Mystique*, affirmant que "the Western is a story which takes place on or near a frontier" avant d'offrir une analyse du genre structurée par les pôles de "civilization" et de "savagery" [1984]. Dans son étude classique des genres hollywoodiens, Thomas Schatz parle encore de "the Western's essential conflict between civilization and savagery" [1981] tandis que le spécialiste du western Edward Buscombe distingue dans le genre "a central antithesis between wilderness and civilization, from which all other conflicts derive" [1993]. L'opposition entre civilisation et sauvagerie qui installe la Frontière au cœur du western se retrouve déclinée dans de nombreux éléments narratifs et esthétiques : le type physique des personnages, l'habillement et les outils, les modes de vie et croyances, des éléments de caractérisation renforcés par la division de l'espace filmique et la distribution des scènes entre territoires civilisé et indien (v. L'espace américain), l'usage de thèmes musicaux et d'instruments spécifiques à chaque culture (notamment tambours contre trompettes) selon une binarité souvent introduite dès le générique. L'univers narratif du western est fortement polarisé, toute la question étant celle des relations possibles entre civilisation et sauvagerie dans l'espace intermédiaire qu'est la Frontière.

Une première construction de la Frontière est celle d'une ligne de partage infranchissable entre civilisation et sauvagerie. La Frontière est d'abord un espace de confrontation radicale entre deux peuples, deux cultures, deux races distinctes et irréconciliables. La structure narrative des récits de guerres indiennes et des films de cavalerie repose ainsi sur le motif de la "guerre sauvage", pour reprendre une expression de Rudyard Kipling interprétée par Richard Slotkin [1998a], c'est-à-dire une guerre coloniale dont la seule issue est l'extermination de l'un ou l'autre des belligérants. Le Last Stand*, ou dernier carré, que Daniel Royot définit comme la "résistance héroïque d'un groupe de combattants assiégés [voués] au sacrifice" [Royot, 2006], en est un motif central célébrant le combat sacrificiel contre les sauvages au nom de la civilisation [Slotkin 1998b]. Rétablir la distinction radicale entre eux et nous de part et d'autre d'une Frontière exclusive est une première position que peut adopter le western dans un film comme *They Died with Their Boots On*, où les 'bons' Indiens sont suspects et où le général Custer les exclut de Fort Lincoln à son arrivée dans le Dakota. La dimension radicale, voire apocalyptique, de la confrontation entre les races est soulignée ultérieurement dans le film à deux reprises : par un intertitre indiquant que le glorieux 7^e de cavalerie "cleared the plains for a ruthlessly advancing civilization that spelled doom to the red race", puis par une réplique de Crazy Horse qui annonce que, en cas d'invasion des Black Hills par les Blancs, "not only Sioux, but the Cheyenne, the Oglala, the Miniconjou, the Blackfeet, the Sans Arcs, and every living tribe between mountains and great waters will gather in one last battle. It will be the end of themselves, their gods, the spirits of their fathers, and of their enemies". Par ces mots, la fameuse bataille finale de Little Big Horn

est recontextualisée dans les structures idéologiques qui ont permis sa mythification à la fin du XIX^e siècle : celles d'une guerre d'extermination de la civilisation contre les Indiens.

La dimension de guerre sauvage qui sous-tend la confrontation entre Blancs et Indiens dans le western est amplifiée par un darwinisme racial et culturel qui repositionne la colonisation américaine dans une histoire longue de sélection des plus aptes. Le film pro-Indien *The Vanishing American* (George B. Seitz, 1925) s'ouvre par une citation d'Herbert Spencer apposée sur une image de dinosaures ("We have unmistakable proof that throughout all past time there has been a ceaseless devouring of the weak by the strong... a survival of the fittest") et présente l'histoire du continent nord-américain comme une succession de conquêtes raciales ("race after race has trod its way from darkness into dark"). Les Indiens eux-mêmes, "a younger, fiercer, harder people", ont conquis les Cliff Dwellers pour s'effacer bientôt devant l'homme blanc. Outre le fait qu'une telle perspective désingularise la violence de la colonisation américaine, il y a dans la confrontation des Blancs et des Indiens une finalité radicale et une nécessité naturelle qui démentent toute possibilité de cohabitation et toute responsabilité historique.

Cette nécessité darwiniste de la confrontation se retrouve dans le thème de la race indienne condamnée à la disparition (*vanishing American**), forcée de se battre pour assurer une survie impossible face à la civilisation supérieure. *Buffalo Bill* s'ouvre ainsi sur un générique reprenant l'iconographie de l'Indien en voie de disparition, déjà utilisée au générique de *The Vanishing American* : la peinture d'un cavalier indien solitaire vu de profil, son corps et celui de sa monture arqués tête baissée dans la posture de "End of the Trail" (1894) du sculpteur James Earle Fraser. Dans *Buffalo Bill*, le combat indien est placé sous le signe de la nécessité vitale, les indigènes étant forcés de faire la guerre pour protéger leur principal moyen de subsistance (le bison) contre les Blancs (Yellow Hand : "The white man has [killed the buffalo] so the red man will starve."). Face à des Indiens combattant désespérément pour leur survie, le héros est forcé de répondre par la violence et de les massacrer, quand bien même il est leur ami. Dans *The Vanishing American*, Kit Carson explique que "The Indians are my friends. But I must send them to their death". Dans *Buffalo Bill*, le héros abandonne sa femme et son fils pour aller combattre les Cheyennes avec l'armée et, à l'issue du massacre auquel il participe bravement, affirme que "they were all my friends". Cette ambiguïté du héros vis-à-vis de l'Indien fonctionne en miroir de la nécessité pour les Indiens de disparaître dans un combat terminal : la guerre sauvage est inévitable et la responsabilité du génocide repose sur les lois naturelles de l'évolution plutôt que sur une politique de colonisation.

L'idéologie impériale opposant la civilisation au monde sauvage est rarement explicitée dans les westerns par ceux qui incarnent la civilisation. L'opposition raciale entre Blancs et Indiens est souvent confirmée par les Indiens eux-mêmes, qui parlent de "white man" et parfois de "red man" (dans *Buffalo Bill* notamment), ou par des opposants blancs, dont le discours racialisant les désigne comme racistes (le fermier Ben Slade dans *Broken Arrow* ou l'avocat véreux Verne Coolan dans *Devil's Doorway*). *Little Big Man* veut dépasser le racisme du mythe de la Frontière envers les Indiens en désignant les Cheyennes comme les "human beings" par opposition aux hommes blancs, mais cette désignation ne fait que renverser la logique déshumanisante du discours de civilisation (l'humanité reste une catégorie construite par exclusion). La dichotomie entre civilisation et sauvagerie est quant à elle généralement explicitée dans sa version la plus extrême et la plus violente par des opposants blancs. Dans *They Died with Their Boots On*, c'est le personnage de Sharp (Arthur Kennedy), un entrepreneur faisant fortune grâce aux guerres indiennes, qui profite de l'idéologie impériale du mythe de la Frontière dont il reprend la rhétorique : "The company will bring civilization to a waste of territory which is now in the hands of savages". Dans *Buffalo Bill*, c'est le magnat du chemin de fer Vandervere qui prend les Indiens pour des sauvages et espère voir "civilization move westward on tracks of steel". Dans *Broken Arrow*, c'est un villageois

opposant au héros qui observe “I don’t claim the white man’s always done right, but we’re bringing civilization out here, ain’t we? Clothes, carpets, hats, boots, medicine”, précisant immédiatement son intérêt dans la civilisation du continent : “I’ve got a wagon load of first-class whiskey waiting for me in the East. I could sell that at a dollar a bottle if it wasn’t for Cochise”. L’explicitation du discours impérial dans le western caractérise généralement les personnages opposants, pour qui il devient l’instrument d’intérêts économiques particuliers. Une telle projection du discours impérial sur les opposants au héros permet de masquer son rôle structurant dans le genre et pour le héros. Dans *They Died with Their Boots On*, Sharp explicite le discours de civilisation mais ce discours est également assumé par un intertitre déjà cité précédemment (“And so was born the immortal 7th U.S. CAVALRY which cleared the plains for a ruthlessly advancing civilization that spelled doom to the red race”).

...A la *frontera*

Si le point de départ du genre est celui d’une Frontière infranchissable autrement que dans la guerre sauvage, tout le travail critique du western est de transgresser cette binarité de la pensée impériale pour construire la Frontière comme une zone de contact, d’interpénétrations et d’échanges culturels. Le héros est la première incarnation des transferts culturels possibles sur la Frontière, étant un homme blanc qui connaît les Indiens (v. Le héros américain). Mais les transgressions sont multiples et omniprésentes dans le genre. Les artefacts indiens habitent l’espace civilisé (les couvertures indiennes dans la scène de demande en mariage de *Buffalo Bill* ou dans l’arrière plan des fermes de *The Searchers*) tandis que des artefacts européens apparaissent chez les Indiens (en particulier les fusils pour les guerriers de *Broken Arrow* ou *Cheyenne Autumn*). La Frontière est une zone de croisements et d’interpénétration comme dans *The Iron Horse*, où les Cheyennes sont menés par un renégat blanc et où les Pawnees sont les protecteurs du chemin de fer. Au-delà de la dichotomie tribale entre bons et mauvais Indiens qui traverse le genre (particulièrement dans le western pro-Indien comme *Little Big Man* ou *Dances With Wolves*) et qui “displac[es], rather than deconstruct[s], a culture of racial prejudice against Native Americans” [Carter, 2014], *The Iron Horse* construit la Frontière comme un territoire partagé. Les Pawnees sont visibles dans les campements de travail de la Union Pacific, leurs tipis installés en bordure des villes ferroviaires de North Platte et Cheyenne, avant que leur présence ne soit justifiée par un carton (on retrouve le procédé utilisé dans le film pour les Chinois : v. La construction de la nation). La Frontière est ainsi présentée comme un espace de collaboration et de cohabitation. Lorsqu’il en est autrement dans le western et que la Frontière se ferme entre Blancs et Indiens cela ne va jamais sans l’exercice d’une violence. Dans *Buffalo Bill*, le début d’une guerre indienne provoque le départ de l’institutrice Dawn Starlight, qui abandonne subitement ses élèves incrédules et réticents au milieu d’un cours. C’est par un excès de violence qu’Ethan Edwards tente désespérément de maintenir une frontière raciale fermée dans *The Searchers*, quand le film construit la Frontière comme une véritable *frontera* (v. La construction de la nation). Le film multiplie ainsi les croisements entre civilisation et sauvagerie : Martin Pawley (Jeffrey Hunter) a un huitième de sang cherokee et est le plus civilisé des personnages (il est le seul à vouloir sauver Debbie, ce qu’il fait en tuant finalement son ravisseur) ; Ethan Edwards (John Wayne) se bat pour maintenir la frontière raciale mais est pétri de culture indigène (il connaît les rites, parle la langue comanche et scalpe son ennemi) ; son *doppelgänger* indien Scar (Henry Brandon) parle quant à lui anglais et a les yeux bleus ; et le film lui-même calque sa narration circulaire sur ce qu’il présente comme un mode de pensée comanche (Ethan : “Sort of ’roundabout’. A man says he’s goin’ one place, means to go to the other”). Le motif de la circularité vient alors coloniser l’espace du western et dévoyer la narration linéaire de la civilisation du continent.

Plutôt que de maintenir l'opposition entre civilisation et sauvagerie, le western la déconstruit notamment en développant un regard critique sur ce que signifie la civilisation. Dans cette perspective, la projection de l'idéologie impériale sur les opposants soulignée plus haut permet également d'examiner cette idéologie de manière critique. Lorsque la civilisation ou la dichotomie civilisation/ sauvagerie sont invoquées par le héros ou des personnages adjuvants, c'est pour être interrogées et problématisées. Dans *Stagecoach*, le couple de Ringo et Dallas s'en va vers un horizon mexicain en conclusion pour échapper à ce que Doc Boone présente ironiquement comme "the blessings of civilization". Dans *Buffalo Bill*, c'est "a disease of civilization", la diphtérie, qui tue le fils de Bill dans un film par ailleurs critique des intérêts économiques qui dictent la colonisation. Dans *The Last Frontier (La Charge des tuniquees bleues*, Anthony Mann, 1955), le héros trappeur joué par Victor Mature s'interroge sur la signification de l'expression "to be civilized", qu'on lui définit comme l'appartenance (*to belong*) à une terre, à un corps social, à une famille. La définition devient rapidement problématique lorsqu'il est révélé que les Indiens "appartiennent" à la terre qu'ils occupent et que le colonel du fort, pourtant marié et membre du corps armé, se comporte de manière barbare envers eux. Dans la longue tradition de critique du discours civilisateur qui remonte à Mark Twain ("To the Person Sitting in Darkness", 1901), la civilisation est finalement associée exclusivement à une violence impériale qui, dans son exercice, a tout des prétendus sauvages qu'elle veut éliminer.

Quand bien même on pourrait penser que l'ennemi ultime du western est le sauvage, c'est bien plutôt dans la corruption (économique et politique, parfois raciale) de la civilisation que se situe le danger pour la nouvelle nation. Deroux le propriétaire terrien et renégat blanc dans *The Iron Horse* est sans doute un sang-mêlé élevé par les Indiens (son nom à consonance française – selon le cliché américain, la sexualité interracial était courante chez les colons français – et sa proximité avec ses "frères" indiens font pencher le personnage dans cette direction). Par contre, McCoy ou Vandervere et leur chemin de fer dans *Jesse James* et *Buffalo Bill*, Sharp et sa compagnie marchande dans *They Died with Their Boots On*, le major Tetley et son peloton de lyncheurs dans *The Ox-Bow Incident*, Ben Slade et les fermiers racistes dans *Broken Arrow*, Ryker et son clan d'éleveurs dans *Shane*, le capitaine Wessels et son armée fasciste dans *Cheyenne Autumn* ou le général Custer dans *Little Big Man* sont tous des Blancs anglo-saxons. S'il y a dans cet aspect du genre une dimension raciste (l'Indien est trop primitif pour représenter une menace sérieuse à l'avancée de la civilisation et, de fait, il se fait généralement facilement massacré au cinéma ; l'historien Theodore Roosevelt considérait déjà que le plus grand danger sur la Frontière venait des renégats blancs qui prenaient la tête de bandes d'Indiens, comme Deroux dans *The Iron Horse*), il y a là également une dimension subversive de la pensée impériale : le véritable danger provient moins de l'altérité indigène au-delà de la Frontière que d'une dérive impérialiste de la civilisation.

L'idéologie impériale du western pro-Indien

La téléologie progressiste qui détermine l'univers narratif du western exige que l'Indien disparaisse pour laisser place à la civilisation [Prats, 2002]. Cette disparition implique un sentiment de perte et de culpabilité pour la culture dominante qui compense la violence historique de la colonisation en construisant l'Indien comme une figure tragique, une race et une culture en voie de disparition. Le western est ainsi traversé d'un sentiment de nostalgie pour la disparition de l'Indien, qui s'exprime par des attitudes allant du respect pour le noble guerrier vaincu à l'idéalisation pur et simple du bon sauvage. Renato Rosaldo qualifie ce sentiment de "imperialist nostalgia", qu'il décrit comme une forme de nostalgie du colonisateur pour la société indigène qu'il a lui-même intentionnellement détruite [Rosaldo,

1993]. Le sentiment domine le western pro-Indien après *Little Big Man* mais il remonte à l'émergence d'une littérature pro-indienne dans le premier xix^e siècle et traverse l'ensemble du western dans ce que l'on pourrait appeler des scènes d'hommage au Peau-rouge condamné. Les années 1830 et 1840 sont un moment de durcissement de la politique indienne aux États-Unis après l'*Indian Removal Act* de 1830 mais également un moment où la menace indienne ne pèse plus dans l'Est américain où se concentrent les cercles littéraires. Dans ce contexte se forme une nouvelle conception de l'Indien comme bon sauvage. La résonance du cycle romanesque de Bas-de-cuir de James Fenimore Cooper (1823-1841) et de son héros Natty Bumppo* ami des Indiens, le succès national des pièces indiennes (*Indian Plays*) telles que *Metamora ; or, The Last of the Wampanoags* (John Augustus Stone, 1829), ou la popularité du poème de Henry Longfellow, "The Song of Hiawatha" (1855), attestent d'un engouement pour le Peau-rouge, qui devient l'incarnation d'un âge d'or primitif voué à disparaître devant le progrès de la civilisation. C'est à ce moment précoce de l'histoire de l'Ouest que naît déjà la figure ambivalente de l'Indien en voie d'extinction (*the vanishing American*), une figure ambivalente qui exprime et apaise à la fois la culpabilité liée à la colonisation. En effet, colonisation ou non, l'Indien aurait de toute façon disparu selon la téléologie progressiste discutée plus haut. La sémantique impérialiste s'inverse – d'opposant, l'indigène devient victime – mais le cadre idéologique reste impérial – la civilisation est supérieure, quelle que soit la définition du progrès, et finit naturellement par s'imposer. Un tel dispositif est crucial dans ce moment historique pour réconcilier une sensibilité humaniste formée par les Lumières avec les conséquences de la colonisation continentale (la politique d'*Indian Removal* d'Andrew Jackson dans les années 1830) et elle se retrouve dans le western qui continue de mobiliser la figure de l'Indien en voie de disparition pour négocier les conséquences de la colonisation.

Le western pro-Indien dans sa période révisionniste est l'exemple le plus frappant d'une nostalgie impérialiste fondée sur la figure de l'Indien en voie de disparition. De nombreux éléments idéologiques d'un type de films considérés comme respectant l'Indien maintiennent en effet ces productions dans le cadre de l'idéologie impériale et sa téléologie progressiste. Pour Armando Prats, la disparition complète et irréversible de l'Indien est le premier axiome du révisionnisme [Prats, 2002]. Ces récits n'ont pas abandonné l'idée d'un triomphe inéluctable de la civilisation sur le primitif. Ce que Leslie Fiedler identifie comme un *Retour du peau-rouge* en voie d'extinction (*The Return of the Vanishing American*) dans un essai de 1968 se retrouve au cœur de films pro-Indiens comme *Little Big Man*, où Old Lodge Skins demande à son Dieu de le laisser mourir car "there is no other way to deal with the white man", ou dans *Dances With Wolves*, où le héros veut voir la Frontière "before it's gone" et qui se termine sur un intertitre annonçant que "The great horse culture of the plains was gone and the American frontier was soon to pass into history". En outre, le récit de ces films reste sous le contrôle du colonisateur repent (Tom Jeffords, Jack Crabb, John Dunbar), qui se présente en dépositaire de la mémoire de l'Indien voué à disparaître. L'Indien lui-même "never does the revising [...] the Indian depends utterly not on *tribal* memory but on the white man's remembrance. [...] Accordingly, the revisionist is almost always a reformed conqueror" [Prats, 2002]. Même dans le western révisionniste, qui combat les stéréotypes de l'Indien par une plus grande authenticité historique (v. Mythe et histoire), l'Indien reste un produit de la culture impériale. Au centre du récit se trouve le héros blanc et masculin, dont le regard construit l'autre comme une fonction du discours de civilisation.

Au cœur de la fable anti-impérialiste du western pro-Indien trône la figure du bon sauvage, ressort essentiel prolongeant l'idéologie impériale et pérennisant la domination de l'ancien conquérant. Les Cheyennes de *Little Big Man* sont essentiellement la projection idéale d'une communauté hippie. L'image de l'Indien sage et écologiquement responsable que l'on trouve dans *Dances With Wolves* correspond au stéréotype du bon sauvage écologique popularisé par

la contreculture américaine. Déjà dans *Broken Arrow*, un critique du *New York Times* regrettait qu'un vieux stéréotype soit remplacé par un nouveau : "Sure the American Indian has been most cruelly maligned and his plight as a 'minorities' person has not yet been fully clarified. But in trying to disabuse the public of a traditional stereotype, the producers have here portrayed the Indian in an equally false, romantic white ideal" (Bosley Crowther, *New York Times*, 23 juillet 1950). Par son inscription dans la téléologie progressiste et sa production d'une altérité indigène stéréotypée, le western pro-Indien reste ancré dans une idéologie impériale.

La fonction du western pro-Indien vise moins à faire justice aux Amérindiens, si souvent vilipendés et caricaturés dans la culture et l'historiographie américaine, qu'à servir une rédemption de la civilisation blanche. Ce type de films pro-Indiens "solicits, above all, the exemption of its white hero, whose self-proclaimed Otherness demands a compensatory dispensation from the guilt of Conquest" [Prats, 2002] En s'indianisant contre la civilisation impériale, le héros blanc est déresponsabilisé vis-à-vis de la conquête et du génocide. Blanc et innocent, dépositaire de l'esprit indigène lorsque disparaît le dernier Indien, il est le premier homme d'une civilisation post-conquête dont il pourra guider la régénération. Car une culture qui admire l'Indien ne peut être coupable de sa destruction. Et car une culture capable de reconnaître la sagesse de l'Indien, pourtant inférieur en savoir et en technologie, démontre sa propre sagesse et la légitimité de sa domination : "Going native [for the white hero], then, ironically undermined challenges to the power and authority of white America" [Huhndorf, 2001]. La nature inclusive de la culture dominante légitime sa domination. En s'appropriant l'esprit de l'indigène – sa sagesse et sa spiritualité – le western révisionniste pro-Indien réalise précisément ce qu'Old Lodge Skins dans *Little Big Man* considère comme le pire affront à infliger à l'autre : "you should never feel sorry about beating an enemy unless having conquered his body, you want his spirit as well". Il y a dans le révisionnisme pro-Indien une forme de colonisation culturelle qui vient redoubler et parfaire la colonisation physique des indigènes. Le mécanisme de déculpabilisation de la civilisation américaine par la figure du bon sauvage est central dans la confirmation et la continuation de sa suprématie sur l'autre. Répudiant la violence qui a permis sa victoire, incarnée dans un héros porteur de l'idéalisme de l'Ouest, la civilisation réaffirme, avec les héros blancs sauveurs d'Indiens, son identification aux valeurs des Lumières trahies dans l'histoire de colonisation.

3.1 Précis d'analyse filmique

L'objet filmique apparaît à la fois comme immédiat et complexe. Immédiat parce que le dispositif d'enregistrement du réel qu'est la caméra semble capter objectivement le monde, et que l'expérience de vision du film recrée l'illusion d'une expérience première de la réalité. Complexe parce que le film comme sa construction et sa réception sont le produit d'une multiplicité de facteurs qui rendent son appréhension délicate. En tant que produit culturel, le film est le résultat d'un processus créatif superposant différentes interventions (écriture, réalisation, montage) et l'objet d'une réception par un public. Dans le type d'analyse sociohistorique du cinéma qui est requis pour aborder le western dans ses rapports à l'histoire américaine, ces deux dimensions doivent être prises en compte en plus du film lui-même pour saisir historiquement le sens d'une œuvre (v. Cinéma, histoire et société). Nous allons ici nous concentrer sur l'œuvre elle-même, le film, et en décrire sommairement les principaux paramètres permettant sa compréhension. À la différence d'autres formes artistiques fondées sur un mode d'expression (le langage en littérature ou le son en musique), la forme filmique est complexe car elle mobilise simultanément plusieurs modes d'expression dans la construction du sens. Dit simplement, le film est un objet combinant image et son dans le temps. Le temps du film est une illusion créée par la succession rapide d'images fixes (24 par

seconde depuis le passage au parlant – 16 avant), qui donnent l'impression d'un mouvement à l'écran. L'image est plate et projetée sur une surface plane mais les paramètres de sa construction donnent l'illusion d'une profondeur et d'un espace en trois dimensions analogue à l'espace réel. La bande-son* est un composite rassemblant des éléments diégétiques et extra-diégétiques, verbaux et non verbaux, bruitages et musiques, qui renforcent l'impression de réalité. La bande-image* comme la bande-son sont chacune le produit d'une opération de montage, c'est-à-dire de décisions créatives construisant un univers filmique artificiel. Le premier travail de l'analyste débutant est donc de résister à l'illusion de réalité produite par la combinaison des paramètres expressifs d'un film pour considérer tout élément (un bruit de sabot ou un cactus dans le désert) comme un artifice signifiant. La description qui suit des différents éléments composant un film s'appuie essentiellement sur les ouvrages *L'Analyse des films* [Aumont et Marie, 2015] et *L'Esthétique de film* [Aumont et al, 2008]

L'image

L'image cinématographique est plate (deux dimensions) et délimitée par un **cadre***. L'existence d'un cadre à l'image soulève différentes questions liées à la composition de l'image (l'organisation des éléments dans le cadre) ou au point de vue (l'angle de prise de vue et le type de plan). Dans la **composition** de l'image, on peut être attentif aux rapports de formes et de volume entre les éléments du cadre (entre un personnage et son environnement par exemple) ainsi qu'au positionnement des éléments dans le cadre. La photographie comme le cinéma utilisent comme repère la règle des tiers, qui divise l'image selon deux lignes verticales et deux horizontales (l'image est subdivisée en neuf segments) dont les intersections forment les **points de force** structurant le regard. Le rapport entre les éléments composant une image est également différent selon le **format** de l'image utilisé. Les formats 1,33 :1 (ou 4/3) qui dominent la production jusque dans les années 1950 sont progressivement remplacés par des formats plus larges (CinemaScope 2,35 :1 ou VistaVision 1,66 :1) qui transforment la composition de l'image. L'organisation des éléments dans le cadre permet enfin la création de **lignes de force** qui peuvent être verticales et horizontales (composition statique) ou bien diagonales (composition dynamique). Aux éléments d'accessoires, de décors* et de mise en scène qui servent à la composition matérielle de l'image s'ajoutent des éléments esthétiques que sont l'éclairage, la couleur et la profondeur de champ. La **lumière*** est une condition essentielle de l'image. Au cinéma, elle peut être naturelle lorsque sa source est solaire ou artificielle lorsque sa source provient d'un dispositif technique. Cette distinction correspond seulement superficiellement à la différence entre tournage en extérieur ou en studio, car les conditions instables de lumière extérieure obligent généralement à recourir à une lumière artificielle complémentaire. Deux paramètres essentiels permettent d'analyser la lumière au cinéma : son intensité et sa directivité. Selon que la lumière est dure (unidirectionnelle) ou diffuse (multidirectionnelle), selon que l'éclairage est frontal ou latéral, selon que la direction de la lumière est vraisemblable ou arbitraire, l'éclairage construit des rapports, des contrastes, des hiérarchisations signifiantes à l'intérieur du cadre. Il en est de même pour la **couleur** qui permet la création de systèmes associatifs et contrastifs plus complexes que le noir et blanc et qui, de manière peut-être contrintuitive, n'a pas été reçue et utilisée comme un élément de réalisme lors de sa popularisation à partir des années 1940, mais comme un élément spectaculaire. La **profondeur de champ***, zone de netteté de l'image, suggère enfin un autre système de hiérarchisation des éléments de composition matérielle qui est leur distribution selon des zones de netteté et de flou.

Aux éléments de composition matérielle et esthétique de l'image s'ajoute la prise en compte du **point de vue**. Le point de vue d'une image filmique est produit par l'utilisation de la **perspective***, qui figure le regard humain dans le film lui-même en organisant l'image selon

un point de fuite et un point de vue. Le point de vue correspond au regard de la caméra, qui suppose et construit le regard du spectateur en intégrant ce dernier dans la composition de l'image et en organisant l'expérience de réception. Profondeur de champ et perspective sont les deux outils permettant de créer l'illusion d'une profondeur de l'image filmique. Le point de vue de l'image se caractérise d'abord par **l'angle de prise de vue** construit par la position de l'objectif de la caméra par rapport à son sujet (normal lorsque l'angle est à hauteur du sujet filmé, plongée lorsque la caméra filme d'au-dessus, contre-plongée lorsqu'elle filme d'en dessous, frontal lorsque le sujet est filmé de face, latéral lorsqu'il est saisi de profil). Il est ensuite déterminé par la distance de la caméra par rapport au sujet, ou la grosseur du sujet dans le cadre. On parle alors de **types de plan** (plan général, plan d'ensemble, plan moyen, plan américain, plan rapproché, gros plan, très gros plan). L'ensemble de ces possibilités forme l'échelle de plans à disposition des cinéastes.

Ces différents paramètres de composition et de point de vue construisent l'image délimitée par le cadre et reçue par le spectateur. Ce qui est ainsi visible et composé, grâce à la profondeur de champ et à la perspective, comme un espace imaginaire à l'écran est appelé le **champ*** cinématographique. Il se distingue du **hors-champ**, qui est l'ensemble de l'espace imaginaire dont on suppose l'existence au-delà des limites du cadre. Champ et hors-champ construisent ensemble l'**espace filmique** et entretiennent une relation de communication permanente (mouvements de caméra, entrées et sorties de champ, débordements du champ vers le hors-champ, signes visuels ou sonores depuis l'un vers l'autre, etc...) qui contribue à la construction d'un univers filmique dépassant les limites du cadre et imitant la réalité.

Le mouvement

Nous avons décrit jusque-là l'image comme une donnée fixe mais, comme le suggère déjà notre observation du rapport fluide entre champ et hors-champ, la particularité du cinéma est de représenter des images en mouvement. Pour appréhender l'image en mouvement, on peut dans un premier temps découper l'illusion d'un flux visuel selon les unités du plan et de la séquence. Un **plan*** est l'unité filmique délimitée de part et d'autre par un raccord, c'est-à-dire une opération de montage. Il peut être fixe ou mouvant, mobilisant alors différents types de **mouvements d'appareil*** lorsque la caméra effectue un mouvement pendant la prise de vue. Les plus courants sont le travelling (déplacement de la caméra selon un axe latéral, horizontal, vertical, circulaire ou une combinaison de ces directions), panoramique (pivot de la caméra sur pied fixe, horizontal ou vertical), zoom avant ou arrière (il ne s'agit pas à proprement parler d'un mouvement d'appareil mais d'une variation de la focale ; on parle parfois de travelling optique), ou encore l'ensemble des mouvements complexes rendus possibles par des dispositifs techniques telles que les grues ou, depuis les années 1970, les caméras spécialisées (*steadycam*). L'effet de ces différents mouvements sur la composition de l'image n'est pas le même, la grande différence étant qu'un panoramique conserve intacts les rapports des objets entre eux dans le champ tandis qu'un travelling transforme ces rapports, renforçant l'illusion d'une tridimensionnalité de l'espace filmique. Un plan est également caractérisé par sa **durée**. Lorsqu'il est assez long pour former une unité narrative, on parle de plan-séquence. La durée moyenne des plans est très variable selon l'époque, les réalisateurs ou les films mais certains historiens du cinéma indiquent une durée de 8 à 11 secondes avant 1960 et de 4 à 7 secondes depuis [Bordwell, 2006]. Une seconde unité de découpage du film est la **séquence***, qui se définit par une certaine cohérence narrative (unité de lieu, d'action ou de dialogue). Elle peut être délimitée par des opérations de montage ostentatoires de type fondu au noir, mais ses limites sont souvent plus floues que celles du plan.

Aux mouvements des éléments de composition et de l'appareil s'ajoutent les mouvements construits par le **montage***, qui désigne l'opération de découpage et de raccord des plans. Le

montage ordonne les plans et fixe leur durée. C'est une opération qui peut viser à construire une impression de continuité (du mouvement, de l'espace filmique). On parle alors de montage transparent lorsqu'il se met au service de la continuité narrative et de l'illusion de réalité. C'est le type de montage associé au cinéma hollywoodien classique. Le montage peut être une simple coupe nette, ou montage *cut*, collant immédiatement deux plans, mais il peut aussi atténuer cet effet de coupe par des sutures plus ostensibles telles que le fondu enchaîné (surimpression de deux images), le fondu au noir (disparition de l'image), les iris (disparition de l'image par un cache circulaire) ou les volets (disparition de l'image par un volet noir). Dans tous les cas, le montage consiste en une opération d'assemblage de deux images pour remplir trois fonctions syntaxique (le découpage du récit), sémantique (la relation produit du sens dénoté ou connoté) et rythmique (la durée absolue et relative des plans produit du sens). Le type de montage utilisé peut produire différents effets. Le montage transparent insiste sur la liaison des plans entre eux, notamment par l'usage de **raccords** regard (lorsqu'une coupe est introduite par un regard de personnage ; utilisé dans les conversations entre personnage par exemple où l'on a un montage de type champ contrechamp), de raccords dans l'axe (lorsqu'une même scène est filmée dans le même axe à différentes échelles de plan) ou de raccords dans le mouvement (lorsque le montage suit un mouvement de l'image). Dans le champ contrechamp entre personnage comme dans les raccords de mouvement, une règle importante de continuité est la règle des 180° selon laquelle la caméra ne peut pas franchir l'axe du mouvement (le face-à-face entre personnages ou la direction de l'action) sans briser la cohérence spatiale de l'action. Le **faux raccord** est une liaison qui ne respecte pas la continuité entre les plans. Il sert beaucoup dans le cinéma moderne pour souligner l'artificialité de l'œuvre filmique, mais il est également présent dans le cinéma classique. John Ford enfreint par exemple la règle des 180° dans l'attaque de la diligence de *Stagecoach*. À l'effet de liaison, le montage peut ajouter un effet de ponctuation lorsqu'il utilise des modes de montage type fondu ou volets. Enfin, le montage peut produire un effet d'alternance ou de simultanéité grâce au montage alterné (deux séquences se déroulant simultanément à des endroits différents et reliées narrativement) ou grâce au montage parallèle (deux séquences sans lien temporel ou narratif entre elles et reliées symboliquement).

Le son*

Isoler l'image mouvante du son dans l'analyse filmique est aussi injustifié que d'isoler l'image du mouvement, puisque le son est une donnée essentielle non seulement dans la production de sens mais dans la construction de l'espace filmique et la production d'une illusion de réalité. Le son d'un film est composé d'une variété complexe d'éléments superposés (bruitages, dialogues, musiques) qui nécessitent une opération de montage analogue au montage de la bande-image. Concernant l'enregistrement sonore, une distinction est possible entre du son en prise direct, ou son synchrone enregistré directement sur le tournage, et du son postsynchronisé, ajouté après le tournage par des opérations de mixage et de postsynchronisation. Jusque dans les années 1950, le son synchrone nécessite un matériel coûteux et encombrant qui limite son utilisation. L'écrasante majorité des films présente alors une bande-son postsynchronisée. Le son au cinéma se distribue entre sons diégétiques et extra-diégétiques. Les **sons diégétiques** désignent l'ensemble des sons dont la source provient de l'espace filmique (qu'elle soit visible dans le champ – on parle parfois de son *in* – ou invisible car hors champ – on parle alors de son hors champ). Les sons diégétiques sont donc spatialisés, contribuant à la construction de l'espace filmique, et rassemblent les dialogues, voix, bruits, sons d'ambiance ou musiques d'écran (dont la source apparaît à l'écran) complétant la perception sensorielle et l'illusion de réalité créée par un film. Les **sons extradiégétiques** rassemblent l'ensemble des sons dont la source est extérieure à l'espace

filmique et à la diégèse ; Il s'agit généralement de la musique de fosse ou des voix *off* (un personnage interne à la diégèse commente une action dont il est absent) ou *over* (un narrateur extérieur à la diégèse, comme dans *How the West Was Won*). La musique de fosse, qui est l'essentiel des sons extradiégétiques, joue un rôle de maintien de l'effet d'unité d'un film et assure ponctuellement une fonction de description (lorsqu'elle 'imite' l'action ou soutient l'émotion d'une scène) ou d'expression (lorsqu'elle connote une ambiance culturelle ou prend une dimension esthétique ou symbolique). La distinction entre sons diégétiques et sons extradiégétiques se justifie dans l'analyse par les statuts différents de ces sons vis-à-vis de l'espace diégétique d'un film, mais il faut garder à l'esprit que ces deux types de son sont reçus simultanément par le spectateur et contribuent ensemble à la construction du rapport complexe entre son et image à l'œuvre dans l'expérience d'un film. Dans l'analyse de la bande-sonore, il est important de tenir compte de l'**échelle sonore** (les rapports d'intensité et de durée entre les sons) et du rôle joué par le son dans la continuité des plans d'un film. Le son permet souvent de masquer l'artifice des opérations de montage, soit en offrant la possibilité d'un raccord son (un son hors champ est suivi d'un plan sur sa source), soit en atténuant une suture (par le prolongement d'un son sur le plan suivant), soit en renforçant l'unité narrative d'une séquence (lorsqu'une musique se prolonge sur un ensemble de plans).

Le récit

Dans le cinéma narratif, la combinaison dynamique d'image et de son sert une intention fictionnelle : raconter une histoire. Le film de fiction est alors doublement éloigné de la réalité qu'il représente, d'abord en tant que fiction (les acteurs, les décors sont fictifs) puis en tant que film représentant cette fiction qui est absente et disparue. Comme une œuvre littéraire, le film narratif construit un **récit** ordonné, cohérent et progressif. Ce récit n'est pas strictement linéaire, mais fait de rappels, d'annonces ou de correspondances internes qui renforcent la cohérence de la diégèse et de l'œuvre filmique. Il peut être construit chronologiquement ou présenter une temporalité fragmentée par des flashbacks (analepses) ou flashforwards (prolepses), mais il est toujours fini, limité matériellement par un début et une fin. Le modèle de référence du cinéma classique hollywoodien est celui d'une œuvre close, non seulement limitée et standardisée matériellement, mais dans laquelle l'ensemble des éléments narratifs participent à la cohérence de l'ensemble. Le film narratif met également en jeu une **narration**, à la fois au sens d'acte de narration par une instance narrative et au sens de situation cadrant cet acte. Les auteurs de *L'Esthétique du film* distinguent ici une instance narrative réelle, qui est le lieu abstrait et hors cadre des décisions de production du récit (peuvent ici rentrer en ligne de compte les multiples individualités créatrices, les contraintes budgétaires, la période historique de production, le genre cinématographique), et une instance narrative fictive qui est interne à l'histoire, souvent rattachée à un ou plusieurs personnage par l'usage d'une voix narrative ou de plans subjectifs [2008]. Enfin, le film met en jeu une histoire au sens de contenu narratif, encore appelée **diégèse** car il s'agit d'un univers narratif autonome et distinct du récit qui l'organise et le présente. Le récit effectue certaines opérations sur la diégèse, notamment en termes d'ordonnancement (le récit peut ré-agencer l'histoire), de durée (le récit peut modifier la durée des épisodes diégétiques) et de focalisation (le récit adopte un point de vue sur l'histoire). Le propre du cinéma classique hollywoodien, dont le principe généralement reconnu est l'illusion de réalité, serait de masquer le travail du récit et de la narration pour construire l'illusion d'une histoire offerte immédiatement au spectateur, sans intermédiaire. La réalité du cinéma classique est bien plus complexe, mais cela permet de le distinguer de formes de narration plus ostentatoires et problématiques après les années 1960.

Un film narratif peut être décrit selon les critères classiques de structuration de la narration avec une exposition (que les auteurs de *L'Esthétique du cinéma* appellent une “intrigue de prédestination” car elle contient en germe l’essentiel de l’intrigue et de sa résolution [2004]), des péripéties (ensemble des retards à la résolution), un point culminant et un dénouement, autant d’étapes standardisées et condensées dans un produit fini d’environ une heure et demie dans le modèle de production des grands studios hollywoodiens (v. Cinéma, histoire et société). Non seulement les films de fiction hollywoodiens sont soumis à un tel programme narratif tendu vers la résolution et freiné par des péripéties, mais l’organisation narrative vise également à une distribution équilibrée des registres pathétiques et comiques, épiques et tragiques, débouchant généralement sur le fameux *happy ending* ou résolution heureuse. Car le film narratif, en particulier dans sa veine classique hollywoodienne, est orienté vers la réduction d’un désordre, le rétablissement d’un équilibre, la réunion de ce qui a été séparé, résolution ultime venant combler un désir de clôture chez le spectateur. Sans une telle résolution, le récit paraît inachevé et le spectateur reste mobilisé émotionnellement. La clôture narrative d’un film n’empêche pas des effets de référence ou d’intertextualité avec d’autres formes d’arts (littérature, peinture, photographie, musique, etc...) ou d’autres types de média (discours politiques ou médiatiques), voire au sein du cinéma lui-même avec les références, les citations, les hommages, les plagiat ou les *remakes*. Cette référentialité du cinéma à lui-même remplit une fonction générique au sens où elle est nécessaire à la construction d’un genre comme le western (v. Cinéma, histoire et société). Mais cette autoréférentialité a également une fonction historique qui est exacerbée avec l’émergence d’un cinéma moderne dans les années 1960. Dans *Historicité du cinéma*, Youssef Yshaghpour décrit la modernité du cinéma comme son avènement à une conscience de son historicité [2004]. Les références et effets d’intertextualité servent à signaler une conscience historique du cinéma en tant qu’art visible par exemple dans *Little Big Man*. Mais déjà les effets d’intertextualité et d’autoréférence dans le cinéma classique, par exemple dans l’œuvre de John Ford* [Gornet, 2017] contribuent (outre la construction d’une œuvre personnelle) à l’exhibition d’une artificialité de l’objet filmique typiquement associée au cinéma moderne. Par l’autoréférentialité, le western se construit comme genre dans la période classique, mais il souligne déjà une intention de réfléchir, plutôt que de masquer, son travail de naturalisation de l’histoire. Enfin, le cinéma américain en général, dont la production repose depuis ses débuts sur le *star system*, présente une forte focalisation sur l’individu comme agent de l’histoire.

L’analyse de séquence pour l’agrégation

Une bonne analyse de séquence repose avant tout une attitude critique, ouverte et attentive à la combinaison des différents paramètres expressifs mentionnés ci-dessus. Dans le cadre des épreuves de l’agrégation, l’analyse de séquence peut intervenir à l’oral dans le commentaire de texte en agrégation externe et dans l’explication en langue étrangère en agrégation interne. Si le candidat tombe sur la question de tronc commun de civilisation américaine lors de ces épreuves, d’après les informations données lors de la réunion d’information SAES du 8 octobre 2017, le candidat devra analyser une séquence d’un film du corpus primaire d’une durée d’environ deux minutes en conjonction avec un texte court ou une citation (agrégation externe) ou un texte possiblement plus long (agrégation interne). Le texte sert de point d’entrée à la séquence qui doit être le cœur de l’exposé du candidat. La séquence doit être analysée avec les outils de l’analyse filmique et abordée dans ses enjeux de civilisation. Il s’agit comme les autres années d’un commentaire de document historique, nécessitant de s’interroger sur la tension entre la réalité de l’histoire de l’Ouest et le point de vue du document. Lors de l’épreuve, nous conseillons au candidat de produire une courte analyse textuelle du document écrit pour dégager les axes et enjeux problématiques qui guideront

l'analyse de séquence filmique. Le texte ou la citation s'inscriront dans un cadre théorique ou historiographique qu'il s'agira d'identifier et de resituer dans l'historiographie de l'Ouest et/ou du western. La séquence est ensuite le cœur du travail de préparation. On s'interrogera sur la cohérence narrative et esthétique de la séquence proposée (pourquoi ce découpage ? qu'est-ce qui fait ou défait son unité ?). On situera la séquence dans le film en montrant pourquoi cette situation oriente la réception et le sens de l'extrait. On analysera la séquence avec les outils de l'analyse filmique, en portant attention à l'image, au mouvement, au son, au récit et, par-dessus tout, à la manière dont ces éléments se combinent pour produire du sens. On s'interrogera sur les tensions entre la séquence et le texte proposé mais aussi sur les tensions internes à la séquence qui permettront une discussion nuancée. Enfin, on pourra conclure en élargissant la réflexion au reste du corpus et au genre du western par des exemples qui confirment ou nuancent les observations faites à partir de la séquence proposée. Une bonne analyse de séquence, comme une bonne analyse de texte, ne peut faire cas de tous les éléments que contient l'extrait, mais produit un discours problématisé, selon un axe choisi et justifié, qui est cohérent à la fois avec l'extrait lui-même et avec l'œuvre dans son ensemble. Cela signifie que l'analyse ne peut écarter de son champ critique des éléments qui viendraient la remettre en cause mais doit au contraire se saisir des contradictions potentielles comme autant de tensions problématiques fécondes pour la réflexion.

3.2 Présentation du corpus

The Iron Horse (Le Cheval de fer)

1924, États-Unis, 150 min, noir et blanc, 1.33:1

Réalisateur : John Ford

Scénariste(s) : Charles Kenyon, John Russell, Charles Darnton (cartons)

Producteur(s) : John Ford

Photographie : George Schneiderman

Montage : Hettie Gray Baker

Musique : Erno Rapee (1924) ; Christopher Caliendo (2007)

Interprétation : George O'Brien (Davy Brandon), Madge Bellamy (Miriam Marsh), Fred Kohler (Deroux), Will Walling (Thomas Marsh), Cyril Chadwick (Jesson), Francis Powers (le sergent Slattery), J. Farrell MacDonald (le caporal Casey), James Welch (le soldat Schultz), Chief John Big Tree (Cheyenne chief)

Maison(s) de production : Fox Film Corporation

Éléments d'analyse :

En réponse au studio Paramount, qui sort le premier western épique d'envergure avec *The Covered Wagon* en 1923, William Fox envisage de produire un film aux ambitions équivalentes. *The Iron Horse* est ainsi la deuxième grande fresque historique célébrant la construction de la nation américaine par la conquête de l'Ouest américain. Si *The Covered Wagon* se concentrait sur les pionniers en chariot traversant le continent sur la piste de l'Oregon dans les années 1830, *The Iron Horse* choisit un épisode plus tardif de l'histoire de l'Ouest mais tout aussi symbolique de la naissance de la nation américaine : la construction de la première ligne transcontinentale, reliant la côte est à la côte ouest. Lorsque le réalisateur John Ford* est invité à porter le projet, il a déjà une cinquantaine de films à son actif – le tiers de sa carrière – pour Universal depuis 1917, puis Fox à partir de 1920, mais son travail

précédent était cantonné à des budgets limités. Le film est accueilli très favorablement aux États-Unis et en Europe, où les projections spéciales précédées de l'exhibition d'Indiens enthousiasment les foules comme le Buffalo Bill's Wild West* vingt ans auparavant. D'un budget de \$280 000 (un budget moyen de grosse production pour l'époque, à comparer aux \$780 000 de *The Covered Wagon*, qui rapporta \$3,8M à la Paramount), le film fait plus de \$2M de recettes, devenant le plus gros succès de 1924.

Les dimensions du projet, comparables à ce qui avait été entrepris pour *The Covered Wagon* et selon des standards de production établis par *Intolerance* de David W. Griffith (1916), sont colossales : “he commanded, it is said, 5000 extras; the construction of two whole towns; 100 cooks to feed the crew; 2000 rail layers; a cavalry regiment; 800 Indians; 1300 buffalo; 2000 horses; 10000 cattle; 50000 properties; the original 'Jupiter' and '116' locomotives that had met at Promontory Point on May 10, 1869; Wild Bill Hickcok's derringer; and... the original stagecoach used by Horace Greeley!” [Gallagher, 1986]. La construction de la ligne transcontinentale devient l'occasion pour Ford d'insérer des épisodes de la conquête de l'Ouest déjà inscrits dans la culture populaire (la chasse aux bisons, la conduite du bétail, l'attaque des Indiens), auxquels s'ajoutent les repères narratifs d'un genre en construction (le héros de l'Ouest entre deux mondes, la justice expéditive, la bagarre du saloon, le duel final, la romance du héros de l'Ouest avec la fille de l'Est). L'attention reste cependant portée sur les individus, dont le travail et le sacrifice a rendu possible la construction de la nation, dans une alliance de l'intime et de l'historique qui rappelle que l'histoire est avant tout écrite par un peuple. Et la construction en épisodes, apparemment faite de digressions narratives caractéristiques du réalisateur, sert cependant la trame centrale qui culmine avec “the wedding of the rails” à Promontory Point et le mariage du héros de la Frontière Davy Brandon (George O'Brien) et de la fille du directeur de chemin de fer Miriam Marsh (Madge Bellamy).

L'intention première du film, annoncée dès le premier carton, est de proposer une “pictorial history” de la construction du transcontinental qui soit “accurate and faithful in every particular of fact and atmosphere”. Cette intention documentaire, provenant de ce que Jean-Louis Leutrat appelle une “mission pédagogique” et patriotique qu'endosse le genre à cette époque, se retrouve dans le soin apporté aux recherches historiques qui ont précédé le film : à la bibliothèque du Congrès, au Smithsonian Institute, dans les archives des deux compagnies de chemin de fer Union et Central Pacific et en mobilisant les bibliothèques municipales de New York, Los Angeles, San Francisco, Sacramento et Omaha [Leutrat, 1985]. Ce souci de la reconstitution fidèle se retrouve à différents niveaux du film : l'insertion d'objets authentiques (les locomotives ou le pistolet de Wild Bill Hickcok), la mise en scène de personnages historiques (Abraham Lincoln, Buffalo Bill, Wild Bill Hickcok), la mobilisation de la photographie (reconstitution minutieuse du cliché d'Andrew Russell, *Joining of the rails at Promontory Point*, May 10, 1869) ou la présence de cowboys célèbres et d'authentiques hommes de l'Ouest et Indiens sur le tournage (Ed 'Padner' Jones, Sid Jordan, Vinegar Roan ou Chief White Spear [Brownlow, 1979]). A cela s'ajoute une recherche du réalisme par le tournage en extérieur et dans différents décors de l'Ouest américain. Alors que les tempêtes de neiges retardent le tournage et fatiguent les employés (un cuisinier meurt de pneumonie), l'équipe décide d'exploiter le moment pour tourner une scène de tempête qui devient la vignette “rigors of winter”. Le parallèle entre les membres du tournage, qui vivent dans des conditions parfois proches de celles des pionniers, et les pionniers historiques de l'Ouest devient un argument promotionnel et alimente le sentiment de la construction d'une histoire du cinéma qui reflète et redouble celle de l'histoire nationale. Un livre comme *The War, the West and the Wilderness* de Kevin Brownlow, décrivant le tournage comme une aventure digne des personnages célébrés dans le film, alimente encore ce parallèle entre les pionniers de l'Ouest et les pionniers du cinéma [1979].

Comme chez Frederick Jackson Turner, l'autorité de la science historique dont se revendique *The Iron Horse* permet au film de consolider un mythe des origines de la nation. Le sentiment d'une téléologie progressiste de l'histoire, d'une nécessité historique qui naturalise l'histoire de colonisation du continent, est fortement défendu dans certains cartons ("Brandon and his boy are impelled westward by the strong urge of progress"; Abraham Lincoln "sees the inevitable" of a "nation pushing westward") et se retrouve dans une iconologie éculée (l'association visuelle du train au soleil levant). Le racialisme et les hiérarchies de genre qui structurent l'idéologie nationale du tournant du xxe siècle sont consolidées dans des séquences montrant les Indiens comme une horde sauvage (l'attaque du train d'approvisionnement) ou la femme comme voix sensible de la civilisation (Miriam calme les ouvriers étrangers prêts à faire grève). Loin de tomber dans une apologie de l'Amérique blanche, masculine et conquérante, le film approche son sujet avec une intention libérale et une volonté de complexifier les polarités binaires de la pensée impériale. Alors que le Congrès débat d'une nouvelle loi de quotas sur l'immigration, Ford souligne la participation des immigrants chinois et italiens (premières cibles de ces quotas) dans la construction nationale. La réunion des deux équipes d'ouvriers donne lieu à une scène de retrouvaille qui intègre ces deux groupes ethniques à l'effort national (v. La construction de la nation). De même, si les Indiens présentent une menace pour la construction du chemin de fer, le film adopte leur point de vue sur l'arrivée de la cavalerie, celui d'une invasion de leur territoire, lors de leur première apparition à l'écran et présente un chef cheyenne (Chief John Big Tree) en gros plan dans une pause rappelant les photographies d'Edward S. Curtis (v. Mythe et histoire). De plus, Ford souligne avec insistance la présence des Pawnees aux côtés des travailleurs du rail dès le début de la construction (en premier plan de nombreux plans d'ensembles, leurs tipis visibles en bordure de North Platte et de l'avant-poste de construction), en repoussant l'explication de leur présence au moment de déménagement du camp vers Cheyenne. Ce brouillage inexplicé de la frontière raciale force à interroger le récit turnerien d'une civilisation blanche progressant contre la sauvagerie. Ce sont d'ailleurs les Pawnees et non la cavalerie qui viennent sauver les ouvriers du rail assiégés par les Cheyennes. Par ces subtilités dans le traitement de son sujet, *The Iron Horse* dépasse la simple célébration du mythe de la conquête et se donne les moyens d'une écriture de l'histoire par le cinéma.

Jesse James (Le Brigand bien-aimé)

1939, États-Unis, 106 min, couleur (Technicolor), 1.37:1

Réalisateur : Henry King

Scénariste(s) : Nunnally Johnson

Producteur(s) : Darryl F. Zanuck, Nunnally Johnson

Photographie : George Barnes, W. H. Greene

Montage : Barbara McLean

Musique : Louis Silvers

Interprétation : Tyrone Power (Jesse James), Henry Fonda (Frank James), Nancy Kelly (Zerelda Cobb), Randolph Scott (Will Wright), Henry Hull (Major Rufus Cobb), Brian Donlevy (Barshee), Donald Meek (McCoy), Jane Darwell (Mrs Samuels), Ernest Whitman (Pinkie), David Carradine (Bob Ford)

Maison(s) de production : 20th Century Fox

Éléments d'analyse :

Le film de Henry King n'est pas le premier à célébrer la légende du criminel confédéré Jesse James mais il est la référence cinématographique du traitement de cette légende, à laquelle tous les westerns suivant sur le personnage, ou plus généralement centrés sur la figure du bon hors-la-loi, se sont confrontés. En réponse à la Warner qui sortait sa propre glorification d'un bandit au grand cœur l'année précédente, *The Adventures of Robin Hood* (*Les Aventures de Robin des bois*, Michael Curtiz, 1938), le producteur Darryl Zanuck trouve un sujet similaire pour sa star masculine Tyrone Power dans le récit de Jesse James. Le scénariste Nunnally Johnson accepte le projet en imposant Henry Fonda. Avec Henry King, il effectue des recherches et des entretiens dans le Missouri où Jesse James a grandi et poursuivi l'essentiel de sa carrière, cherchant à rassembler une histoire orale sur le personnage sur le mode des enquêtes de folklore populaire menées par le gouvernement du New Deal. Une attention particulière est portée aux détails de décor et de costume, notamment pour les locomotives d'époque restaurées pour le film [Coppedge, 1986]. Le film est tourné sur place à Pineville, Missouri, et dans la région des montagnes Ozark. En couleur, avec un budget de \$1,2M qui indique les ambitions sérieuses du studio, le film sorti en janvier 1939 relance le western de série A en distillant dans les grandes productions la veine populiste qui caractérisait de nombreux westerns de série B des années 1930.

Jesse James se présente comme un film historique sur un personnage trouble de la fin du XIX^e siècle, une dimension qui a été cruciale dans les négociations serrées avec le Production Code Administration responsable de l'application du code d'autocensure à Hollywood (v. Cinéma, histoire et société). La distance historique a permis au studio de défendre auprès de la PCA la dissociation de son sujet par rapport à la situation sociale et politique tendue de l'Amérique de la Grande dépression. Cet argument a permis à la 20th Century-Fox de produire le film tandis qu'un film sur le bandit des années 1930 John Dillinger a été refusé à la Warner [Stanfield, 2001]. Pourtant, *Jesse James* est fortement ancré dans une idéologie et une iconographie contemporaines. À l'instar des *social consciousness films* de la période qui exploraient les difficultés du chômage et de la pauvreté, le film de la Fox se concentre sur les souffrances du peuple rural américain aux prises avec un capitalisme industriel prédateur et oppressant. Ce thème populiste, qui renvoie dans *Jesse James* à une tradition politique agrarienne remontant à Thomas Jefferson, se reflète dans les références visuelles au travail photographique de la *Farm Security Administration* sur le peuple américain ou au film de gangster de la période pré-code hollywoodienne et sa critique du capitalisme américain. Si *Jesse James* cherche le réalisme, c'est dans un naturalisme social très contemporain plutôt que dans une exactitude historique. L'histoire y est traitée sur le mode de la fable, comme une célébration du folklore populaire qui résonne avec des programmes culturels contemporains de collection de récits oraux, de musiques populaires et d'images du peuple américain.

Jesse James s'inscrit explicitement dans le genre du western pour traiter un sujet résolument sudiste. Cette ambiguïté entre Ouest et Sud est déjà présente dans la légende du personnage originaire du Missouri, un état esclavagiste resté fidèle à l'Union situé à l'Ouest du Mississippi. Jesse James lui-même était un produit du Sud confédéré, opposé à l'émancipation des esclaves et refusant la victoire de l'Union, un criminel qui a transformé de son vivant, avec l'aide du journaliste Major John Edwards, ses actions violentes en une résistance héroïque au capitalisme industriel de l'Age doré. Le film efface la dimension sudiste de son personnage pour le présenter comme un "buckaroo" (un autre terme pour cowboy), situer l'action dans l'Ouest, selon les éditoriaux du Major Cobb (Henry Hull), et célébrer la mémoire d'un héros américain. Des éléments sudistes persistent cependant, révélant un point de vue sympathique à la Cause perdue peut-être attribuable aux origines sudistes du réalisateur et du scénariste : la désignation de la guerre de Sécession comme une "War between the States" dans les cartons d'introduction, la présence évidente du Dixie Belle Saloon, l'instauration de la loi martiale et l'occupation du comté par les troupes en uniforme

bleu de l'Union, l'association du train ("an ever-growing ogre") avec les couleurs et l'hymne de l'Union (lors du départ de Saint Louis). En installant cette perspective sudiste sur la période controversée de la Reconstruction dans l'univers générique du western, *Jesse James* participe ainsi d'un mouvement culturel et historiographique plus large de nationalisation de la Cause perdue* dans les années 1930, culminant avec la sortie de *Gone With the Wind* (*Autant en emporte le vent*, Victor Fleming, 1939) [Mayer, 2016b].

Jesse James reste frappant et inédit à son époque dans le western de série A par sa critique systémique du capitalisme industriel incarné par le chemin de fer. Si des figures antagonistes comme l'employé du chemin de fer Barshee (Brian Donlevi) ou le président de la compagnie Saint Louis Midland McCoy (Donald Meek) sont individualisées, c'est le "railroad" comme industrie qui est l'opresseur du peuple et l'ennemi de Jesse James. En adoptant la perspective d'un héros résistant à la marche du progrès, *Jesse James* inverse la structure narrative classique du western dans lequel l'action héroïque se met au service de la civilisation (v. La construction de la nation). Cette inversion marque le genre qui développe un cycle de films populistes centrés sur des bons hors-la-loi. Elle préfigure également le renversement de perspective sur la conquête effectué par le western pro-Indien après *Broken Arrow*. En s'opposant à la machine, Jesse James et ses compères sont associés à la nature sauvage et endossent une certaine indianité : Jesse utilise la nature pour se cacher des autorités ; annonce sa présence en imitant un sifflement d'oiseau ; une remarque d'un habitant ("some of them fellas would scalp their own Ma for a lot less than \$5000") associe les membres de la bande aux Indiens (v. Le héros américain). L'action de Jesse se gonfle de la légitimité et de la férocité de la résistance indienne à la colonisation, une association qui signale également un danger pour le héros de sombrer pleinement dans la sauvagerie, comme le souligne à plusieurs reprises sa femme Zee (Nancy Kelly) ("you'll get like a wolf" ; "we live like animals. Scared animals" ; "he's crazy with wildness"). La conclusion du film rétablit cependant le train comme un symbole de progrès permettant l'émancipation en Californie.

The Ox-Bow Incident (L'Etrange incident)

1943, États-Unis, 75 min, noir et blanc, 1.37:1

Adapté du roman *The Ox-Bow Incident* de Walter Tilburg Clark (1940)

Réalisateur : William Wellman

Scénariste(s) : Lamar Trotti

Producteur(s) : Lamar Trotti

Photographie : Arthur Miller

Montage : Allen McNeil

Musique : Cyril J. Mockridge

Interprétation : Henry Fonda (Gil Carter), Harry Morgan (Art Croft), Dana Andrews (Donald Martin), Anthony Quinn (Juan Martinez), Francis Ford (Alva Hardwicke), Jane Darwell (Ma Grier), Frank Conroy (Major Tetley), William Eythe (Gerald Tetley), Harry Davenport (Arthur Davies), Leigh Whipper (le reverend Sparks), Marc Lawrence (Jeff Farnley), Dick Rich (l'adjoint Butch Mapes), Matt Briggs (le juge Tyler), Martin (Poncho)

Maison(s) de production : 20th Century Fox

Éléments d'analyse :

Ce film de William Wellman pour la Fox est unanimement reconnu comme un film majeur de l'histoire du western, voire de l'histoire du cinéma, mais n'a fait l'objet que de peu d'analyses et de recherche à ce jour. Le film est généralement décrit comme un anti-western avant l'heure, ce qui se justifie par de nombreux aspects : un tournage en studio, un récit centré sur les dialogues, une tonalité sombre et un héros impuissant. D'une durée courte (75 min) et d'un style proto-noir inédit dans le genre à l'époque, le film a été bien accueilli par la critique et l'industrie (nommé pour l'oscar du meilleur film) mais a été un échec commercial retentissant et reste traité dans les histoires du genre comme un anachronisme, inaugurant le cycle du western noir (v. Histoire du western) et annonçant avec dix ou vingt ans d'avance le développement du western vers l'autocritique et le révisionnisme historique. Sorti un peu moins de deux ans après l'entrée en guerre des États-Unis, à un moment où le western était supplanté par le film de guerre et où le ton général des productions hollywoodienne était patriotique, *The Ox-Bow Incident* prolonge le roman source dans l'exploration d'un "nazisme américain", selon les mots de Clark lui-même [Hada, 2001].

The Ox-Bow Incident frappe par sa cinématographie en noir et blanc, dirigée par Arthur C. Miller (*The Gunfighter*, 1950), et son décor assumé de studio. Le film construit une vision sombre et étouffante d'un Ouest sans lumière ni perspective, où la nature reflète la psychologie torturée des personnages et d'où personne ne sort innocent. La musique de Cyril J. Mockridge (*River of No Return*, 1956 ; *The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962) mêle symphonie tragique, ajoutant à l'atmosphère sombre du film, et musiques minoritaires (*negro spiritual* et *jarabe tapatio*). Le départ du *posse* et les plans de chevauchées, seuls moments d'ouverture de l'espace dans le film, offrent un bon exemple d'un refus catégorique de l'épopée : la musique martèle les coups sombres du destin tandis que les personnages s'enfoncent progressivement avec la fin du jour dans des paysages de montagne de plus en plus fermés. Au niveau stylistique, le film innove dans son usage répété du gros plan, ses mises en scène redoublant les perspectives (le bar dans le saloon) ou son héros cynique et alcoolique, autant d'éléments qui préfigurent certains procédés du western spaghetti.

Ce style anti- ou sur-westernien de *The Ox-Bow Incident* sert un récit qui s'attelle à exhiber les travers idéologiques du mythe de l'Ouest, que ce soit la violence grégaire des habitants de l'Ouest, le racisme et la xénophobie ordinaires qui servent de terreau à cette violence, ou la culture de la masculinité qui l'alimente et la justifie. Le film aborde également le problème de la tyrannie de la majorité, qui constitue le grand danger d'une société démocratique pour la pensée libérale américaine depuis James Madison, et refuse les oppositions binaires (coupables ou innocents, bien ou mal, nordistes ou sudistes) au profit d'une exploration des zones grises de l'écriture historique. Alors que le major Tetley est sans aucun doute confédéré dans le roman source, le film brouille cette identité politique afin de rapprocher le personnage de la communauté qu'il dirige. Le vieux Alva Hardwicke (Francis Ford), vétéran de la guerre de Sécession, a probablement combattu pour le Sud et pour le Nord ("maybe both, at different times" nous dit Martin). Si la conclusion du film semble absoudre Gil, Art et les cinq autres qui ont voté contre la pendaison, le boutiquier Davies (Harry Davenport) et le révérend noir Sparks (Leigh Whipper) ont refusé l'arme qui aurait pu leur permettre de s'opposer au major Tetley. Gil lui-même n'a su opposer qu'une résistance impulsive et inefficace, incapable de penser une action résolue. Enfin, le casting renforce l'effet du propos en mettant dans des rôles problématiques ou antagonistes (Jenny Grier et Gil Carter notamment) des acteurs (Jane Darnell et Henry Fonda*) qui ont été les visages du peuple américain dans *Jesse James* et *The Grapes of Wrath* (*Les Raisins de la colère*, John Ford, 1940).

Le film se distingue du roman par plusieurs aspects [Bluestone, 1968]. Le personnage d'Osgood, pasteur de Nouvelle Angleterre opposé au lynchage, est éliminé du film. Le point focal est transféré du narrateur Art Croft vers le personnage plus sanguin de Gil Carter, joué par Fonda. Dans le roman, Gil et Carter ne votent pas contre le lynchage parce que leur

position d'étrangers les rend vulnérables. La vision de Gerald, fils du major Tetley, d'une humanité motivée par des instincts animaux et une soif de pouvoir, est réduite dans le film à sa condamnation du major en conclusion. Le major est quant à lui un authentique vétéran confédéré dans le roman tandis que son engagement dans la guerre de Sécession est mis en doute par Gil dans le film. Dans le roman, c'est le Mexicain Juan Martinez qui perd son sang froid avant l'exécution et non Martin. Enfin, plusieurs éléments du film transforment de manière significative la fin du roman. Dans la fin du roman, la victime supposée Kinkaid apparaît en personne aux côtés du shérif ; le shérif refuse de poursuivre en justice les membres du *posse* ; Davies affirme sa culpabilité dans le lynchage (par manque de courage pour s'interposer) ; Gerald Tetley se suicide, ce qui provoque le suicide d'un major Tetley endeuillé ; la lettre de Martin n'est jamais lue. Ces changements contribuent à présenter la démocratie et le système juridique américains comme fonctionnels, assurant que les coupables seront punis et que, dans un monde où il y a assez de shérifs pour couvrir le territoire américain, de telles manifestations de violence populaire ne peuvent plus s'exprimer (v. La construction de la nation).

Broken Arrow (La Flèche brisée)

1950, États-Unis, 93 min, couleur (Technicolor), 1.37:1

Adapté du roman *Blood Brother* de Elliott Arnold (1947)

Réalisateur : Delmer Daves

Scénariste(s) : Albert Maltz

Producteur(s) : Julian Blaustein

Photographie : Ernest Palmer

Montage : J. Watson Webb Jr.

Musique : Hugo Friedhofer

Interprétation : James Stewart (Tom Jeffords), Jeff Chandler (Cochise), Debra Paget (Sonseeahray), Will Geer (Ben Slade), Arthur Hunnicutt (Mitt Duffied), Basil Ruysdael (le general Howard), Joyce Mackenzie (Terry), Jay Silverheels (Geronimo), Iron Eyes Cody (Teese)

Maison(s) de production : 20th Century Fox

Éléments d'analyse :

Pour sa tentative de représenter les Amérindiens comme des êtres humains, *Broken Arrow* est largement considéré comme un "véritable tournant" dans l'histoire du western [Lacoue-Labarthe, 2013]. Le film fut un succès commercial (\$3,5M de recettes) et critique qui modifia l'image de l'Indien à Hollywood et son traitement dans le genre, annonçant le renversement des polarités morales du western à la fin des années 1960. Premier western du réalisateur Delmer Daves, qui réalisera deux autres westerns pro-Indiens (*Drum Beat*, 1954 ; *The Last Wagon*, 1956), *Broken Arrow* reflète un changement d'attitude à l'égard des Amérindiens après la Seconde Guerre mondiale, les tensions raciales liées au progrès vers la déségrégation et la pression anti-communiste pesant à Hollywood (le scénariste Albert Maltz, inscrit sur la liste noire des studios, apparaît au générique original sous le prête-nom de Michael Blankfort). La nouveauté de *Broken Arrow* participe également d'une volonté de renouveler le genre dans une période où les recettes sont en baisse devant l'émergence de la télévision et les nouvelles formes de loisirs disponibles aux classes moyennes en croissance. Le film est

nommé aux Oscars dans la catégorie de la meilleure photographie pour le travail réalisé par le directeur de la photographie Ernest Palmer.

Broken Arrow est tiré du roman *Blood Brother* d'Elliott Arnold (1947) qui retrace l'histoire de Cochise en Arizona depuis l'arrivée des premiers colons blancs en 1855 jusqu'à la mort du chef Apache en 1874. Le film choisit de se concentrer sur la relation de confiance qui se crée entre Cochise (Jeff Chandler) et l'ancien éclaireur de l'armée américaine Tom Jeffords (James Stewart) au début des années 1870, menant à la signature d'un traité de paix avec le général Howard et la création d'une réserve pour les Apaches Chiricahua en 1871. Le roman s'appuie sur deux années de recherches de la part de son auteur et le film se présente comme le récit exact d'une "part of the history of Arizona". Pour preuve d'une "authenticity in every possible detail" vantée par les communiqués de presse de la 20th Century-Fox, le studio souligne que 350 Apaches ont été engagés pour jouer les Apaches du film, "another indication of the length to which the studio went to achieve the realism desired for the vehicle", en plus des 300 acteurs et 350 chevaux rassemblés à Sedona pour le tournage (v. Mythe et histoire). D'autres communiqués servant à la promotion du film soulignent cependant avec humour que "a 1949-model redman [has] none of the trappings of his ancestors", ce qui démontrerait "civilization's inroads on time-honored tribal customs". Objets et artefacts traditionnels ont ainsi été parfois fabriqués à partir de manuels pour *boy scouts* américains, les compétences en tir à l'arc ont été acquises avec l'aide d'un archer professionnel blanc et la couleur de peau caractéristique des "redmen" dénudés du XIX^e siècle a été obtenue en appliquant "greasepaint by the gallons [...] on the native Americans to give their pale skins the outdoor look that tradition demands".

Le film a été critiqué pour son usage d'acteurs blancs pour jouer les rôles indiens principaux, une pratique dont les origines remontent aux incarnations de personnages noirs dans les *minstrel shows* et qui ne prend véritablement fin dans le western que dans les années 1990 (v. Impérialisme et décolonisation). Le film a également fait l'objet de critiques pour sa représentation d'une culture amérindienne romancée. Alors que les Apaches étaient à ce moment-là affamés par le massacre des bisons, décimés par les maladies et acculés par l'armée américaine et la pression des colons, le film présente une société indienne solide et fonctionnelle, vivant en harmonie avec son environnement naturel. Enfin, on a reproché à ce film progressiste de ne pas franchir le pas de la *miscegenation* (relations sexuelles interraciales) en faisant mourir Sonseeahray (Debra Paget), la femme indienne du héros, en conclusion. Par cette mort, mais également par le fait que l'humanité des Indiens est construite par assimilation à la culture blanche ("ils sont comme nous"), le film consolide le racisme qu'il prétend dépasser. C'est là sans doute la limite politique de ce film, qui est celle du libéralisme américain dont il est un produit : *Broken Arrow* défend la tolérance en niant le droit de l'autre à la différence et en maintenant la hiérarchie raciale structurant la société américaine [Slotkin, 1998].

Malgré tout, *Broken Arrow* reste un film charnière de l'histoire du western. L'attention portée par le héros et le public à la culture apache, fut-elle fantasmée, s'inscrit dans la veine ethnographique du western qui remonte aux origines du cinéma (v. Histoire du western) mais son ampleur est remarquable. De même, l'engagement du héros en faveur des Indiens, qui ne se contente pas de professer son admiration mais prend des risques de part et d'autre du conflit pour trouver une solution de paix, représente l'émergence d'un nouveau type de personnage ami des Indiens [Lacoue-Labarthe, 2013]. Une reconnaissance de la perspective indienne sur la colonisation et un discours pro-Indien existent dans le western depuis les *Indian Pictures* des années 1900. Mais le fait qu'une production de grande ampleur en fasse le cœur de son sujet à un moment où, après le succès commercial de *Red River* en 1948, le western revient au cœur des productions hollywoodiennes, précipite une inflexion du genre vers un traitement plus complexe des questions raciales et de l'histoire de colonisation. De

plus, *Broken Arrow* se confronte aux conséquences du racisme et de la violence interraciale à un moment où ces questions prennent le devant de la scène politique et tente d'élargir le spectre de l'humanité à Hollywood et aux États-Unis [Coyne, 1997]. Enfin, dans l'attention portée au rétablissement d'une vérité historique (le scalp comme pratique des Blancs et non des Apaches ; le héros qui corrige à plusieurs reprises un récit fallacieux des événements) et dans la mise au service des Indiens de procédés jusque-là réservés généralement aux Blancs (gros plans soutenus, contre-plongées héroïques, dialogues fournis et *voix-off* favorable), *Broken Arrow* met en place le canevas idéologique et formel du western révisionniste.

Shane (L'Homme des vallées perdues)

1953, États-Unis, 118 min, couleur (Technicolor), 1.37:1

Adapté du roman *Shane* de Jack Schaefer (1949)

Réalisateur : George Stevens

Scénariste(s) : A. B. Guthrie Jr.

Producteur(s) : George Stevens

Photographie : Loyal Griggs

Montage : William Hornbeck, Tom McAdoo

Musique : Victor Young

Interprétation : Alan Ladd (Shane), Jean Arthur (Marian Starrett), Van Heflin (Joe Starrett), Brandon De Wilde (Joey Starrett), Jack Palance (Jack Wilson), Ben Johnson (Chris Calloway), Emile Meyer (Rufus Ryker), Elisha Cook Jr. (Stonewall Jackson), Douglas Spencer (Axel Shipstead), Paul McVey (Sam Grafton), Leanord Strong (Ernie Wright)

Maison(s) de production : Paramount

Éléments d'analyse :

Largement considéré comme un archétype du western classique, *Shane* a marqué l'histoire du cinéma et inspiré de nombreux avatars, hommages ou imitations dans le genre et au-delà, depuis *Pale Rider* (Clint Eastwood, 1985) jusqu'à *Logan* (James Mangold, 2017) en passant par *Drive* (Nicolas Winding Refn, 2011). Une telle fascination pour ce film vient de la lecture dominante qui en est faite d'un western détaché de l'histoire américaine revendiquant sa dimension mythique. Pour André Bazin, écrivant en 1955, il est l'incarnation ultime du "surwestern", un western dont le thème central est le mythe lui-même [1981]. Robert Warshow y voit aussi en 1954 "the highest expression of [an] aestheticizing tendency" dans le genre, un film "where the legend of the West is virtually reduced to its essentials and then fixed in the dreamy clarity of a fairy tale" [Kitses, 1998]. Une telle lecture résiste à l'épreuve du temps. Lenihan y voit un exemple de "classic optimism" du genre [1980] tandis que Coyne le décrit comme "the culmination of the classic community Western" [1997]. À première vue, *Shane* semble en effet transformer le conflit de la guerre du comté de Johnson dans le Wyoming (1889-1893 ; v. Histoire de l'Ouest) en une fable allégorique de la fondation de la nation par un "savior in the saddle", selon la formule de Michael T. Madsen [Schaefer, 1984]. Son héros éponyme (Alan Ladd) apparaît comme l'archétype de l'homme de l'Ouest, un aristocrate de la violence mettant ses compétences au service de l'installation d'une communauté pionnière, un homme sans passé et condamné à disparaître, qui émerge des grands espaces le temps de sauver les innocents (v. Le héros américain). Steven McVeigh en fait un parangon de "heroic leadership" et prend le film pour point de référence dans l'évolution du western et de la culture politique américaine depuis la présidence Kennedy

[2007]. Une adaptation jugée fidèle du roman de Jack Schaefer, *Shane* (1949), le film de George Stevens a été un succès critique et public complet (\$8M de recettes ; 4 nominations aux Oscars dont meilleur film, meilleur réalisateur et meilleur scénario) [Coyne, 1997]. Les résonances avec les fables arthuriennes et la tragédie antique remarquées par les critiques installent immédiatement *Shane* au panthéon d'un art classique américain.

À première vue, tout porte à acquiescer à une réception du film sur le plan du mythe : l'absence de référents historiques ou géographiques précis (l'action se situe dans une vallée générique) ; le panorama élégiaque des Grand Tétons et de Jackson Hole dans le Wyoming qui ont servi de décor au film ; la noblesse naturelle et l'apparence immaculée du héros ; l'opposition morale du bien et du mal structurant le film et son incarnation dans deux *gunfighters* aux chapeaux blanc et noir ; et la focalisation principale sur le point de vue fasciné du jeune garçon Joey, redoublant l'admiration pour le héros. Cette apparente simplicité a été reprochée au réalisateur. Bob Baker note par exemple la lourdeur expressive de certains fondus enchaînés (le feu sur les Starrett lorsque la tension atteint son comble), la naïveté de certains plans (le héros arrivant cadré entre les bois d'un cerf), le manque de sensibilité narrative dans certaines scènes (Joey qui surgit en criant "bang" au milieu d'une conversation cruciale du couple Starrett) ou la facilité de procédés comme le montage parallèle de Joey courant après Shane dans les moments précédant le duel final [Cameron et Pye, 1996]. De telles lourdeurs seraient le prix à payer pour un film qui travaille en priorité la légende et se veut, selon les mots de son réalisateur, "an old-fashioned morality play" à destination de la jeunesse américaine [Cronin, 2004].

Pourtant, le film est plus complexe qu'il n'y paraît, à la fois dans son rapport à l'histoire et dans le traitement de son héros violent. En entretien, Stevens a souligné l'attention portée à l'authenticité des décors et costumes [Cronin, 2004] et le film saisit ponctuellement des détails tels que la sueur du fermier au travail, l'atmosphère auditive de la basse-cour, l'innocence candide d'enfants pendant un enterrement. Baker rappelle que l'élément qui a frappé les critiques lors de la sortie du film a été son réalisme documentaire dans le traitement de la vie des fermiers pionniers. Le film fonctionne ainsi sur "a juxtaposition of the enchanted and the prosaic, romance and documentary, the truth and the legend" [Cameron et Pye, 1996]. Plutôt que de se concentrer uniquement sur le mythe, *Shane* explore l'opposition entre un principe historique incarné par Joe Starrett et un principe mythique incarné par Shane. De cette confrontation entre deux modalités narratives naît une interrogation réflexive sur la dialectique entre mythe et histoire, leur existence parallèle dans le genre et la possibilité de leur croisement (v. Mythe et histoire). Si la dynamique narrative de *Shane* peut être lue sur le plan mythique, Matthew Carter insiste sur la résilience de la dimension historique du conflit opposant les fermiers indépendants incarnés par les Starrett (*homesteaders*) aux éleveurs de bétail incarnés par les Ryker (*ranchers*). Le film révèle par ce conflit le passé violent de la fondation de la nation (les Ryker ont conquis le territoire aux Indiens) et, parce qu'il accepte la lecture évolutionniste de l'histoire de l'Ouest selon Frederick Jackson Turner (l'Ouest s'est caractérisé par différents stades de développement, du trappeur à l'éleveur au fermier), suggère que les Starrett devront à leur tour laisser place au progrès du capitalisme industriel [Carter, 2014]. Matthew J. Costello souligne en outre l'ambiguïté dans le traitement de l'opposition entre les Starrett et les Ryker sur le plan légal, puisque tous deux ont l'aval du gouvernement (le Homestead Act d'une part et un contrat d'approvisionnement avec une réserve indienne d'autre part). Ryker et Starrett incarnent deux modèles économiques légitimes et concurrents. La violence qui découle de leur confrontation provient de l'absence d'une politique fédérale claire concernant le développement économique de l'Ouest. La différence entre Ryker et Starrett intervient alors au niveau de la finalité économique : le profit pour lui-même ou le profit mis au service de la construction d'une communauté [Costello, 2004]. Si le héros se place du côté moralement louable de la communauté, la

violence déployée pour faire triompher un modèle économique sur un autre suggère également que l'établissement de la loi dans un territoire soustrait au contrôle de l'État est le simple résultat de la loi du plus fort.

Outre son exploration des mécanismes historiques dans la construction de l'Ouest, *Shane* exhibe également la violence comme principe historique et mythique de manière problématique. George Stevens a dirigé une équipe de tournage de l'armée américaine durant la Seconde Guerre mondiale et a notamment filmé le débarquement de Normandie et le camp de concentration de Dachau. Cette expérience a marqué son traitement cinématographique de la violence qui, loin de minimiser ses conséquences au profit d'un récit mythique, cherche à exhiber son caractère destructeur et irréversible. Le meurtre du fermier Torrey (Elisha Cook Jr.) par le vilain Wilson (Jack Palance) est d'une violence frappante : les deux personnages se font face à face dans un plan d'ensemble, d'un bout et de l'autre du cadre, le pistolet de Wilson déjà pointé sur Torrey quand ce dernier a à peine dégainé ; la force du coup de feu est suggérée par un panoramique latéral qui suit la projection du corps désarticulé en arrière et son atterrissage dans la boue de la rue ; la puissance sonore du coup de feu éclate le silence précédant, suivi du hennissement des chevaux effrayés ; un plan d'ensemble symétriquement opposé révèle la présence d'un second fermier impuissant, tandis que le tueur retourne calmement dans le saloon, sourire aux lèvres, et que les oiseaux reprennent leur chant. Le coup de feu est d'une puissance étonnante, la mort d'une fulgurance frappante, la nature d'une indifférence glaçante à la violence sans gloire de l'Ouest américain.

La violence est également problématique lorsqu'elle est exercée par le héros. Le travail d'amplification sonore sur les coups de feu de Shane en font une puissance perturbatrice manifestée dans la scène de démonstration de son talent devant le jeune garçon Joey. Shane tire trois coups de feu sur un caillou dans la cour de la ferme qui brisent le calme de la ferme, affolent les animaux, effraient Marian et Joey et font revenir Joe en trombe. Le problème de la violence est d'autant plus profond que Joey exprime une fascination problématique pour les armes et les compétences meurtrières de Shane. Armé d'un fusil avant même que Shane n'arrive dans la vallée, Joey incarne une culture de la masculinité violente qui précède le héros et dont il n'est qu'une émanation. C'est bien cette culture et les attentes qu'elle fait porter sur le héros qui pousse à la confrontation plutôt qu'à la négociation. Shane se bat contre des Ryker en surnombre parce que Joey ne le respecterait plus s'il abandonnait le combat. Joe veut se confronter au chef Ryker même si cela signifie une mort certaine parce que Marian ne le respecterait plus s'il n'y allait pas. Joey comme Marian et les fermiers posent un regard fasciné sur la bagarre de Shane au saloon, appréciant le spectacle d'une violence qui se déchaîne dans la dernière scène du film, laissant le héros blessé s'éloigner seul dans la nuit.

Cheyenne Autumn (Les Cheyennes)

1964, États-Unis, 154 min, couleur (Technicolor), 2.20:1

Adapté du roman *Cheyenne Autumn* de Mari Sandoz (1953)

Réalisateur : John Ford

Scénariste(s) : James R. Webb

Producteur(s) : Bernard Smith

Photographie : William Clothier

Montage : Otho Lovering

Musique : Alex North

Interprétation : Richard Widmark (le capitaine Thomas Archer), Carroll Baker (Deborah Wright), Karl Malden (le capitaine Wessels), Ricardo Montalban (Little Wolf), Gilbert

Roland (Dull Knife), Sal Mineo (Red Shirt), Dolores Del Rio (Spanish Woman), Victor Jory (Tall Tree), James Stewart (Wyatt Earp), Arthur Kennedy (Doc Holliday), Edward G. Robinson (Carl Schurz), Patrick Wayne (second lieutenant Scott), George O'Brien (major Braden)

Maison(s) de production : Warner Bros.

Éléments d'analyse :

Dernier western de John Ford, *Cheyenne Autumn* a été présenté par le réalisateur lui-même comme une tentative de compenser une carrière cinématographique où il aurait tué plus d'Indiens que Custer, Beecher et Chivington combinés en présentant pour une fois le point de vue indien sur l'histoire de l'Ouest [Bogdanovich, 1967]. Tiré du roman *Cheyenne Autumn* de Mari Sandoz (1953), le film retrace, selon la voix de son narrateur, "what for most people must seem to be only a footnote in history" : la longue marche des Cheyennes depuis leur réserve de l'Oklahoma jusqu'à leurs terres ancestrales dans les plaines du Dakota du Sud durant l'hiver 1878-1879. Certains considèrent *Cheyenne Autumn*, sorti un an après la Marche sur Washington des Noirs américains, comme un "Civil Rights' western" [Coyne, 1997]. D'autres y voient le reflet d'un libéralisme progressiste incarné par J. F. Kennedy, assassiné alors que Ford était en tournage à Monument Valley. Le film a reçu un accueil mitigé de la presse de l'époque, qui salue la noblesse de la tentative mais regrette la pauvreté du résultat en termes dramatiques et esthétiques : le film est trop long dans sa version originale (158 min), l'intrigue manque de relief, l'épisode central de Dodge City coupé dans les versions ultérieures apparaît dissonant par rapport au reste du film, le traitement visuel de Monument Valley résonne trop directement avec les westerns fordien précédents. Les chercheurs ont par la suite souligné les limites du film en termes politiques ou idéologiques [Coyne, 1997 ; Kitses, 1998]. Mais le film poursuit et approfondit le travail révisionniste entamé par *Broken Arrow* en dénonçant les promesses politiques non tenues et les conditions inhumaines de la vie en réserve que *Broken Arrow* gardait masquées. Une fresque historique de grande ampleur, *Cheyenne Autumn* marque une étape importante dans le renversement de perspective sur l'histoire de l'Ouest américain.

Les limites de *Cheyenne Autumn* apparaissent plus nombreuses à mesure que le film prend de l'âge. Les acteurs incarnant les personnages indiens principaux ne sont pas amérindiens, bien qu'ils aient une identité ethnique, latino ou italo-américaine : Ricardo Montalban (Little Wolf), Gilbert Roland (Dull Knife), Dolores Del Rio (Spanish woman) ou Sal Mineo (Red Shirt – *Rebel without a Cause*). Les Cheyennes sont construits comme une masse indifférenciée dont Little Wolf et Dull Knife sont les représentants, ce qui ne modifie pas la caractérisation stéréotypée des Indiens du western. Certaines scènes les associent à une animalité primitive et à des rôles genrés marqués par la violence. Ainsi, lorsque le vieux chef Tall Tree (Victor Jory) s'effondre de fatigue et que trois femmes s'élancent pour aller lui porter assistance, le jeune Red Shirt émet un grognement agressif et les repousse d'un geste violent du bras. Les véritables acteurs luttant contre le drame de l'histoire sont des personnages blancs : l'institutrice quaker Deborah Wright (Carroll Baker), le capitaine Archer (Richard Widmarck) et le ministre de l'Intérieur Carl Schurz (Edward G. Robinson). Le récit est cadré par une voix narrative que l'on reconnaît comme étant celle du capitaine Archer et le spectateur reste extérieur au monde des Cheyennes par le choix de ne pas sous-titrer les échanges en langue cheyenne. Le point de vue adopté dans les scènes de marche et parmi les Indiens est ainsi fréquemment celui de Deborah. C'est elle qui contribue à freiner le capitaine Archer dans sa poursuite des Cheyennes pour les ramener à la réserve, et c'est par elle et sa relation avec une petite fille blessée que l'empathie pour les marcheurs est canalisée. À l'arrivée au Fort Robinson par exemple, la reconnaissance des difficultés endurées par les Indiens prend la

forme d'une scène d'intérieur qui la cadre seule avec le docteur du fort, ce dernier reconnaissant que "that must have been a terrible, terrible journey" au regard de l'état des blessures de la petite fille hors champ. Au prix de sérieuses réécritures historiques (notamment Carl Schurz, qui n'avait aucun regard pour la cause cheyenne, et le rôle de l'éducation primaire incarné par Deborah Wright, qui a historiquement été un instrument d'aliénation plus que d'émancipation pour les communautés amérindiennes ; v. Histoire de l'Ouest), les Américains individualisés apparaissent tous empathiques aux difficultés des Indiens. Les exceptions notables sont celles du lieutenant Scott (Patrick Wayne), qui veut initialement se venger du meurtre de son père par les Indiens mais finit par sympathiser avec leur cause, et du capitaine Wessels (Karl Malden), lourdement identifié comme d'origine allemande et discrédité dans son attachement obsessionnel aux règles et à l'autorité. Les oppositions qui déterminent la marche de l'histoire sont finalement les polarités classiques du genre : l'Est contre l'Ouest, les élites politiques, économiques et militaires contre le peuple américain (dont font ici partie les Cheyennes, associés au *forgotten man* de la Grande dépression par la voix *over* et les gros plans de visages lors de l'attente à l'agence).

Cependant, la bataille des mots fait rage dans la révision de l'histoire et le film va loin dans son usage de termes tels que "starvation" ou "murder" ("Murdered is the right word" précise le capitaine Archer pour décrire la situation des Cheyennes au ministre de l'Intérieur). De même, sont mentionnés la corruption qui règne dans le bureau des Affaires indiennes ou les logiques économiques qui gouvernent la fabrique de l'opinion publique par une presse mensongère tandis que des faits tels que le massacre des bisons ou la pratique du scalp d'Indiens par les Blancs sont présentés sans concession (un plan d'ensemble de désert en Technicolor et Super Panavision empli d'ossements de bisons jusqu'à l'horizon ; des cowboys menant le bétail dans des plans d'ensemble pastoraux évoquant la grandeur morale généralement associée à leur profession qui, lorsque deux Indiens affamés leur demandent la charité l'instant suivant, en tuent un et le scalpent en se félicitant). La scène concentrant la violence la plus inhumaine perpétrée par l'armée américaine contre les Cheyennes reste celle de l'évasion de Fort Robinson. Si l'identité allemande du capitaine Wessels qui dirige le fort contribue à diminuer l'origine américaine de la violence faite aux Cheyennes, elle sert inversement à associer les politiques de l'armée américaine à la rationalité génocidaire du nazisme et à faire des Indiens les victimes d'un holocauste américain. Dix ans plus tôt, *Sitting Bull* (Sidney Salkow, 1954) suggérait déjà une telle association que le film de Ford reprend explicitement : "tout, dans cet épisode, assimile les Indiens aux Juifs, Wessels à un officier SS et Fort Robinson à un ghetto ou à un camp de concentration" [Lacoue-Labarthe, 2013]. À l'association au nazisme s'ajoute une critique de l'impérialisme américain dans le parallèle entre l'armée américaine et l'armée impériale russe, par la référence à la pacification de la Pologne annexée par les Cosaques opérée par le sergent Wichowsky (Mike Mazurki). Ce parallèle se confirme précisément dans cette même séquence de Fort Robinson, où les soldats américains sont vus pour la première fois portant des toques de fourrure, parachevant l'identification au Cosaque qui, selon Wichowsky, est "a man on a horse, with a fur cap on his head and a saber in his hand".

Si le film a été critiqué pour son manque d'originalité visuelle dans la filmographie fordienne, les échos et résonances avec ses westerns précédents, notamment *She Wore a Yellow Ribbon* ou *The Searchers*, contribuent à deux dimensions essentielles du film que sont l'écriture historiographique révisionniste et une approche réflexive sur la fabrique de cette écriture (v. Mythe et histoire). On notera par exemple la situation du camp cheyenne au pied de Totem Pole dans Monument Valley, tout comme le camp comanche dans *The Searchers* ; l'utilisation de plans de *She Wore a Yellow Ribbon* (les plans de distribution des journaux par la diligence) ; ou la dissonance entre un décor fixe (Monument Valley) et le récit d'une traversée de l'espace américain [Gornet, 2017]. Enfin, comme *Broken Arrow* avant lui,

Cheyenne Autumn inverse le point de vue sur la conquête de l'Ouest en inversant les procédés traditionnels de représentation des Blancs et des Indiens (v. Impérialisme et décolonisation). Cette dimension se redouble et devient plus personnelle lorsque l'inversion porte exactement sur une scène d'un film précédent de Ford puisque si *Cheyenne Autumn* comme *The Searchers* présentent un camp indien installé près de Totem Pole, *The Searchers* pénètre ce camp par un travelling latéral de l'armée en position d'attaque tandis que *Cheyenne Autumn* installe la caméra dans le camp aux côtés des premiers occupants du territoire américain (v. L'espace américain).

Little Big Man

1970, États-Unis, 139 min, couleur (Technicolor), 2.35:1

Adapté du roman *Little Big Man* de Thomas Berger (1964)

Réalisateur : Arthur Penn

Scénariste(s) : Calder Willingham

Producteur(s) : Stuart Millar

Photographie : Harry Stradling Jr.

Montage : Ded Allen

Musique : John Hammond

Interprétation : Dustin Hoffman (Jack Crabb/Little Big Man), Faye Dunaway (Miss Pendrake), Chief Dan George (Old Lodge Skins), Richard Mulligan (George Custer), Martin Balsam (Merriweather), Jeff Corey (Wild Bill Hickok), Amy Eccles (Sunshine), Kelly Jean Peters (Olga Crabb), Carole Androsky (Caroline Crabb), Robert Little Star (Little Horse), Cal Bellini (Younger Bear), Thayer David (le révérend Silas Pendrake), William Hickey (l'historien)

Maison(s) de production : Cinema Center Films, Stockbridge-Hiller Productions.

Éléments d'analyse :

Sorti la même année que *Soldier Blue* (Ralph Nelson, 1970) et *A Man Called Horse* (*Un Homme nommé Cheval*, Elliott Silverstein, 1970), *Little Big Man* partage avec ces films une nouvelle perspective sur la culture indienne comme alternative rédemptrice à une société blanche cupide, oppressante et meurtrière. Leurs personnages principaux blancs découvrent dans l'altérité primitive, spirituelle et écologique des Indiens un modèle de contreculture tragiquement menacé par le progrès de la civilisation. Là où l'identification à l'autre dans *A Man Called Horse* repose sur la célébration d'une masculinité violente partagée et où *Soldier Blue* construit cette identification par le *pathos* (choc tragique de la violence sauvage des Blancs), *Little Big Man* désamorçe les préjugés racistes et établit une relation à l'autre par l'humour et la comédie. Mobilisant la tradition du roman picaresque et du *bildungsroman* pour déconstruire le mythe et rétablir les faits historiques de la conquête de l'Ouest, *Little Big Man* reflète également largement les préoccupations culturelles et politiques de la contreculture des années 1960 (pacifisme, tolérance raciale, libération sexuelle, anticapitalisme, écologie et spiritualité *new age*). Adapté du roman de Thomas Berger, *Little Big Man* (1964), le film abandonne la complexité du personnage principal et des Indiens construite par le roman pour accentuer l'opposition radicale entre deux cultures indienne et blanche et prendre le parti de la première. Construit comme un long flashback et structuré par un usage abondant de la narration en voix *off*, *Little Big Man* propose une révision historiographique de la conquête de l'Ouest en même temps qu'une reconnaissance des

procédés de construction de l'écriture historique. Chief Dan George, qui interprète le rôle principal côté indien (le grand-père Old Lodge Skins) en rupture avec les pratiques de casting d'acteurs blancs pour jouer les rôles non blancs importants, a été nommé pour l'Oscar du meilleur second rôle.

Little Big Man représente un pas supplémentaire dans le courant révisionniste pro-Indien qui démarre avec *Broken Arrow* et se poursuit dans *Cheyenne Autumn* en ce que l'ensemble de la société blanche y est présentée comme corrompue. Les fondements religieux du racisme anti-Indien, les motivations économiques dans l'exploitation destructrice des ressources naturelles, la violence sauvage du processus de civilisation du continent américain sont exhibés sans concession, le comique et l'ironie satirique laissant ponctuellement surgir l'horreur de l'histoire, à l'image de la scène du massacre de Washita (v. Histoire de l'Ouest ; v. Impérialisme et décolonisation). Le décalage ironique entre la musique d'écran – l'hymne célèbre et enjouée du 7^e régiment de cavalerie, Garry Owen, jouée par un orchestre militaire de fifres et tambours – et la confusion violente du massacre expérimenté du point de vue des victimes indiennes se mue en un silence traumatique sur l'image de la femme du héros, Sunshine (Amy Eccles), et ses deux nourrissons abattus par la cavalerie. La société cheyenne, une projection idéalisée de la contreculture des années 1960 plus qu'une reconstitution ethnographique de la culture amérindienne [Rollins et O'Connor, 2003], incarne l'équilibre écologique et spirituel d'un peuple avec son environnement ainsi qu'une conception ouverte des rôles sociaux et du rapport à l'autre qui transgresse les catégories raciales ou sexuelles. Homosexualité, libération sexuelle, mode de vie communautaire, prévalence des liens d'élection – assimilation culturelle – sur les liens de sang – ségrégation raciale – et respect de l'environnement font partie des traits caractéristiques des Cheyennes de *Little Big Man* communs à une contreculture fascinée par la figure de l'Indien. Le contraste idéologique est marqué au niveau esthétique par l'opposition entre circularité (monde indien) et linéarité (monde blanc). En idéalisant absolument l'indigène et en rejetant en bloc la civilisation blanche, *Little Big Man* inverse complètement la dynamique narrative du mythe de la Frontière, présentant le progrès de la civilisation comme l'invasion destructrice d'une culture et d'un peuple innocents.

La dimension picaresque du film, avec sa construction épisodique et sa tonalité sarcastique, permet de revisiter les moments et personnages clefs du mythe de l'Ouest et de l'histoire du western comme autant de tableaux constitutifs du récit fondateur de la nation, le personnage principal endossant des identités archétypiques successives au fil de ses aventures. La trajectoire de Jack Crabb de l'innocence vers la maturité, typique du roman d'initiation, permet de déconstruire chacun de ces tableaux pour faire émerger une autre version de l'histoire, une nouvelle construction de la réalité historique. La fascination pour le *gunfighter* Wild Bill Hickok fond devant la réalisation de la violence de son occupation. Le célèbre Buffalo Bill est relégué au fond du champ, décentré par rapport aux images écœurantes d'empilement des peaux de bisons massacrés. Mais c'est la figure du Général Custer*, héros sacrificiel de la défaite du 7^e régiment de cavalerie à Little Big Horn en 1876 (v. Histoire de l'Ouest), qui est violemment réécrite en tyran ridicule et génocidaire, obsédé par son image et menant, selon les mots du réalisateur Arthur Penn, "une guerre de colonisation" [Chaiken et Cronin, 2008]. Le dernier carré (*Last Stand**) si célèbre dans l'iconographie mythique américaine est représenté comme une bataille piteuse et la défaite américaine comme une victoire indienne. L'image de Custer avait déjà été indirectement écornée dans *Fort Apache* (John Ford, 1948) et dans *7th Cavalry (La Mission du capitaine Benson)*, Joseph H. Lewis, 1956 [Lacoue-Labarthe, 2013], mais jamais encore de manière si frontale et entière que dans *Little Big Man*, où le mythe de la conquête laisse place à une histoire d'impérialisme violent. Comme dans *Broken Arrow* et *Cheyenne Autumn*, le révisionnisme historique de *Little Big Man* prend la forme d'une inversion des procédés stylistiques du western en faveur des

Indiens. La scène du massacre de Washita adopte ainsi le point de vue des Indiens. Le spectateur comme Jack Crabb perçoivent d'abord l'agitation manifeste des chevaux du campement, avant d'apercevoir en contrechamp les soldats se détacher graduellement de l'horizon grâce à un effet de flou réalisé par l'usage d'un objectif à focale longue. Puis un plan d'ensemble cadrant la rivière et le village au premier plan montre l'avancée des troupes de Custer comme une invasion du champ cinématographique occupé par les Indiens. L'Ouest américain est un territoire indigène violé par les Américains. Le traitement du massacre lui-même souligne la confusion violente correspondant au point de vue des villageois. La caméra se concentre sur les victimes indiennes qui tombent sous les coups de soldats gravitant en périphérie du champ ou éludant la focalisation de l'image. L'horreur historique est redoublée de références à une barbarie contemporaine lorsque des éléments visuels construisent un parallèle entre les Indiens et les Vietnamiens (une femme indienne brûlant vive s'échappant d'un tipi enflammé, des femmes et des enfants massacrés par les troupes américaines). Le comique éclate, le jeu avec les conventions et l'histoire d'un genre cinématographique s'estompe devant le surgissement d'une histoire de violence perpétrée par les États-Unis.

3.3 Chronologie

- 1860 : Invention des *dime novels* par Beadle
- 1862 : Début de la politique d'incorporation de l'Ouest sous la présidence d'Abraham Lincoln
- 1865 : fin de la guerre de Sécession
- 1868 : massacre de Washita
- 1869 : achèvement de la première ligne ferroviaire transcontinentale à Promontory Point
- 1872 : Cochise signe un traité de paix avec le gouvernement américain ; ouverture du premier parc national à Yellowstone
- 1874 : George Custer mène une expédition dans le territoire indien des Black Hills
- 1876 : la bataille de Little Big Horn est le plus grande défaite américaine des guerres indiennes
- 1878 : début de la longue marche des Cheyennes depuis l'Oklahoma jusque dans le Dakota
- 1879 : création de la *Carlisle School for Indians* en Pennsylvanie
- 1882 : adoption du *Chinese Exclusion Act*
- 1883 : William Cody crée le Buffalo Bill's Wild West
- 1884 : décision de la Cour suprême dans *Elk v. Wilkins* refuse la citoyenneté aux Amérindiens
- 1887 : adoption du *Dawes Severalty Act* ; fondation du *Boone and Crockett Club* par Theodore Roosevelt
- 1890 : massacre de Wounded Knee ; le recensement annonce l'ensemble du territoire américain colonisé
- 1892 : fondation du *Sierra Club* par John Muir
- 1893 : Frederick Jackson Turner donne une conférence sur "The Significance of the Frontier in American History" ; la guerre du comté de Johnson prend fin
- 1895 : Invention du cinématographe
- 1901 : Theodore Roosevelt devient président des États-Unis
- 1902 : Owen Wister publie *The Virginian*
- 1903 : *The Great Train Robbery* (Edwin S Porter), premier western et premier film narrative
- 1910 : *In Old California* (David W. Griffith), premier film tourné à Hollywood
- 1915 : *The Birth of a Nation* (David W. Griffith), premier film historique ; décision de la Cour suprême dans *Mutual Film Corp. v. Industrial Commission of Ohio*
- 1923 : *The Covered Wagon* (James Cruze), premier western épique
- 1924 : les Amérindiens obtiennent la citoyenneté
- 1925 : *The Vanishing American* (George Seitz), premier film tourné à Monument Valley

1927 : *The Jazz Singer* (Alan Crosland), premier film parlant
 1930 : rédaction du Production Code ou code Hays
 1931 : *Cimarron* (Wesley Ruggles) obtient l'oscar du meilleur film
 1939 : *Stagecoach* (John Ford), relance le genre du western et la carrière de John Wayne après une décennie de série B
 1947 : déclaration de Waldorf et création de la liste noire à Hollywood ; 95 westerns sont produits par les *majors*
 1948 : *Red River* (Howard Hawks) relance le genre du western après la Seconde Guerre mondiale
 1952 : décision de la Cour Suprême dans *United States v. Paramount*
 1958 : 54 westerns sont produits par les *majors*
 1962 : *How the West Was Won*, dernier western épique
 1964 : Monument Valley devient un parc dans la réserve navajo
 1967 : la projection de la trilogie des dollars de Sergio Leone aux États-Unis transforme le genre du western
 1969 : *The Wild Bunch* (Sam Peckinpah) marque un tournant dans la représentation de la violence à l'écran ; 20 westerns sont produits par les *majors*
 1970 : sortie de trois films pro-Indiens (*Little Big Man*, *Soldier Blue*, *A Man Called Horse*)
 1971 : lancement de la campagne publicitaire *Crying Indian* pour lutter contre la pollution
 1980 : échec de *Heaven's Gate* (Michael Cimino) marque la fin du Nouvel Hollywood ; 6 westerns sont produits par les *majors*
 1990 : *Dances With Wolves* est nommé pour douze oscars

Filmographie

(corpus secondaire en gras)

Par ordre alphabétique :

3 Godfathers (Le Fils du désert, John Ford, 1948)
A Distant Trumpet (La Charge de la huitième brigade, Raoul Walsh, 1964)
A Girl of the West (Vitagraph, 1912)
A Man Called Horse (Un Homme nommé cheval, Elliott Silverstein, 1970)
A Redskin's Bravery (Bison 101, 1911)
Appaloosa (Ed Harris, 2008)
Bad Day at Black Rock (Un Homme est passé, John Sturges, 1955),
Bagdad (Charles Lamont, 1949)
Ballad of Little Jo (The) (Maggie Greenwald, 1993)
Battle of Elderbush Gulch (The) (D. W. Griffith, 1913)
Belle Starr (La Reine des rebelles, Irving Cummings, 1941)
Big Sky (The) (La Captive aux yeux clairs, Howard Hawks, 1953)
Big Trail (The) (La Piste des géants, Raoul Walsh, 1930)
Birth of a Nation (The) (Naissance d'une nation, D. W. Griffith, 1915)
Braveheart (Alan Hale, 1925)
Brokeback Mountain (Ang Lee, 2005)
Broken Lance (La Lance brisée, Edward Dmytryk 1954)
Buck and the Preacher (Buck et son complice, Sidney Poitier, 1972)
Buffalo Bill (William Wellman, 1944)
Buffalo Bill and the Indians, or Sitting Bull's History Lesson (Buffalo Bill et les Indiens, Robert Altman, 1976)
Butch Cassidy and the Sundance Kid (Butch Cassidy et le Kid, George Roy Hill, 1969)
Captain Brand's Wife (Selig, 1911)

Charge of the Light Brigade (The) (*La Charge de la brigade légère*, Michael Curtiz, 1936)
Chato's Land (*Les Collines de la terreur*, Michael Winner, 1972),
Cimarron (*La Ruée vers l'Ouest*, Wesley Ruggles, 1931)
Covered Wagon (The) (*La Caravane vers l'Ouest*, James Cruze, 1923)
Dances With Wolves (Danse avec les loups, Kevin Costner, 1990)
Desert Legion (*La Légion du Sahara*, Joseph Pevney, 1953)
Devil's Doorway (La Porte du diable, Anthony Mann, 1950)
Dodge City (*Les Conquérants*, Michael Curtiz, 1939)
Duel in the Sun (*Duel au soleil*, King Vidor, 1946)
Electric Horseman (The) (*Le Cavalier électrique*, Sidney Pollack, 1979)
Fatherhood of Buck McGee (The) (Vitagraph, 1912)
Fighting Blood (David W. Griffith, 1911)
Flame of Araby (*Les Frères Barberousse*, Charles Lamont, 1949)
Furies (The) (*Les Furies*, Anthony Mann, 1950)
Girl Cowboy (The) (Bison, 1910)
Girls in Overall (Selig, 1904)
Great Train Robbery (The) (*Le Vol du grand rapide*, Edwin S. Porter, 1903)
Gunfighter (The) (*La Cible humaine*, Henry King, 1950)
Gunga Din (George Stevens, 1939)
Halfbreed's Daughter (The) (Vitagraph, 1911)
Hangman (The) (*Le Bourreau du Nevada*, Michael Curtiz, 1959)
Heaven's Gate (Les Portes du paradis, Michael Cimino, 1980)
Hell or High Water (*Comancheria*, David Mackenzie, 2016)
Hell's Heroes (William Wyler, 1929)
High Noon (Le Train sifflera trois fois, Fred Zinnemann, 1952)
Homesman (The) (*Le Chariot des damnés*, Tommy Lee Jones, 2014)
How the West Was Won (*La Conquête de l'Ouest*, J. Ford, G. Marshall et H. Hathaway, 1962)
Hud (*Le Plus sauvage d'entre tous*, Martin Ritt, 1963)
Indian Massacre (The) (Bison, 1912)
Invaders (The) (Thomas Ince, 1912)
Jazz Singer (*Le Chanteur de jazz*, Alan Crosland, 1927)
Johnny Guitar (*Johnny Guitare*, Nicholas Ray, 1954)
King of the Khyber Rifles (*Capitaine, King*, Henry King, 1953)
Last Frontier (The) (*La Charge des tuniques bleues*, Anthony Mann, 1955)
Law and Order (Edward L. Cahn, 1932)
Leftist (The) (*Le Gaucher*, Arthur Penn, 1958)
Lives of a Bengal Lancer (*Les Trois lanciers du Bengale*, Henry Hathaway, 1935)
Lone Star (John Sayles, 1996),
Lonely Are the Brave (*Les Indomptés*, David Miller, 1962),
Magnificent Seven (The) (*Les Sept mercenaires*, John Sturges, 1960)
Major Dundee (Sam Peckinpah, 1965),
Man They Scorned (The) (Broncho, 1912)
Man Who Shot Liberty Valance (The) (L'Homme qui tua Liberty Valance, John Ford, 1962)
Massacre (The) (D. W. Griffith, 1912)
Meek's Cutoff (*La Dernière piste*, Kelly Reichardt, 2010)
Misfits (The) (*Les Désaxés*, John Huston, 1961),
My Darling Clementine (*La Poursuite infernale*, John Ford, 1946)
No Country for Old Men (Joel et Ethan Coen, 2007),
Northwest Passage (*Le Grand passage*, King Vidor, 1940)

On the War Path (Kalem, 1911),
One-Eyed Jacks (*La Vengeance aux deux visages*, Marlon Brando, 1961)
Open Range (Kevin Costner, 2003),
***Outlaw Josey Wales (The)* (*Josey Wales hors-la-loi*, Clint Eastwood, 1976)**
***Pat Garret and Billy the Kid* (*Pat Garrett et Billy le Kid*, Sam Peckinpah, 1973)**
Pioneers (The) (Biograph, 1903)
Plainsman (The) (*Une Aventure de Buffalo Bill*, Cecil B. DeMille, 1936)
Posse (*La Revanche de Jesse Lee*, Mario Van Peebles, 1993)
Postman (The) (*Postman*, Kevin Costner, 1997)
Professionals (The) (*Les Professionnels*, Richard Brooks, 1966)
Proud Rebel (The) (*Le Fier rebelle*, Michael Curtiz, 1958)
Pursued (*La Vallée de la peur*, Raoul Walsh, 1947)
Quick and the Dead (The) (*Mort ou vif*, Sam Raimi, 1995)
Ramona (Henry King, 1936)
Ranchman's Vengeance (The) (American Film Company, 1911)
***Red River* (*La Rivière rouge*, Howard Hawks, 1948)**
Redskin (Victor Schertzinger, 1929)
Return of Frank James (The) (*Le Retour de Frank James*, Fritz Lang, 1940)
Revenant (The) (Alejandro Gonzalez Inarritu, 2015)
Ride with the Devil (*Chevauchée avec le diable*, Ang Lee, 1999)
Riders of the Purple Sage (Lynn Reynolds, 1925)
Rio Grande (John Ford, 1950),
Rose of Salem Town (D. W. Griffith, 1913)
Santa Fe Trail (*La Piste de Santa Fe*, Michael Curtiz, 1940)
***Searchers (The)* (*La Prisonnière du désert*, John Ford, 1956)**
Sergeant Rutledge (*Le Sergent noir*, John Ford, 1960)
She Wore a Yellow Ribbon (*La Charge héroïque*, John Ford, 1949)
Shootist (The) (*Le Dernier des géants*, Don Siegel, 1976)
Silent Enemy (The) (Harry P. Carver, 1930)
Soldier Blue (*Le Soldat bleu*, Ralph Nelson, 1970)
Squaw Man (The) (Cecil B. DeMille, 1915)
***Stagecoach* (*La Chevauchée fantastique*, John Ford, 1939)**
Star Trek Generations (*Star Trek : Générations*, David Carson, 1994)
Star Trek V: The Final Frontier (*Star Trek V : L'Ultime Frontière*, William Shatner, 1989)
Tell Them Willie Boy Is Here (*Willie Boy*, Abraham Polonsky, 1969)
The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford (*L'Assassinat de Jesse James par le lâche Robert Ford*, Andrew Dominik, 2007)
***They Died with Their Boots On* (*La Charge fantastique*, Raoul Walsh, 1941)**
Three Burials of Melquiades Estrada (The) (*Trois enterrements*, Tommy Lee Jones, 2005)
Three Godfathers (*Le Fils du désert*, Richard Boleslawski, 1936)
Treasure of the Sierra Madre (*Le Trésor de la Sierra Madre*, John Huston, 1948)
True Grit (*Cent dollars pour un shérif*, Henry Hathaway, 1969)
Two Rode Together (*Les Deux cavaliers*, John Ford, 1961)
Ulzana's Raid (*Fureur Apache*, Robert Aldrich, 1972)
Unforgiven (*Impitoyable*, Clint Eastwood, 1992).
Unforgiven (The) (*Le Vent de la plaine*, John Huston, 1960).
Union Pacific (*Pacific Express*, Cecil B. DeMille, 1939)
Vanishing American (The) (George B. Seitz, 1925)
Vera Cruz (Robert Aldrich, 1954)
Virginia City (*La Caravane héroïque*, Michael Curtiz, 1940)
Virginian (The) (*Le Traître du Far-West*, Stuart Gilmore, 1945)

Virginian (The) (Le Virginien, NBC, 1962-1971 – série télévisée)
Virginian (The) (Victor Fleming, 1929)
War on the Plains (Selig, 1912)
Wild Bunch (The) (La Horde sauvage, Sam Peckinpah, 1969)
Yellow Sky (La Ville abandonnée, William Wellman, 1948)

Par date de sortie :

Great Train Robbery (The) (Le Vol du grand rapide, Edwin S. Porter, 1903)
Pioneers (The) (Biograph, 1903)
Girls in Overall (Selig, 1904)
Girl Cowboy (The) (Bison, 1910)
A Redskin's Bravery (Bison 101, 1911)
Captain Brand's Wife (Selig, 1911)
Fighting Blood (David W. Griffith, 1911)
Halfbreed's Daughter (The) (Vitagraph, 1911)
On the War Path (Kalem, 1911),
Ranchman's Vengeance (The) (American Film Company, 1911)
A Girl of the West (Vitagraph, 1912)
Fatherhood of Buck McGee (The) (Vitagraph, 1912)
Indian Massacre (The) (Bison, 1912)
Invaders (The) (Thomas Ince, 1912)
Man They Scorned (The) (Broncho, 1912)
Massacre (The) (D. W. Griffith, 1912)
War on the Plains (Selig, 1912)
Battle of Elderbush Gulch (The) (D. W. Griffith, 1913)
Rose of Salem Town (D. W. Griffith, 1913)
Birth of a Nation (The) (Naissance d'une nation, D. W. Griffith, 1915)
Squaw Man (The) (Cecil B. DeMille, 1915)
Covered Wagon (The) (La Caravane vers l'Ouest, James Cruze, 1923)
Braveheart (Alan Hale, 1925)
Riders of the Purple Sage (Lynn Reynolds, 1925)
Vanishing American (The) (George B. Seitz, 1925)
Jazz Singer (Le Chanteur de jazz, Alan Crosland, 1927)
Hell's Heroes (William Wyler, 1929)
Redskin (Victor Schertzinger, 1929)
Virginian (The) (Victor Fleming, 1929)
Big Trail (The) (La Piste des géants, Raoul Walsh, 1930)
Silent Enemy (The) (Harry P. Carver, 1930)
Cimarron (La Ruée vers l'Ouest, Wesley Ruggles, 1931)
Law and Order (Edward L. Cahn, 1932)
Lives of a Bengal Lancer (Les Trois lanciers du Bengale, Henry Hathaway, 1935)
Charge of the Light Brigade (The) (La Charge de la brigade légère, Michael Curtiz, 1936)
Plainsman (The) (Une Aventure de Buffalo Bill, Cecil B. DeMille, 1936)
Ramona (Henry King, 1936)
Three Godfathers (Le Fils du désert, Richard Boleslawski, 1936)
Dodge City (Les Conquérants, Michael Curtiz, 1939)
Gunga Din (George Stevens, 1939)
Stagecoach (La Chevauchée fantastique, John Ford, 1939)
Union Pacific (Pacific Express, Cecil B. DeMille, 1939)
Northwest Passage (Le Grand passage, King Vidor, 1940)

Return of Frank James (The) (Le Retour de Frank James, Fritz Lang, 1940)
Santa Fe Trail (La Piste de Santa Fe, Michael Curtiz, 1940)
Virginia City (La Caravane héroïque, Michael Curtiz, 1940)
Belle Starr (La Reine des rebelles, Irving Cummings, 1941)
***They Died with Their Boots On* (La Charge fantastique, Raoul Walsh, 1941)**
***Buffalo Bill* (William Wellman, 1944)**
Virginian (The) (Le Traître du Far-West, Stuart Gilmore, 1945)
Duel in the Sun (Duel au soleil, King Vidor, 1946)
My Darling Clementine (La Poursuite infernale, John Ford, 1946)
Pursued (La Vallée de la peur, Raoul Walsh, 1947)
3 Godfathers (Le Fils du désert, John Ford, 1948)
***Red River* (La Rivière rouge, Howard Hawks, 1948)**
Treasure of the Sierra Madre (Le Trésor de la Sierra Madre, John Huston, 1948)
Yellow Sky (La Ville abandonnée, William Wellman, 1948)
Bagdad (Charles Lamont, 1949)
Flame of Araby (Les Frères Barberousse, Charles Lamont, 1949)
She Wore a Yellow Ribbon (La Charge héroïque, John Ford, 1949)
***Devil's Doorway* (La Porte du diable, Anthony Mann, 1950)**
Furies (The) (Les Furies, Anthony Mann, 1950)
Gunfighter (The) (La Cible humaine, Henry King, 1950)
Rio Grande (John Ford, 1950),
***High Noon* (Le Train sifflera trois fois, Fred Zinnemann, 1952)**
Big Sky (The) (La Captive aux yeux clairs, Howard Hawks, 1953)
Desert Legion (La Légion du Sahara, Joseph Pevney, 1953)
King of the Khyber Rifles (Capitaine, King, Henry King, 1953)
Broken Lance (La Lance brisée, Edward Dmytryk 1954)
Johnny Guitar (Johnny Guitare, Nicholas Ray, 1954)
Vera Cruz (Robert Aldrich, 1954)
Bad Day at Black Rock (Un Homme est passé, John Sturges, 1955),
Last Frontier (The) (La Charge des tuniques bleues, Anthony Mann, 1955)
***Searchers (The)* (La Prisonnière du désert, John Ford, 1956)**
Leftist (The) (Le Gaucher, Arthur Penn, 1958)
Proud Rebel (The) (Le Fier rebelle, Michael Curtiz, 1958)
Hangman (The) (Le Bourreau du Nevada, Michael Curtiz, 1959)
Magnificent Seven (The) (Les Sept mercenaires, John Sturges, 1960)
Sergeant Rutledge (Le Sergent noir, John Ford, 1960)
Unforgiven (The) (Le Vent de la plaine, John Huston, 1960).
Misfits (The) (Les Désaxés, John Huston, 1961),
One-Eyed Jacks (La Vengeance aux deux visages, Marlon Brando, 1961)
Two Rode Together (Les Deux cavaliers, John Ford, 1961)
How the West Was Won (La Conquête de l'Ouest, J. Ford, G. Marshall et H. Hathaway, 1962)
Lonely Are the Brave (Les Indomptés, David Miller, 1962),
***Man Who Shot Liberty Valance* (The) (L'Homme qui tua Liberty Valance, John Ford, 1962)**
Virginian (The) (Le Virginien, NBC, 1962-1971 – série télévisée)
Hud (Le Plus sauvage d'entre tous, Martin Ritt, 1963)
A Distant Trumpet (La Charge de la huitième brigade, Raoul Walsh, 1964)
Major Dundee (Sam Peckinpah, 1965),
Professionals (The) (Les Professionnels, Richard Brooks, 1966)
Butch Cassidy and the Sundance Kid (Butch Cassidy et le Kid, George Roy Hill, 1969)

Tell Them Willie Boy Is Here (*Willie Boy*, Abraham Polonsky, 1969)
True Grit (*Cent dollars pour un shérif*, Henry Hathaway, 1969)
Wild Bunch (The) (*La Horde sauvage*, Sam Peckinpah, 1969)
A Man Called Horse (*Un Homme nommé cheval*, Elliott Silverstein, 1970)
Soldier Blue (*Le Soldat bleu*, Ralph Nelson, 1970)
Buck and the Preacher (*Buck et son complice*, Sidney Poitier, 1972)
Chato's Land (*Les Collines de la terreur*, Michael Winner, 1972),
Ulzana's Raid (*Fureur Apache*, Robert Aldrich, 1972)
***Pat Garret and Billy the Kid* (*Pat Garrett et Billy le Kid*, Sam Peckinpah, 1973)**
***Buffalo Bill and the Indians, or Sitting Bull's History Lesson* (*Buffalo Bill et les Indiens*, Robert Altman, 1976)**
***Outlaw Josey Wales* (*The*) (*Josey Wales hors-la-loi*, Clint Eastwood, 1976)**
Shootist (The) (*Le Dernier des géants*, Don Siegel, 1976)
Electric Horseman (The) (*Le Cavalier électrique*, Sidney Pollack, 1979)
***Heaven's Gate* (*Les Portes du paradis*, Michael Cimino, 1980)**
Star Trek V: The Final Frontier (*Star Trek V : L'Ultime Frontière*, William Shatner, 1989)
***Dances With Wolves* (*Danse avec les loups*, Kevin Costner, 1990)**
Unforgiven (*Impitoyable*, Clint Eastwood, 1992).
Ballad of Little Jo (The) (Maggie Greenwald, 1993)
Posse (*La Revanche de Jesse Lee*, Mario Van Peebles, 1993)
Star Trek Generations (*Star Trek : Générations*, David Carson, 1994)
Quick and the Dead (The) (*Mort ou vif*, Sam Raimi, 1995)
Lone Star (John Sayles, 1996),
Postman (The) (*Postman*, Kevin Costner, 1997)
Ride with the Devil (*Chevauchée avec le diable*, Ang Lee, 1999)
Open Range (Kevin Costner, 2003),
Brokeback Mountain (Ang Lee, 2005)
Three Burials of Melquiades Estrada (The) (*Trois enterrements*, Tommy Lee Jones, 2005)
No Country for Old Men (Joel et Ethan Coen, 2007),
The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford (*L'Assassinat de Jesse James par le lâche Robert Ford*, Andrew Dominik, 2007)
Appaloosa (Ed Harris, 2008)
Meek's Cutoff (*La Dernière piste*, Kelly Reichardt, 2010)
Homesman (The) (*Le Chariot des damnés*, Tommy Lee Jones, 2014)
Revenant (The) (Alejandro Gonzalez Inarritu, 2015)
Hell or High Water (*Comancheria*, David Mackenzie, 2016)

Glossaire

Noms propres

Boone, Daniel

Personnage historique transformé en légende par John Filson dans "The Adventures of Col. Daniel Boon" en 1784, Daniel Boone devient le premier héros américain après l'Indépendance, l'homme qui aura bravé l'interdit britannique et traversé les Appalaches à Cumberland Gap en 1775 pour ouvrir le Kentucky et l'Ouest à la colonisation américaine. Daniel Boone reste une figure archétypique du héros de la Frontière, chasseur, trappeur, sauveur de captives, un homme qui connaît les Indiens et est capable de domestiquer l'espace sauvage américain.

Bumppo, Natty (Oeil-de-faucon)

Natty Bumppo, de son nom indien Œil-de-faucon, est le héros du cycle de roman bas-de-cuir (*Leatherstocking Tales*, 1823-1841) de James Fenimore Cooper. Il est avec Daniel Boone un autre archétype du héros de la Frontière, vivant dans la nature américaine aux côtés de son fidèle ami le Mohican Chingachgook, passeur entre la civilisation et le monde sauvage. Natty Bumppo est l'inspiration directe de Seth Jones, premier héros de l'Ouest dans les *dime novels*, de Theodore Roosevelt et Frederick Jackson Turner pour leurs descriptions des pionniers historiques, et du cinéma muet des premiers temps pour ses personnages de trappeurs blancs ami des Indiens.

Cody, William (Buffalo Bill)

William Cody (1846-1917) est un éclaireur pour l'armée américaine et un tueur de bisons qui est transformé en légende de l'Ouest par l'écrivain de littérature populaire Ned Buntline. Un roman publié dans le *New York Weekly* à partir de 1869, *Buffalo Bill, the King of the Border Men*, puis une pièce de théâtre produite par Buntline à partir de 1872, *The Scouts of the Prairie*, dans laquelle Cody joue son propre rôle, popularisent le personnage auprès du public américain. Cody crée son propre spectacle itinérant à partir de 1883, le *Buffalo Bill's Wild West*, qu'il fait vivre jusqu'en 1913. Il interprète son personnage au cinéma au tournant des années 1910.

Cooper, Gary

Gary Cooper (1901-1961) démarre sa carrière d'acteur dans les films de l'Ouest en 1925, obtient son premier rôle important avec *The Virginian* (1929). Il joue dans des films d'Empire britannique dans les années 1930 ou des films de guerre dans les années 1940, mais le western reste une constante dans sa carrière, genre dans lequel il interprète de grands rôles dans *The Plainsman* (1936), *High Noon* (1952), *Vera Cruz* (1954) ou *Man of the West* (1958). Une figure moins marquée politiquement que John Wayne, il reste l'incarnation de la décence, de la distinction et du courage des hommes du peuple américains.

Custer, George Armstrong

George A. Custer (1839-1876) est célèbre pour avoir perdu la bataille de Little Big Horn dans le Montana avec son 7^e régiment de cavalerie le 25 juin 1876. Formé à West Point où il sort dernier de sa promotion en 1861, il se distingue durant la guerre de Sécession où il participe à de nombreuses batailles clefs (Bull Run, Gettysburg, Wilderness, Cedar Creek) et occupe rapidement les fonctions de général de division. Envoyé dans l'Ouest en 1866 en tant que lieutenant-colonel du 7^e de cavalerie, il participe à la bataille de Washita en 1868, puis à l'expédition des Black Hills en 1874 pour trouver de l'or en territoire indien, avant de donner sa vie dans la bataille de Little Big Horn.

Earp, Wyatt

Wyatt Earp (1848-1929) est un homme de l'Ouest, shérif de Tombstone en Arizona resté célèbre pour son rôle dans la fusillade à O. K. Corral le 26 octobre 1881. Dans la période du cinéma muet, Earp devient consultant, comme beaucoup de *old timers* de l'Ouest historique, et tente sans succès de faire son autopromotion auprès des studios. La célébrité n'advient qu'après sa mort et la publication d'une biographie romancée, *Wyatt Earp: Frontier Marshal* (1931) sous la plume de Stuart N. Lake, qui devient le texte de référence pour ses représentations cinématographiques. Trois films s'inspirèrent de sa vie dans les années 1930 avant que John Ford ne l'immortalise avec *My Darling Clementine* en 1946.

Ford, John

Réalisateur qui incarne le genre du western à lui tout seul, John Ford (1894-1973) est célèbre pour sa modestie (“My name is John Ford, I make westerns”, telle est sa présentation en 1950 devant l’assemblée de la *Screen Directors Guild*) et son refus de discuter de ses œuvres. Objet de nombreuses monographies, Ford se distingue par son style discret, voire absent, des plans fixes et des prises peu nombreuses qui lui permettent de garder le contrôle sur ses films en limitant les possibilités de montage. Il développe une relation solide avec la tribu navajos vivant dans les environs de Monument Valley, décor de neuf de ses films qui devient une incarnation du western et de l’américanité, et produit un cinéma célébrant une version inclusive du peuple américain.

Greeley, Horace

Horace Greeley (1811-1872) est connu pour son rôle d’éditeur du *New York Tribune* qu’il fonde en 1841 et dirige jusqu’à la fin de sa vie. Il joue un rôle important dans la fondation du Parti républicain en 1854 et dans le combat pour l’abolition de l’esclavage, mais c’est sa promotion de la politique d’incorporation de l’Ouest et son soutien au *Homestead Act* de 1862, lorsqu’il enjoint la jeunesse américaine à répondre à l’appel du gouvernement (“Go West Young Man, go west and grow up with the country!”) qui font de lui un personnage célèbre de l’histoire de l’Ouest. Il est mentionné dans *Jesse James* et son ombre est présente derrière le personnage de Peabody (Edmond O’Brien) dans *The Man Who Shot Liberty Valance*.

Hickok, James B. (Wild Bill)

James Hickok (1837-1876) est, avec Buffalo Bill ou Jesse James, un autre personnage historique de l’Ouest devenu légendaire de son vivant. Son surnom provient de son héroïsme au combat pendant la guerre de Sécession. En 1865, un duel au pistolet avec Dave Tutt inspirera au genre du western un de ses moments clefs. Wild Bill est shérif de Hays City au Kansas puis marshal à Abilene avant de rejoindre Buffalo Bill dans la pièce de Ned Buntline, *The Scouts of the Prairie*, en 1873. Il est abattu à Deadwood, Dakota du Sud, en 1876 pendant une partie de poker, avec les fameuses paires d’as et de huit entre les mains (*dead man’s hand*) que l’on voit dans *Stagecoach* (Luke Plummer avant sa mort) et *The Man Who Shot Liberty Valance* (Valance avant sa mort).

James, Jesse W.

Jesse James (1847-1882) est un criminel du Missouri qui démarre sa carrière de violence dans les milices confédérées durant la guerre de Sécession. Il participe notamment aux massacres de Lawrence et de Centralia au Kansas aux côtés du colonel William Quantrill. Après la guerre, il canalise ses sympathies sudistes dans le braquage de trains et de banques financés par les capitaux nordistes et se construit une réputation de Robin des bois américain à l’aide de l’éditeur du Kansas City Times, le major John Edwards. De bandit sudiste, il devient une figure de résistance populiste contre les excès du capitalisme industriel de l’Age doré, célébré dans les *dime novels* et par des biographes gagnés à sa cause. Il est tué par son ancien associé Robert Ford, qui créera une pièce de théâtre célébrant cet assassinat. Le héros de plusieurs westerns muets, il est immortalisé par Henry King en 1939 dans le film sobrement intitulé *Jesse James* et qui reste la référence des représentations cinématographiques du personnage.

Remington, Frederic

Proche de Theodore Roosevelt et Owen Wister avec qui il est membre du *Boone and Crockett Club*, Frederic Remington (1861-1909) est le peintre le plus célèbre de l’Ouest américain. Il démarre sa carrière dans les années 1880 après plusieurs voyages dans l’Ouest et

reste reconnu pour ses scènes naturalistes célébrant le quotidien populaire de l'Ouest américain. Ses peintures de cowboys, de soldats de cavalerie ou d'Indiens dans des compositions dynamiques (bagarres de saloon, poursuites dans le désert, charge de cavalerie, capture et marquage du bétail, etc...) auront une influence décisive sur l'univers visuel du western cinématographique.

Roosevelt, Theodore

Historien et politicien républicain, premier président de l'Ère progressiste (1901-1920), Theodore Roosevelt (1858-1919) a eu une grande influence dans la formulation et la popularisation d'une idéologie impériale dans les États-Unis du tournant du xxe siècle. Son œuvre sur l'histoire de l'Ouest, *The Winning of the West* (1889-1896), est vite oubliée par les historiens mais marque profondément la culture de l'Ouest et le genre du western tels qu'ils prennent forme avec les débuts du cinéma. La célébration d'une masculinité primitive, d'un nationalisme racialement et des vertus régénératrices de la guerre contre le sauvage forment une matière première incontournable du genre du western, en particulier dans les films de guerres indiennes.

Turner, Frederick Jackson

Père de la discipline historique aux États-Unis, Frederick Jackson Turner (1861-1932) est célèbre pour sa théorie de la Frontière (*frontier thesis*) selon laquelle le caractère et les institutions américaines seraient nées de la conquête de l'Ouest. Ses méthodes scientifiques transforment l'histoire aux États-Unis en véritable science humaine et contribuent à faire de sa théorie le paradigme central de l'historiographie nationale jusque dans les années 1960. Sa lecture populiste et libérale de l'histoire de l'Ouest, sa conception économique et politique du développement américain sur la Frontière influencent le genre du western, en particulier dans les films post-conquête traitant des tensions internes à la civilisation.

Wayne, John

Joueur de football américain et ouvrier sur les plateaux des studios hollywoodiens, John Wayne est repéré par Raoul Walsh en 1930 pendant le tournage de *The Big Trail* qui devient son premier rôle. L'échec du film le relègue à la série B pendant les années 1930 avant que John Ford ne lui donne sa chance dans *Stagecoach* (1939), propulsant sa carrière au premier plan. À travers ses nombreux rôles dans des westerns et films de guerre, John Wayne, surnommé The Duke, incarne la masculinité et le courage américains. Sa notoriété lui donne un poids politique qu'il utilise dans les années 1960 en soutien de la guerre du Vietnam. Ses positions conservatrices encouragent sa stigmatisation par la gauche comme symbole du racisme, du masculinisme et de la violence impériale des États-Unis, quand certains de ses rôles (*Red River*, *The Searchers*) développent la critique d'une telle idéologie.

Wister, Owen

Diplômé d'Harvard où il fait ses classes aux côtés de Theodore Roosevelt et ami de Frederic Remington au *Boone and Crockett Club*, Owen Wister (1860-1938) est un écrivain américain fondateur du genre du western en littérature avec son roman *The Virginian* (1902). Avec ce roman situé dans le Wyoming et inspiré de la guerre du comté de Johnson (1889-1893), Wister crée le personnage du cowboy héroïque, aristocrate naturel issu du peuple américain, homme viril et intègre capable d'assurer l'ordre dans les territoires sauvages. Un esprit libre et un homme d'honneur aux valeurs sudistes, le Virginien lynche son ami fidèle parce qu'il a volé du bétail et marie l'institutrice de l'Est, Molly, avant de devenir contremaître pour un grand éleveur du Wyoming, le juge Henry.

Noms communs

Agrarianisme

L'agrarianisme est une idéologie qui prend son origine dans les débats de la fin du xviii^e siècle entre Alexander Hamilton et Thomas Jefferson sur l'avenir de la jeune République. Hamilton défendait la création d'une nation industrielle, mais Jefferson envisageait plutôt une nation républicaine composée de fermiers indépendants (*yeomen*). Selon la théorie politique classique, la santé d'une république repose sur la vertu de ses citoyens, et nul n'était plus vertueux pour Jefferson qu'un fermier qui cultive sa propre terre. Ce mythe du fermier démocratique traverse le xix^e siècle pour se retrouver chez Frederick Jackson Turner, pour qui le héros national à l'origine des valeurs américaines est le fermier pionnier. *Jesse James*, *Shane*, *The Outlaw Josey Wales* ou *Heaven's Gate* conversent avec ce mythe agrarien.

Buffalo Bill's Wild West

Le Buffalo Bill's Wild West est le spectacle itinérant créé par William Cody en 1883 et actif jusqu'en 1913. Ce spectacle, qui repose sur la représentation spectaculaire d'événements historiques et la présence d'acteurs authentiques de l'Ouest (Indiens, tireurs célèbres et personnages popularisés par les *dime novels*), connaît un succès énorme qui contribue au développement d'une culture de masse alimentée par les récits de l'Ouest à la fin du xix^e siècle. Le cinéma s'empare du spectacle dans plusieurs films muets et s'en inspire dans le développement des films de l'Ouest. Les dizaines de personnes et centaines d'animaux se déplacent en train sur l'ensemble du territoire américain et effectuent des tournées en Europe et en Russie. On compte deux millions de spectateurs à Londres à l'occasion du jubilé de la reine Victoria en 1887 et un nombre équivalent à Paris lors de l'exposition universelle de 1889. Le spectacle joue ainsi également un rôle central dans la diffusion de la culture de l'Ouest sur un marché mondial, préparant le succès international du western américain.

Cause perdue

La Cause perdue est une mythologie développée après la guerre de Sécession dans le Sud des États-Unis pour faire vivre la mémoire de la Confédération et de son idéologie raciale. Elle célèbre la vaillante résistance du Sud contre un Nord tyrannique et idéalise la société esclavagiste d'avant l'abolition. Ses personnages clés sont la belle du Sud, jeune fille chaste et de bonne famille, et l'esclave heureux, fidèle serviteur du planteur blanc. Elle se popularise après la sortie de *The Birth of a Nation* de David Griffith (1915) puis avec les romans de Margaret Mitchell dans les années 1930 pour influencer les représentations du vieux Sud dans la culture américaine.

Code Hays

Le code Hays est un code d'autocensure adopté par l'industrie hollywoodienne pour endiguer les censures étatiques et les groupes de pression catholiques, en application entre 1934 et 1968. Il porte le nom du président catholique de la Motion Picture Association of America, William Hays, qui rédige les premières recommandations aux studios en 1924. Celles-ci deviennent le Production Code ou Code Hays en 1930 et sont appliquées strictement par le Production Code Administration après sa création en 1934, sous l'égide de son directeur Joseph Breen jusqu'en 1954. Le code Hays régule notamment la représentation de la criminalité, de la sexualité et de la religion. Son influence est marquante sur la production hollywoodienne jusque dans les années 1950, où il commence à perdre de son influence pour finalement être remplacé par un système de classification (*rating system*) en 1968.

Cowboy

Le cowboy est un ouvrier agricole chargé du bétail et de la conduite des troupeaux des pâturages vers les réseaux d'abattage. La profession est particulièrement active des années 1860 aux années 1880 lorsque l'élevage extensif se développe rapidement dans les plaines du Texas et que les grands troupeaux doivent être amenés vers les villes ferroviaires du Kansas. Le métier de cowboy est rude, mal payé et dangereux, assuré par des pauvres, immigrés et exclus des professions plus rémunératrices (Noirs ou hispaniques). Avec le sentiment de fin d'époque et la nostalgie agrarienne qui domine la fin du xix^e siècle, le cowboy est magnifié comme un modèle de masculinité par les peintres de l'Ouest comme Frederic Remington ou les écrivains comme Owen Wister, pour devenir un personnage générique du western américain.

Destinée manifeste

Inventée par le journaliste John O'Sullivan dans le cadre des débats sur l'annexion du Texas en 1845, l'expression Destinée manifeste cristallise une forme nouvelle de l'exceptionnalisme américain émergente depuis les années 1830. Combinant l'exceptionnalisme religieux des Pères pèlerins (l'Amérique comme réalisation d'un projet divin depuis John Winthrop et sa cité sur la colline en 1630) et l'exceptionnalisme politique des Pères fondateurs (l'Amérique comme mise en application des principes des Lumières inscrits dans la Déclaration d'Indépendance et la Constitution), la Destinée manifeste est une projection du libéralisme messianique sur le processus d'expansion territoriale des États-Unis. Elle invoque le protestantisme et le libéralisme pour justifier un projet impérialiste et identifie l'avenir des États-Unis à la conquête du continent nord américain.

Dime novels

Rendue possible par l'invention de l'imprimerie rotative dans les années 1830 et les débuts de l'urbanisation, la formule des *dime novels*, inventée par Irwin Beadle en 1860, devient la norme de la littérature populaire jusqu'au début du xx^e siècle en termes de format, de présentation, de distribution et de prix. Les *dime novels* contribuent à la formation et aux croisements de nombreux genres de la littérature populaire qui alimenteront le cinéma, mais ce sont les récits de la Frontière et les récits d'aventures qui sont les plus populaires. Ainsi, le numéro 8 de la série Beadle, *Seth Jones: or The Captives of the Frontier*, dont le héros est inspiré de Natty Bumppo, est vendu à plus de 450 000 exemplaires en 1860. Les *dime novels* ont contribué à la popularisation de nombre des héros de l'Ouest qui apparaissent au cinéma (Buffalo Bill, Jesse James ou Wild Bill Hickok par exemple).

Last Stand

Le *Last Stand* ou dernier carré tient son origine de la bataille de Little Big Horn, lorsque le 7^e de cavalerie du général George Custer a été défait par une coalition de Sioux et de Cheyennes. Le *Last Stand* incarne la mythification de cette bataille en une résistance sacrificielle d'une poignée de soldats américains contre une horde de sauvages, symbole du fardeau de l'homme blanc sur le continent américain. Il contribue à transformer l'agression coloniale en défense de la civilisation. Motif extrêmement populaire à la fin du xix^e siècle, il fait l'objet de nombreuses représentations picturales reprises par le cinéma, notamment la peinture "Custer's Last Stand" de Cassily Adams (1890) qui sert de visuel publicitaire à Budweiser de 1896 jusque dans les années 1960.

Little Big Horn

La bataille de Little Big Horn, qui se déroule le 25 juin 1876 et mène à la mort du général George Armstrong Custer et de cinq compagnies du 7^e régiment de cavalerie, est la plus

lourde défaite américaine des guerres indiennes (environ 250 morts du côté américain). Les Sioux et Cheyennes menés par Sitting Bull et Crazy Horse rassemblent environ deux mille hommes contre les six cent soldats de Custer. L'année du centenaire de l'indépendance, la bataille est rapidement mythifiée en une lutte sacrificielle de la civilisation contre les indigènes américains, popularisant le motif du *Last Stand* qui est reprise par le cinéma.

Majors

Les *majors* désignent les six studios qui maîtrisent la production cinématographique américaine durant l'Age d'or hollywoodien : Universal (1912-), Paramount (1912-), Fox (1915-1935) puis 20th Century Fox (1935-), Warner Bros. (1923), Columbia (1924) et Metro Goldwyn Mayer (1924). Ces six *majors* contrôlent le marché national et dominant le marché international du film entre les années 1920 et 1950, développant des stratégies d'intégration verticale aux États-Unis et installant des bureaux à l'étranger qui assurent une croissance positive jusque dans les années 1950. La décision de la Cour Suprême dans *United States v. Paramount* en 1948 casse leurs pratiques d'intégration verticale et entame un lent déclin économique, alimenté par la concurrence de la télévision et les transformations de la société américaine, qui mène à une restructuration au tournant des années 1970.

Miscegenation

Signifiant étymologiquement le mélange des gènes, le terme *miscegenation* désigne les rapports sexuels interracialisés et, plus largement, la mixité raciale. L'ancrage d'une idéologie raciale aux États-Unis a fait des unions interraciales un tabou central de la culture politique américaine. Les peurs d'une pollution de la pureté blanche par association avec des races inférieures, les angoisses masculines des Blancs devant la virilité fantasmée des hommes de couleur, la volonté politique de maintenir des distinctions raciales claires dans les états esclavagistes et dans la société américaine en général se combinent pour expliquer la constitution d'un système légal de ségrégation fondé en son cœur sur l'interdiction des unions interraciales. Reflet du consensus politique dominant, le code Hays interdit de représenter des unions interraciales. Par rapport au reste de la production hollywoodienne, le western est progressiste par la manière dont il aborde la question de la mixité interraciale à travers les relations entre Blancs et Indiens.

Nativisme

Né dans les années 1840 face à l'afflux d'immigrés irlandais fuyant la Grande famine, le nativisme désigne une position politique de favoritisme des Américains nés aux États-Unis par rapport aux immigrants. Cette position politique s'exprime au sein de partis comme les *Know Nothings* qui fusionnent avec le Parti républicain en 1854 ou est portée par des politiciens et des intellectuels conservateurs comme Theodore Roosevelt ou Owen Wister au tournant du xx^e siècle. L'afflux massif d'immigrés d'Europe de l'Est et du Sud entre les années 1880 et 1920 renforce le nativisme aux États-Unis jusqu'à l'adoption des lois des quotas en 1921 et 1924. Les lynchages d'Italiens (secondes victimes après les Noirs) et l'affaire Sacco et Vanzetti en sont des manifestations. Le second *Ku Klux Klan*, reformé après la sortie de *The Birth of a Nation* (1915) et qui rassemble entre deux et cinq millions de membres, en fait son cheval de bataille jusqu'à son déclin à la fin des années 1920.

Vanishing American

Le *vanishing American*, que l'on peut traduire par Peau-rouge en voie d'extinction, est un stéréotype central de l'Indien dans la culture américaine, au cœur d'une culture pro-indienne apparue dans les années 1830 et ravivée par le western révisionniste du type de *Little Big Man* ou *Dances With Wolves*. Ce stéréotype correspond à une représentation de l'Indien comme un

être condamné à disparaître du fait de son inadaptation au progrès de la civilisation. Il sert à déculpabiliser le colonisateur américain en minimisant sa responsabilité dans le génocide et l'expropriation des Amérindiens. En littérature, on le trouve par exemple dans *The Last of the Mohicans* (1826) de James Fenimore Cooper ; en peinture, dans *The Last of the Race* (1847) de Tompkins Matteson ; en photographie, chez Edward Curtis. Au cinéma, *The Vanishing American* (1925) de George B. Seitz tient lieu de référence pour les films ultérieurs.

Termes du cinéma (dictionnaire thématique bilingue)

Production

Producteur (*producer*), réalisateur (*director*), scénariste (*screenwriter*), scénario (*script*), directeur de la photographie (*cinematographer*), directeur artistique (*art director*), monteur (*editor*), tournage (*shooting*), tournage en extérieur (*location shooting, outdoor shooting*), spectateurs (*audience*)

Image

Cadre (*frame*), premier et arrière plan (*foreground, background*), décor (*set*), mise en scène (*mise-en-scène*), format (*aspect ratio*), perspective (*perspective*), profondeur de champ (*depth of field*), focal courte ou longue (*short lens, long lens*)

Lumière (*lighting*), lumière naturelle ou artificielle (*natural light, artificial light*)

Champ (*shot*), hors-champ (*out of shot*)

Mouvement

Plan (*shot*), plan général d'introduction d'une scène (*establishing shot*), plan général de l'action (*master shot*), plan d'ensemble (*long shot*), plan moyen (*medium shot*), plan rapproché (*close shot*), gros plan (*close-up*), très gros plan (*extreme close-up*), plan d'un personnage (*one shot*), plan de deux personnages (*two shot*), plongée (*high-angle shot, bird's eye view*), contre-plongée (*low-angle shot, worm's eye view*), champ-contrechamp (*shot/reverse shot*)

Séquence (*sequence*), séquence en accolade (*montage sequence*)

Mouvements de caméra (*camera movements*), travelling (*travelling shot, dolly shot, tracking shot*), panoramique horizontal (*pan*), panoramique vertical (*tilt*), zoom avant, zoom arrière (*zoom in, zoom out*)

Montage (*editing*), cut (*cut*), raccord dans l'axe (*match cut*), raccord de mouvement (*action match cut*), fondu enchaîné (*dissolve*), fondu au noir (*fade-out*), volet (*wipe*), iris (*iris wipe*), continuité (*continuity*), montage parallèle (*cross-cutting, paralell editing*), axe optique (*axis of action*)

Son

Son diégétique ou extradiégétique (*diegetic sound, non diegetic sound*), son en prise directe (*location sound*), musique (*score*)

Voix *off* (*voice-off*), voix *over* (*voice-over*), voix narrative (*narration*)

Récit

Récit (*narrative*), intrigue (*plot*), analepse (*flashback*), prolepse (*flashforward*), diégèse (*diegesis*)

Personnage principal (*main character*), personnage secondaire (*supporting character*)

Réflexif (*Self-reflexive*)

Index

20th Century Fox

7^e de cavalerie

A Man Called Horse

Acteurs

Actors Studio

Age d'or hollywoodien

Agriculture

Altérité

Américanité

Amérindiens

Analyse filmique

Analyse néo-marxiste

Analyse poststructuraliste

Analyse sociohistorique

Animalisation

Appropriation

Authenticité

Binarité

Bon hors-la-loi

Bon sauvage

Boone, Daniel

Broken Arrow

Brownlow, Kevin

Buffalo Bill

Buffalo Bill's Wild West

Bumppo, Natty

Capitalisme

Carter, Matthew

Cause perdue

Cawelti, John

Censure

Chemin de fer

Cheyenne Autumn

Chief Dan George

Chinois

Cimarron

Cinéma

Cinéma hollywoodien

Civilisation

Classicisme

Clôtures

Code Hays

Communauté

Composition

Construction

Contraste

Cooper, Gary

Cooper, James Fenimore

Couleur
Cowboy
Culpabilité
Custer, George Armstrong
Dances With Wolves
Darwinisme
Démocratie
Désert
Devil's Doorway
Dime novels
Documentaire
Earp, Wyatt
Élevage
Environnement
Espace
Esthétique
Esthétique impériale
État fédéral
Ethnographie
Exceptionnalisme
Expansion territoriale
Expansionnisme
Expéditions géologiques
Femmes
Film
Film de guerre
Film historique
Film noir
Ford, John
Format
Frontera
Frontière
Genre (cinéma)
Genre (identité politique)
Géographie
Gornet, Cécile
Greeley, Horace
Griffith, David W.
Guerre de Johnson County
Guerre de Sécession
Guerres indiennes
Gunfighter
Heaven's Gate
Henry Fonda
Héros
Hickok, Wild Bill
High Noon
Hispaniques
Histoire
Historiographie

Historiophotie
Homestead Act
Homosexualité
How The West Was Won
Hudson River School
Identité
Idéologie impériale
Immigration
Impérialisme
Inclusion
Indian Pictures
Indianisation
Indianité
Indien
Individualisme
Industrie
Infantilisation
Institutions
Irlandais
Jesse James
Justice
Justification
Last Stand
Légitime défense
Leutrat, Jean-Louis
Little Big Horn
Little Big Man
Loi
Lumière
Maccarthisme
Majors
Marqueurs spatiaux
Masculinisme
Masculinité
Modernisme
Montage
Monument Valley
Mottet, Jean
Mouvement
Muir, John
Multiculturalisme
Musique
My Darling Clementine
Mythe
Mythe de la Frontière
Narration
Nationalisme
Nativisme
Naturalisation
Nature

Nature déiste
Nature puritaine
Noirs américains
Nostalgie
Nostalgie impérialiste
Nouvel Hollywood
Nouvelle histoire de l'Ouest
Old timers
Ouest américain
Paramount
Parcs nationaux
Pat Garrett and Billy the Kid
Paysages
Peek, Wendy Chapman
Peinture
Perspective
Photographie
Physiognomonie
Pittoresque
Plan
Populisme
Prats, Armando
Presse
Production
Progrès
Progressisme
Puritanisme
Quinn, Anthony
Raccords
Racialisme
Réception
Récit
Récit de captivité
Red River
Réflexivité
Religion
Remington, Frederic
Réserves indiennes
Révisionnisme
Roosevelt, Theodore
Séquence
Série B
Sexualité
Shane
Simmon, Scott
Singing cowboy
Slotkin, Richard
Son
Sources
Stagecoach

Stéréotypes
Structuralisme
Sud
Télévision
Territoire
The Big Trail
The Iron Horse
The Man Who Shot Liberty Valance
The Outlaw Josey Wales
The Ox-Bow Incident
The Searchers
The Vanishing American (film)
The Virginian
The Wild Bunch
Théorie du reflet
They Died with Their Boots On
Tournage en extérieur
Trajectoire
Transcendantalisme
Transcontinental (chemin de fer)
Tueur d'Indien
Turner, Frederick Jackson
Vanishing American (stéréotype)
Violence
Walker, Janet
Warner Bros.
Washita
Wayne, John
Western
Western classique
Western contemporain
Western epics
Western pro-Indien
Western révisionniste
Western spaghetti
Wilderness
Wister, Owen
Zanuck, Darryl