



HAL
open science

LE WESTERN OU LA SOUVERAINETÉ ÉTATSUNIENNE EN QUESTION DANS LE CHAMP CULTUREL

Hervé Mayer

► **To cite this version:**

Hervé Mayer. LE WESTERN OU LA SOUVERAINETÉ ÉTATSUNIENNE EN QUESTION DANS LE CHAMP CULTUREL. Espaces de souveraineté dans les Amériques, A paraître. hal-04412834

HAL Id: hal-04412834

<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-04412834>

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.

CHAPITRE
LE WESTERN OU LA SOUVERAINETÉ ÉTATSUNIENNE EN QUESTION
DANS LE CHAMP CULTUREL

Hervé Mayer

Université Paul Valéry Montpellier 3

Il y a peu de voix aujourd'hui excepté parmi les populations autochtones d'Amérique du Nord pour affirmer que les États-Unis ne seraient pas souverains sur leur territoire national, ou que leur souveraineté serait usurpée et illégitime. Pourtant, les États-Unis étant construits sur la colonisation du continent nord-américain et ayant fondé leur mythologie politique nationale sur l'expansion impériale vers l'Ouest, la question de la souveraineté étatsunienne sur le territoire occupé aujourd'hui par les États-Unis se pose à la fois dans l'histoire¹ et la culture² nationales. Et il y a un genre en particulier dans l'histoire culturelle étatsunienne qui a systématiquement interrogé le droit des États-Unis à la souveraineté sur un territoire gagné par la colonisation : le western.

Dans la critique en particulier étatsunienne depuis les années 1970, le western est largement considéré comme un genre raciste, sexiste et impérialiste, célébrant la geste coloniale étatsunienne sur le plan symbolique au détriment des populations colonisées et exploitées historiquement³. Cette lecture du genre, qui tend à diaboliser en ces termes le western de la période « classique » antérieure aux années 1960 et à saluer les réécritures inclusives du western « révisionniste » de la fin du XXe siècle, a largement été nuancée dans les dernières années. Différents travaux ont montré que le western a toujours été un genre

¹ Bien que les études récentes sur la notion de souveraineté tendent à la dissocier du territoire, Zérah Bremond affirme que dans les États post-coloniaux, le territoire semble « s'essentialiser et devenir le sujet de la souveraineté post-coloniale ». Z. BREMOND, « Le territoire autochtone dans l'État post-colonial. Étude comparée des États issus des colonisations britannique et hispanique », *Revue générale du droit* on line, 2019, numéro 49726.

² À la suite de Benedict Anderson et son ouvrage célèbre *Imagined Communities*, le courant constructiviste des théories de l'État donne une importance particulière à la fiction, l'imaginaire, et donc la culture dans la production des États-nations et la justification de leur souveraineté. Voir C. CHIVALLON, « Retour sur la 'communauté imaginée' d'Anderson ; essai de clarification théorique d'une notion restée floue », *Raisons politiques*, 2007|3 n° 27.

³ « The revisionism of the 1960s and 1970s notwithstanding, the Western's overall thrust sanctified territorial expansion, justified dispossession of the Indians, fueled nostalgia for a largely mythicized past, exalted self-reliance and posited violence as the main solution to personal and societal problems. [...] The Western's habitual representation of American identity was white as well as male. Numerous Westerns either implicitly advanced or explicitly assailed depictions of white supremacy. What the genre actually reinforced was not white *supremacy* but white *centrality*. » M. COYNE, *The Crowded Prairie: American National Identity in the Hollywood Western*, I. B. Tauris, 1997, p. 3. « The Anglo-Saxon focus may indeed have been central to the ideological power of the Western and its nostalgic appeal. » I. A. CAMERON et D. Pye, *The Book of Westerns*, Continuum, 1996, p. 13.

réflexif au potentiel critique⁴ ; que le western joue un rôle historiographique autant qu'il transforme l'histoire de colonisation en mythe de l'Ouest⁵ ; et enfin que le western s'est toujours proposé d'interroger et de problématiser le mythe de l'Ouest autant qu'il s'en est fait le héraut⁶. En outre, le western a largement été considéré depuis ses débuts comme un genre intimement lié à l'identité nationale étatsunienne⁷ et a souvent été abordé comme le reflet cinématographique des humeurs de « l'Amérique »⁸. Là encore, d'autres travaux ont nuancé cette lecture nationaliste du genre en soulignant la fabrication de « l'américanité » du western par les studios au tournant des années 1910⁹ et en éclairant son caractère de genre transnational. Ces travaux démontrent que le western hérite des récits coloniaux européens¹⁰, s'est formé dans la production et la circulation de films hors des États-Unis¹¹ et continue d'être mobilisé à travers le monde pour explorer des histoires impériales depuis des perspectives locales¹².

Ce que ces différentes études ont montré, c'est le potentiel critique et subversif d'un genre par ailleurs attaché à asseoir la souveraineté des États-Unis sur le territoire nord-américain. Car en représentant la colonisation du continent nord-américain par les États-Unis, c'est-à-dire le processus d'installation et d'affirmation de la souveraineté étatsunienne sur des territoires appartenant à d'autres nations, le western contient toujours déjà en filigrane la proposition négative, à savoir la contingence et l'illégitimité de cette installation. Les dimensions réflexive, historiographique et transnationale du genre peuvent alors se mettre au service d'une problématisation de l'idée de souveraineté étatsunienne sur le territoire colonisé, et souligner au contraire une histoire d'appropriation illégitime d'un espace déjà

⁴ T. GALLAGHER, « Shootout at the Genre Corral: Problems in the 'Evolution' of the Western », dans B. K. GRANT, *Film Genre Reader*, University of Texas Press, 1986. Robert Stam définit la réflexivité en littérature et au cinéma ainsi : « Illusionism pretends to be something more than mere artistic production; it presents its characters as real people, its sequence of words or images as real time, and its representations as substantiated facts. Reflexivity, on the other hand, points to its own mask and invites the public to examine its design and texture. Reflexive works break with art as enchantment and call attention to their own factitiousness as textual constructs. »

R. STAM, *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, Columbia Press University, 1982, p. 1.

⁵ J. WALKER, *Westerns: Films Through History*, Routledge, 2001.

⁶ M. CARTER, *Myth of the Western: New Perspectives on Hollywood's Frontier Narrative*, Edinburgh University Press, 2014.

⁷ J.-L. RIEUPEYROUT, *Le Western ou le cinéma américain par excellence*, Editions du Cerf, 1953 et sa préface d'André Bazin.

⁸ W. BOURTON, *Le Western, une histoire parallèle des États-Unis*, Presses universitaires de France, 2008.

⁹ R. ABEL, *The Red Rooster Scare: Making Cinema American, 1900-1910*, University of California Press, 1999.

¹⁰ S. KOLLIN, *Captivating Westerns: The Middle East in the American West*. University of Nebraska Press, 2015.

¹¹ H. MAYER et D. ROCHE, *Transnationalism and Imperialism: Endurance of the Global Western Film*, Indiana Press University, 2022.

¹² M. HIGGINS, R. KERESZTESI et D. OSCHERWITZ, *The Western in the Global South*, Routledge, 2015 et H. MAYER et D. ROCHE, *Transnationalism and Imperialism: Endurance of the Global Western Film*, *op. cit.*

habité et investi culturellement. Le western peut même interroger cette souveraineté et en révéler la dimension « multiple et feuilletée »¹³ en montrant l'espace national sanctuarisé du présent comme le terrain d'une lutte historique entre des forces politiques concurrentes plutôt que comme l'héritage transcendant d'une Destinée manifeste.

Dans ce chapitre, je m'attache à illustrer par différents exemples tirés du western cinématographique depuis ses débuts jusqu'à la période contemporaine comment le genre a pu problématiser la notion de souveraineté étatsunienne dans le champ culturel autant qu'il a contribué à sa légitimation. Je me pencherai d'abord sur certains procédés et motifs par lesquels le western naturalise le droit étatsunien au territoire nord-américain et consolide la souveraineté nationale sur le territoire colonisé. Mais je montrerai ensuite comment le genre travaille également cette souveraineté à partir de deux points d'entrée : la représentation du territoire sur lequel elle est censée s'étendre ; et la représentation de la force responsable de son installation. Mes exemples abordent intentionnellement le western sans distinction entre les périodes de production afin d'illustrer que ce travail critique est une constante plutôt qu'un développement récent dans l'histoire du genre.

I. Le western justifie la souveraineté étatsunienne sur le territoire nord-américain

Le premier élément du western qui contribue à justifier la souveraineté des États-Unis sur le territoire nord-américain est un motif visuel récurrent du genre : son affinité pour les paysages désertiques. Dans leur étude de la géographie du western, Henriët et Mauduit démontrent, statistiques à l'appui, la propension du genre à tourner ses films de manière disproportionnée dans les déserts du Sud-ouest, quand bien même les récits se déroulent souvent en dehors de cette région¹⁴. Scott Simmon avance que cette préférence esthétique s'affirme au tournant des années 1910, lorsque les studios déménagent depuis New York et le New Jersey pour s'installer à Hollywood, avec une conséquence sur les récits westerniens, qui abandonnent les romances forestières à la James Fenimore Cooper pour embrasser des conflits de grande échelle pour la possession de ce territoire apparemment illimité¹⁵. Le désert, Simmon précise, est l'incarnation visuelle parfaite du motif impérialiste de la terre vierge, une *tabula rasa* vidée de présence humaine et disponible à la civilisation, et que ses

¹³ N. BARREYRE et G. VERDO, « Souveraineté et territoire : enjeux et perspectives », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2014|2, 69^e année, p. 307.

¹⁴ J. MAUDUIT et G. HENRIËT, *Géographie du western : une nation en marche*, Nathan, 1990.

¹⁵ S. SIMMON, *The Invention of the Western Film: A Cultural History of the Genre's First Half-Century*, Cambridge University Press., 2003, p. 53.

paramètres esthétiques – une perspective ouverte vers un horizon infini – constituent un appel idéologique à remplir le vide autant qu’ils resserrent l’identification entre voir et pouvoir – le cadre de la caméra arpentant et délimitant cet espace de manière à le rendre disponible à l’appropriation pour les spectateur•ices¹⁶.

Si ce désert du Sud-ouest est représenté comme étant peuplé d’Indiens¹⁷ et si cette présence fournit la matière dramatique aux confrontations de grande échelle que Simmon analyse, le western tend également à réduire l’importance de la présence indienne en invisibilisant l’Indien. C’est la thèse que défend Armando Prats dans *Invisible Natives*. Pour Prats, l’Indien est largement absent du genre. En effet, une majorité des westerns ne se concentre pas sur les guerres indiennes mais plutôt sur les conflits internes à la société coloniale – l’instauration de la loi, les modes concurrents d’exploitation capitaliste du territoire – une fois la colonisation achevée¹⁸. Et même lorsque l’Indien apparaît à l’écran, différents dispositifs esthétiques et idéologiques tendent à l’invisibiliser : il apparaît métonymiquement par des signes – la flèche pénétrant le champ ; il est dépossédé de sa capacité à parler pour lui-même – le héros blanc prenant en charge de le raconter par la voix off ou se faisant son porte-parole ; et il est toujours déjà pris dans l’idéologie impériale qui fait de lui une fonction narrative – l’obstacle, l’adjuvant tragique – dans le récit de colonisation. En d’autres termes, si l’Indien est parfois visible dans le western, Prats avance que cette visibilité contribue à effacer toujours plus les Amérindiens¹⁹.

Lorsque le western représente des Indiens, il tend en effet à les réduire à des stéréotypes coloniaux – le mauvais ou le bon sauvage²⁰ – et à justifier leur effacement par le darwinisme racial – l’Indien en voie de disparition²¹ – et le discours civilisateur de l’impérialisme libéral – la colonisation, bien que tragique dans sa violence à l’égard des autochtones, a permis l’émergence d’une nation exceptionnelle, libérale et civilisée²². Le western est ainsi traversé

¹⁶ *Ibid.*, p. 53. Voir également Nanna Verhoeff qui parle de « colonizing mode of looking ». N. VERHOEFF, *The West in Early Cinema: After the Beginning*, Amsterdam University Press, 2006 p. 252

¹⁷ J’utilise le terme « Indiens » pour me référer à la représentation des Amérindiens dans la culture colonisatrice. Il s’agit donc d’une construction culturelle par opposition au terme Amérindien qui désigne les personnes réelles.

¹⁸ M. LACOUÉ-LABARTHE, *Les Indiens dans le western américain*, Presses de l’université Paris Sorbonne, 2013, p. 19-20.

¹⁹ A. J. PRATS, *Invisible Natives: Myth and Identity in the American Western*, Cornell University Press, 2002, p. 5.

²⁰ Ainsi les westerns dits pro-Indiens du type de *Danse avec les loups*, qui présentent souvent des conflits entre tribus amie et ennemie, ne font que déplacer le racisme à l’égard des Amérindiens du tout vers la partie (voir M. CARTER, *Myth of the Western*, *op. cit.*, p. 93), quand leur représentation des Indiens amis ne tombe pas elle-même dans la construction raciste des Amérindiens comme êtres naturels et primitifs, nobles de cœur et intuitivement sages mais voués à disparaître devant le progrès de la civilisation.

²¹ A. J. PRATS, *Invisible Natives: Myth and Identity in the American Western*, *op.cit.*, p. 71.

²² C’est là le cœur du mythe de la Frontière, que l’on peut définir comme la croyance selon laquelle la nation étatsunienne – sa démocratie, son capitalisme, son « caractère » national – serait née de l’expérience historique

de différents motifs contribuant à la construction des Amérindiens comme une race distincte, sauvage et primitive dont la « disparition » est, sinon nécessaire, au moins inévitable : la caractérisation collective des Indiens comme une horde indistincte²³ ; la violence inhumaine qu'ils peuvent déployer, parfois avec un plaisir assumé²⁴ ; leur identification exclusive à la nature qui les masque et dont ils surgissent à l'envi²⁵ ; leur association avec les matières naturelles que sont le cuir, le bois et la pierre quand les colons manient le métal et maîtrisent la vapeur (et, plus généralement, leur infériorité technique) ; leur couleur de peau distincte des Blancs, que le maquillage exacerbe volontiers pour le Technicolor²⁶. À cela s'ajoute à partir des années 1970 le shamanisme New Age des premiers écologistes étatsuniens²⁷ que les héros blancs s'approprient et passent à la civilisation²⁸.

Lorsque le désert est peuplé et que l'Indien est visible, un motif supplémentaire du western permettant d'asseoir la légitimité de la souveraineté étatsunienne sur le territoire nord-américain consiste à transformer l'agression coloniale en une défense de la civilisation. Ce motif, que la culture étatsunienne dénomme le *last stand* (ou dernier carré²⁹) et dont l'archétype est la défaite sacrificielle du 7^e de cavalerie du général Custer à la bataille de Little Big Horn en 1876³⁰, est au cœur d'une réécriture de la colonisation plaçant les colonisateurs en position de victimes d'une agression indienne, défendant la civilisation

de colonisation du continent nord-américain : « 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.»

R. SLOTKIN, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, University of Oklahoma Press, 1993, p. 10.

²³ Les plans de face et en plongée des Sioux partant en guerre au début de *Buffalo Bill* (William Wellman, 1944), qui associent la masse des Indiens à un déluge s'abattant sur les colons.

²⁴ Les Apaches qui s'amuse à se passer le cœur d'un colon blanc tout juste massacré dans *Fureur Apache (Ulzana's Raid)*, Robert Aldrich, 1972) ou qui organisent un trafic de femmes blanches dans *Les Disparues (The Missing)*, Ron Howard, 2003).

²⁵ Les plans de *La Prisonnière du désert (The Searchers)*, John Ford, 1956) dans lesquels la colonne de Comanches épouse les formes géologiques du territoire et domine les crêtes et les colons en contrebas ; les plumes des coiffes qui se distinguent à peine des hautes herbes où sont tapis les Sioux avant la bataille de Little Big Horn dans *La Charge fantastique (They Died with Their Boots On)*, Raoul Walsh, 1941).

²⁶ Une note promotionnelle pour le film *La Flèche brisée (Broken Arrow)*, 1950) indique que des litres de maquillage ont été nécessaires pour donner aux figurants amérindiens la teinte de peau « authentique » du Peau-rouge de western.

²⁷ P. DELORIA, « Counterculture Indians and the New Age », dans P. BRAUNSTEIN et M. W. DOYLE, *Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960s and '70s*, Routledge, 2002.

²⁸ Dans le plan final du *Dernier des Mohicans (The Last of the Mohicans)*, Michael Mann, 1992), l'esprit de Chingachgook, doyen des Mohicans et dernier représentant de son peuple, survivra à travers son ami Œil-de-faucon, le Blanc indianisé et homme de l'Ouest destiné à peupler avec la femme civilisée la nouvelle terre américaine.

²⁹ D. ROYOT, « *The Last Stand* : le champ de bataille sur grand écran », *Cycnos*, Volume 21 n° 2, mis en ligne 15 octobre 2006.

³⁰ R. SLOTKIN, *The Fatal Environment: The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800-1890*, University of Oklahoma Press, 1986.

contre la barbarie au prix de leur vie. Un tel motif n'est pas spécifique au cas étatsunien mais se retrouve largement dans les littératures et cinémas coloniaux européens³¹. Très fréquent au niveau narratif dans les westerns de guerres indiennes, il se traduit esthétiquement par un usage idéologique du champ et du hors champ qui positionne les colons comme primo-occupants de l'espace filmique et les Indiens comme les envahisseurs pénétrant cet espace depuis le hors-champ. Dans *La Caravane vers l'Ouest* (*The Covered Wagon*, James Cruze, 1923), la caravane des pionniers s'est lovée dans un canyon pour passer la nuit, filmée depuis un promontoire rocheux dans un plan d'ensemble dont elle occupe paisiblement un cadre que les Indiens pénètrent avant de lancer l'assaut³².

À travers ces différents motifs et procédés dont la liste est loin d'être exhaustive, le western contribue à légitimer dans le champ culturel la souveraineté étatsunienne sur un territoire acquis historiquement par un processus de colonisation violente. Mais le genre à travers son histoire a tout autant démontré sa capacité à interroger et problématiser la légitimité d'un tel processus et de son résultat.

II. Le western représente des souverainetés multiples et feuilletées

Si le western peut se faire l'écho du discours civilisateur de l'impérialisme libéral selon lequel la colonisation a permis l'émergence de la nation exceptionnelle que sont les États-Unis, il est également bien conscient de la contradiction fondamentale sur laquelle repose ce discours et qui tient en une question : comment l'impérialisme peut-il produire du libéralisme ? Ou comment une nation peut-elle être libérale, qui fonde sa démocratie sur la conquête, l'expropriation, le massacre et l'exploitation de corps et de ressources autochtones ? Cette contradiction fondamentale engage la question de la légitimité de la souveraineté étatsunienne lorsque cette dernière prétend s'appuyer sur l'héritage des Lumières, le libéralisme et la civilisation. Et le western y retourne constamment par le biais de la représentation de la violence³³, et plus spécifiquement de l'acte de violence ultime qui permet le passage du règne de la force à l'état de droit et l'avènement d'un ordre civilisé. C'est le

³¹ Par exemple dans le film d'empire britannique du type *La Charge de la brigade légère* (*The Charge of the Light Brigade*, Michael Curtiz, 1936) ou *Les Quatre plumes blanches* (*The Four Feathers*, Alexander Korda, 1939) ; ou dans le film colonial français. Voir J. CHAPMAN et N. CULL, *Projecting Empire: Imperialism and Popular Cinema*, I. B. Tauris, 2009, et A. BENALI, *Le Cinéma colonial au Maghreb : l'imaginaire en trompe-l'oeil*, Editions du Cerf, 1998.

³² Voir H. MAYER, « La Frontière : crise et critique d'un territoire national », dans J.-R. Morice, J.-C. Taddei et I. Van Peteghem, *Territoires du cinéma*, L'Harmattan, 2017.

³³ « One major focus of the Western, particularly the pulp Western, is on the justification of acts of violent aggression. In other words, one of the major organizing principles of the Western is to so characterize the villains that the hero is both intellectually and emotionally justified in destroying them. » J. CAWELTI, *The Six-Gun Mystique*, Bowling Green State University Popular Press, 1984, p 42.

propre du motif du duel entre un héros et son opposant que de distinguer le bien du mal et l'ordre du chaos. Shane (Alan Ladd) doit tuer Jack Palance dans *L'Homme des vallées perdues* (*Shane*, George Stevens, 1953) pour que revienne la paix et émerge une économie de fermiers indépendants, identifiée comme le prochain stade de développement d'un Ouest primitif vers les États-Unis contemporains. John Ford exacerbe jusqu'au schématisme ce principe de la fondation de la loi sur un acte illégal et de la civilisation sur un acte sauvage dans *L'Homme qui tua Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962), où le cowboy (John Wayne) tue le hors-la-loi Liberty (Lee Marvin) pour que l'avocat pacifiste (James Stewart) puisse porter au Congrès l'annexion du territoire en tant qu'État de l'Union. S'il n'y a pas d'état de droit qui ne s'impose par la force, ni de civilisation qui ne naisse dans la barbarie, il n'y a dès lors pas de souveraineté qui soit légitime au sens où elle ne serait pas usurpée³⁴.

Si la légitimité de la souveraineté étatsunienne est fragilisée par la contradiction idéologique menant à son établissement, elle l'est également par la présence de revendications à la souveraineté concurrentes et préexistantes à la colonisation britannique. Que les westerns représentent des Indiens occupant le territoire et documentent la lutte nécessaire pour sa possession tient lieu en soi de reconnaissance du fait que d'autres puissances politiques auraient eu une légitimité comparable à établir leur souveraineté, voire un droit légal de primo-occupant³⁵. Fréquemment, les films vont appuyer cette reconnaissance en adoptant le point de vue des Indiens, présentant l'arrivée des colons comme une invasion et leur résistance comme une nécessité pour la protection de leur mode de vie³⁶. La problématisation de la souveraineté étatsunienne est également à l'œuvre dans les westerns qui reconnaissent la présence d'autres États européens sur le territoire aujourd'hui acquis aux États-Unis, que ce soient les Anglais dans l'Oregon³⁷ ou les Espagnols en Floride³⁸, ou qui situent leur action en

³⁴ L'acte inaugural de la nation étatsunienne est bien le massacre des Amérindiens, et le mythe étatsunien d'un nouveau départ sur le nouveau continent est démenti dès l'origine. Voir M. P. ROGIN, *Les Démons de l'Amérique: essais d'histoire politique des États-Unis*, Seuil, 1998, p. 139.

³⁵ Ce droit était la fondation des justifications de la conquête des terres du nouveau monde, en disqualifiant les revendications territoriales des premières nations du fait de leur degré limité de civilisation.

³⁶ Dans *La Caravane vers l'ouest* (*The Covered Wagon*, James Cruze, 1923), la charrue est alternativement présentée comme l'instrument du progrès civilisé par les colons et une arme de destruction de leur écosystème par les Indiens. Dans *La Porte du diable* (*Devil's Doorway*, Anthony Mann, 1950) l'arrivée des colons sur les terres du shoshone Lance Poole (Robert Taylor) est filmée en contrechamp du point de vue de l'Indien.

³⁷ Dans *La Dernière piste* (*Meek's Cutoff*, 2010) ou *First Cow* (2019) de Kelly Reichardt.

³⁸ Dans *Les Aventures du capitaine Wyatt* (*Distant Drums*, Raoul Walsh, 1951).

dehors des États-Unis, offrant un point de vue extérieur sur les politiques agressives de l'État étatsunien pour asseoir son pouvoir³⁹.

Enfin, l'exhibition de la violence fondatrice de la souveraineté passe par la représentation de la violence de la colonisation et de l'expropriation des Indiens. Les Indiens n'apparaissent plus comme les opposants hostiles au projet civilisateur mais comme des victimes d'une politique brutale et déshumanisante⁴⁰. Dans un film comme *Les Cheyennes* (*Cheyenne Autumn*, 1964), le réalisateur John Ford va jusqu'à associer les Cheyennes fuyant leur réserve de l'Oklahoma au peuple biblique fuyant l'Égypte, et le camp dans lequel l'armée les enferme est construit pour évoquer les camps de concentration nazis. Dans quelques cas, la souveraineté autochtone sur le territoire passe par le régime de la propriété privée, que les colons motivés par le racisme et la cupidité violent au profit des États-Unis⁴¹.

Par ces divers moyens, les westerns contribuent à interroger la légitimité de la souveraineté étatsunienne en en révélant à la fois sa contingence et les moyens inhumains mis en œuvre pour l'installer. Les représentations de la souveraineté sont ainsi travaillées dans le genre par le prisme du territoire. Mais le western exhibe également les travers de la force responsable de son installation.

III. Le western interroge les moyens et les discours de la souveraineté

L'installation de la souveraineté étatsunienne sur le territoire nord-américain passe généralement dans la culture populaire étatsunienne par l'entremise d'un héros de la Frontière, un homme blanc qui connaît les Indiens et utilise cette connaissance au service du progrès de la civilisation. Dans un tel cadre idéologique, la souveraineté n'est légitime qu'à condition d'accepter que les colons blancs incarnent un facteur civilisateur et que les Indiens occupant le territoire soient des êtres sauvages à assimiler ou à éliminer. Un tel récit repose également sur une réduction de la complexité historique à une perspective particulière – masculine, blanche, hétérosexuelle, chrétienne... - élevée en principe normatif de la nation. Or le western travaille aussi ces paramètres en présentant des hommes blancs ensauvagés qui, loin d'être capables de civiliser le continent, se retrouvent colonisés par lui en retour. Dans *L'Homme des vallées perdues* (*Shane*, George Stevens, 1953), Shane n'est rien d'autre qu'un

³⁹ Dans *La Brigade héroïque* (*Saskatchewan*, Raoul Walsh, 1954), les officiers de la police montée canadienne déplorent la violence de la politique indienne des États-Unis. Dans *Vera Cruz* (Robert Aldrich, 1954), le soutien des cowboys étatsuniens au Second Empire de Maximilien au Mexique exhibe la nature impérialiste des politiques étatsuniennes.

⁴⁰ Par exemple, les Chiricahuas affamés de *Sept hommes à abattre* (*Seven Men From Now*, Budd Boetticher, 1957) ou le village indien massacré et violé par l'armée dans *Le Soldat bleu* (*Soldier Blue*, Ralph Nelson, 1970).

⁴¹ Dans *La Porte du diable*, Lance Poole, un Indien assimilé et vétéran de la Guerre de sécession, doit défendre sa propriété contre des colons menés par un avocat raciste.

tueur dont la violence perturbe l'harmonie de la ferme pionnière et qui est marqué au fer rouge du sceau des meurtres qu'il a commis. Dans *La Prisonnière du désert* (*The Searchers*, John Ford, 1956), le racisme obsessionnel d'Ethan Edwards (John Wayne) est tel qu'il envisage de tuer la jeune captive Debbie (Natalie Wood) lorsqu'elle atteint l'âge d'entretenir des rapports sexuels avec les Indiens. Non seulement il est écrasé tout comme les autres colons par les buttes de Monument Valley qui dominent le cadre, mais son esprit possédé par la haine des Indiens le place bien trop loin du côté de la sauvagerie. Face à ces héros de la Frontière ensauvagés, le western présente des Indiens humanisés auxquels il nous est proposé de nous identifier. Ainsi *Buffalo Bill* révèle avec sensibilité le racisme structurant la société pionnière qui empêche Dawn Starlight (Linda Darnell) d'être aimée de Buffalo Bill (Joel McCrea). Dans *La Flèche brisée* (*Broken Arrow*, Delmer Daves) les spectateur•ices apprennent avec Tom Jeffords que les femmes apaches pleurent pour leurs enfants et que les hommes apaches ont une parole d'honneur. Dès lors que ces films reconnaissent l'humanité des primo-occupants du territoire, l'expropriation de ces derniers par les États-Unis perd toute justification idéologique.

Au-delà des personnages dont on va travailler les caractéristiques typiques, c'est le discours civilisateur lui-même que le western déconstruit lorsqu'il représente la civilisation comme une perte et la sauvagerie comme un réservoir de possibilités. Dans *La Charge fantastique* (*They Died with Their Boots On*, Raoul Walsh, 1941), le discours civilisateur est explicitement présenté comme un vernis masquant des intérêts économiques à travers le personnage de Ned Sharpe, un entrepreneur sans scrupules qui profite des guerres indiennes et complotte contre la paix. Dans *La Chevauchée fantastique* (*Stagecoach*, John Ford, 1939), si la diligence traverse le territoire indien au péril de la vie de certains de ses occupants, les supposés bienfaits de la civilisation deviennent l'objet d'une raillerie lorsque l'arrivée en ville signifie le retour des distinctions de classe que le voyage sur la Frontière avait érodées. C'est bien au relais d'Apache Wells, en plein cœur du territoire indien, qu'une « sauvage » entonne une chanson angélique et qu'un nourrisson pousse son premier cri à l'unisson avec un coyote.

Si le discours civilisateur et les personnages qui l'incarnent perdent de leur clarté idéologique dans le western et remettent en question la légitimité d'une souveraineté acquise dans la colonisation, le western contribue également à réécrire le récit de cette colonisation en des termes parfois complexes et inclusifs qui reformulent les paramètres de la souveraineté. Le genre s'inscrit ainsi parfois explicitement sur un terrain historiographique qui remet en perspective la manière de raconter le pouvoir étatsunien. *Les Cheyennes* (*Cheyenne Autumn*, John Ford, 1964) annonce par la voix off du Lieutenant Archer l'intention de mettre en récit

dans un film de 154 minutes un épisode qui n'est qu'une « note de bas de page » dans les livres d'histoire. *Little Big Man* (Arthur Penn, 1970) et de manière générale le western dit révisionniste ont pour projet narratif essentiel de « proposer un contre-récit de la nation »⁴² en construisant une perspective plus critique et inclusive sur la colonisation.

Ces mêmes films qui entrent en conversation avec les historiens reconnaissent par ailleurs leur propre rôle, et celui du cinéma, dans la transformation de l'histoire de l'Ouest en mythe national justifiant la colonisation. Ce processus de mythification est mis en abîme dans *Les Cheyennes* par le rôle de la presse, qui amplifie le nombre de victimes d'une attaque indienne et alimente la réponse violente disproportionnée du gouvernement étatsunien. Dans la scène de montage en accolade qui accompagne le récit de cette amplification, le réalisateur John Ford insère un plan tiré d'un de ses précédents films – un plan de diligence livrant des paquets de journaux au relais dans *La Charge héroïque* (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949) – indiquant que son propre récit filmique des événements est lui-même le résultat d'une fabrication. Un tel degré de réflexivité est rarement présent dans les ouvrages d'historiens turneriens de cette période qui racontent encore majoritairement l'histoire de l'Ouest comme le processus d'émergence d'une nation exceptionnelle. Quant à *Little Big Man*, il met en perspective les limites de son ambition historiographique par l'humour, en tirant son témoignage historique de la bouche d'un personnage dodécagénaire et en problématisant la véracité de tout son récit par une réplique de la voix off indiquant qu'un élément particulier « est un fait historique avéré ».

Cette réécriture de l'histoire passe enfin par une réécriture des paramètres esthétiques du western qui ont contribué à forger le mythe de l'Ouest justifiant la colonisation. Le film *La Rivière d'argent* (*Silver River*, Raoul Walsh, 1948), qui suit la trajectoire d'un entrepreneur (Errol Flynn) faisant fortune dans les mines d'argent, inclut un lent panoramique sur le paysage naturel de l'Ouest, un procédé esthétique identifié par André Bazin comme typique du genre western en ce qu'il suggère l'étendue infinie de terres vierges de l'Ouest disponibles à la colonisation. Ce panoramique serait typiquement accompagné soit d'une musique de fosse aux accents bucoliques ou dramatiques, soit d'une bande son diégétique présentant uniquement le bruit du vent, pour en accentuer les promesses, les défis ou l'amplitude destinés aux colons. *La Rivière d'argent* reprend le plan typique, mais l'accompagne d'un dialogue décrivant le paysage en termes économiques (« What will I own? » ; « Out there, I see 100 million [dollars] ») : voici une ressource capitalisable et exploitable pour

⁴² R. BURGOYNE, *Film Nation: Hollywood Looks at U.S. History*, University of Minnesota Press, 1997, p. 11.

l'entrepreneur devenu spéculateur foncier. Le film révèle ainsi l'implicite relation entre voir et posséder qui sous-tend tout panoramique paysager dans le western, et l'articulation intime entre colonisation et profit étatsunien.

IV. Un cas d'étude : *Le Cheval de fer (The Iron Horse, 1924)* de John Ford

Jusqu'ici, ce chapitre s'est porté à démontrer des arguments généraux sur le western en mobilisant des exemples de films variés analysés essentiellement du point de vue narratif. Il est donc judicieux de terminer ce panorama par une étude de cas plus précise, qui viendra confirmer les différents arguments soulevés ici et illustrer leur articulation au sein d'une même œuvre filmique. En outre, le choix d'un film sorti en 1924 pour éclairer la complexité du genre tient également lieu de réfutation de la lecture évolutionniste du western selon laquelle les films les plus anciens seraient les plus simplistes et les plus impérialistes.

Le Cheval de fer est généralement considéré comme un western épique magnifiant l'épisode de la construction de la première ligne ferroviaire transcontinentale achevée en 1869 comme un moment d'émergence de la nouvelle nation⁴³. À l'image du train couronné d'un soleil radieux qui orne certains des cartons d'intertitres du film, la locomotive charrie les connotations du progrès technique et de la civilisation illuminant le désert sauvage dans la plus pure tradition picturale nationaliste de la seconde moitié du 19^e siècle⁴⁴. La naturalisation du discours civilisateur transparaît dans les intertitres historicisants qui présentent l'entreprise comme prédestinée (les personnages « sont poussés vers l'Ouest par la force implacable du progrès »⁴⁵) et ses instruments comme des visionnaires (Lincoln « ressent le mouvement d'une grande nation allant de l'avant – il perçoit l'inévitable »⁴⁶). Cette forme d'écriture de l'histoire visant à justifier le présent naturalise la politique de colonisation et l'établissement de la souveraineté étatsunienne sur le territoire nord-américain. Le dernier clou de la ligne complète ainsi la « ceinture » de la nation continentale, comme si les frontières océaniques donnaient une légitimité naturelle au territoire acquis politiquement.

Si la naturalisation téléologique de la souveraineté n'était pas suffisante, une justification supplémentaire est la meilleure exploitation du territoire par les Blancs que par les Indiens : on apprend que le tracé ambitieux de la ligne raccourcit de 300 km la vieille piste

⁴³ Le film représente « the linear railway that advances the cause of civilization and supports a narrative of inexorable, teleological progress ».

N. BAER, « Helios and the Apocalypse: Visions of American History in Films by Griffith, Ford, and Stroheim », dans C. Lucia, R. Grundsmann et A. Simon, *The Wiley-Blackwell History of American Film*, Wiley-Blackwell, 4 vols. Vol 1, 2011.

⁴⁴ Par exemple « Westward the Star of Empire Takes Its Way » d'Andrew Melrose, 1867.

⁴⁵ « impelled westward by the strong urge of progress ». Ma traduction.

⁴⁶ « feels the momentum of a great nation pushing forward – he sees the inevitable ». Ma traduction.

indienne empruntée jusque-là. Ce passage de relais du sauvage au civilisé est symbolisé dès les cartons de générique introductif qui présentent en haut à gauche un arc et des flèches et en bas à droite une pioche et une pelle : le bois contre le métal, la guerre qui détruit contre l'industrie qui érige, et surtout un ordonnancement de l'un à l'autre aussi « naturel » que le sens de lecture dans la culture occidentale. Dès lors les Indiens sont un obstacle au progrès, ce que l'attaque finale sur le chantier confirme en adoptant la même mise en scène que *La Caravane vers l'Ouest* mentionnée plus haut : les ouvriers travaillent sur les rails, occupant paisiblement le champ cinématographique, lorsqu'une flèche pénètre soudainement le cadre, blessant l'un d'entre eux. Les Indiens sont bien les agresseurs qu'il s'agit dès lors de repousser en légitime défense. Le combat contre les Indiens permet de réunir l'ensemble de la nation par-delà les tensions sectionnelles et ethniques et même les distinctions de genre et de classe dans un dernier carré sacrificielle (pour certain•es) pour la défense de la civilisation. La souveraineté étatsunienne sur ce continent sauvage a ainsi été durement et héroïquement gagnée, pour le plus grand bien de la grande nation libérale et du monde civilisé.

Pourtant, s'arrêter là ne rendrait pas justice à la complexité de ce film qui travaille en profondeur la légitimité du discours civilisateur et de la souveraineté gagnée sur la sauvagerie, en particulier par la manière dont il caractérise les Indiens. *Le Cheval de fer* contient des clichés de l'Indien bien connus dans la culture étatsunienne : l'Indien sauvage et sadique qui sourit lorsqu'un innocent se fait scalper ; la horde d'Indiens qui se saoule au mauvais whisky et attaque le chemin de fer dans le plus grand chaos visuel – à grand renfort de tissus agités en l'air pour exacerber le mouvement dans le cadre. L'éradication de cet Indien-là en faveur des États-Unis ne soulève pas de problème moral particulier. Mais avant d'être sauvage, l'Indien est également primo-occupant du territoire. Le premier plan du chef cheyenne (Chief John Big Tree) est un plan poitrine qui le montre en coiffe le regard digne posé à l'horizon à la manière des portraits d'Edward Curtis. L'invocation de la référence artistique sert à donner du crédit au cinéma comme forme d'art autant qu'à anoblir le sujet de l'image. Le contrechamp sur l'objet de son regard révèle une colonne de cavalerie au loin pénétrant son territoire : c'est bien l'Indien qui occupe le champ et l'armée coloniale qui l'envahit. En outre, les Cheyennes sont aussi des guerriers habiles qui réussissent à stopper le chemin de fer malgré les railleries de son conducteur. Dans cette scène, la graphie sur le carton d'intertitre indique une intention explicite de refuser les stéréotypes racistes dans la représentation des Indiens : le moteur (*engine*) est orthographié « injine », évoquant le terme raciste « injuns » pour désigner les Indiens, quand Indiens est orthographié « Indians ». Enfin, alors que l'attaque finale des Cheyennes sur le chemin de fer reprend littéralement le cliché des Indiens encerclant les

pionniers dans une configuration stéréotypique du genre (la ligne droite du chantier qui traverse le cadre tranchant ici encore avec la circularité des Indiens prisonniers de leur sauvagerie primitive), la mort d'un Cheyenne au milieu de la bataille donne lieu à un plan de dix secondes d'un chien qui vient pleurer sur le corps de la victime. Même les sauvages, semblerait-il, sont des êtres humains comme les autres.

Si les Cheyennes, même humains, restent hostiles au projet civilisateur, *Le Cheval de fer* présente une autre nation indienne qui elle est essentielle à sa réalisation. Les Pawnees accompagnent le chantier depuis son entrée dans les Grandes plaines et tiennent lieu de cavalerie sauvant les ouvriers des Cheyennes lors de l'attaque finale mentionnée plus haut. Leur présence, une fois signifiée par des cartons, donne lieu à des plans racistes ridiculisant l'un ou l'autre Indien, mais elle est signifiée tardivement dans le récit, après que plusieurs plans ont inclus des Pawnees de manière ostentatoire sans avoir expliqué pourquoi ils accompagnent les ouvriers (par exemple la séquence « The Hardships of Winter »). L'espace de la Frontière dès lors n'apparaît pas comme une ligne de démarcation entre civilisation et sauvagerie mais comme un espace partagé où colons et Indiens peuvent cohabiter et collaborer, ce qui rend problématique la souveraineté exclusive installée par les États-Unis. D'autant qu'ici aussi, le capitalisme apporté par la civilisation semble jouer un rôle essentiel dans la violence coloniale, puisque c'est un Blanc et propriétaire terrien le plus puissant de la région, Deroux (Fred Kohler), qui manipule les Indiens et les mène à la guerre pour protéger ses propres intérêts fonciers. La violence indienne est donc aussi le produit des forces économiques qui gouvernent la colonisation et la « civilisation » est un discours creux qui masque l'agressivité des ambitions privées.

Le Cheval de fer est également l'un des premiers westerns après *La Caravane vers l'Ouest* à positionner explicitement son récit sur le terrain de la reconstitution historique, mobilisant le travail d'historiens pour donner du crédit scientifique au mythe de fondation des États-Unis dans la conquête de l'Ouest. Les documents promotionnels entourant la sortie du film insistent sur les recherches d'archives et les efforts de reconstitution de la production. Les cartons titres annoncent la reconstitution fidèle d'un épisode célèbre de l'histoire de l'Ouest – la construction du transcontinental. D'autres cartons précisent que la locomotive utilisée dans les scènes de train est la locomotive originale (ce qui est faux) et attirent l'attention des spectateur•ices sur des détails historiques (le télégraphe « D O N E » envoyé au Président des États-Unis au moment de l'achèvement de la ligne). Le travail de reconstitution passe également par la reproduction des clichés historiques célèbres qui ont accompagné la construction de la ligne dans les années 1860, en particulier la photographie de la réunion des

rails que John Ford reconstitue visuellement à l'écran. Si ce positionnement historique permet au film de légitimer dans une certaine mesure la souveraineté étatsunienne, le film cherche aussi à réécrire ce mythe contre les discours politique et historiographique dominant son époque, jouant ainsi un rôle véritablement historiographique. Le film inclut ainsi des ouvriers chinois dans les forces vives du chantier côté ouest, un fait historique avéré que les travaux d'historiens de l'époque ne font au mieux que mentionner (leur présence sur le sol étatsunien n'est pas citée dans l'ouvrage phare de Frederick Jackson Turner publié en 1921, *The Frontier in American History*). Sur le chantier côté est, aux immigrés irlandais historiques le film ajoute des Italiens relativement absents de la construction du transcontinental mais cible privilégiée des nativistes dans les débats anti-immigration menant aux lois sur les quotas de 1921 et 1924. Les Chinois comme les Italiens sont montrés comme de vaillants travailleurs qui ont été partie intégrante de l'effort de construction de la nation. Cette ambition d'inclure des groupes marginalisés dans l'histoire, l'historiographie de l'Ouest et la société étatsunienne contemporaine de la production se voit dans le traitement de la photographie finale de réunion des rails à Promontory Point : Ford reconstitue le cliché historique, mais là où l'image prise par Andrew Russell en 1869 ne montre que des hommes blancs, Ford y inclut les Chinois, les Italiens, mais aussi les Pawnees et les femmes. Le document historique est ainsi transformé pour y inclure les forces historiques qu'il invisibilisait. Ici, le film effectue un travail historiographique qui contribue à redéfinir les paramètres de la souveraineté étatsunienne, acquise non pas seulement par l'homme blanc domestiquant un continent sauvage mais par un ensemble de forces qui ont installé la souveraineté étatsunienne et qui méritent d'être incluses dans son exercice.

CONCLUSION

Si le western, cœur de l'histoire culturelle étatsunienne et lieu de production privilégié des récits de la souveraineté nationale, a souvent légitimé l'installation du pouvoir étatsunien sur le continent nord-américain, il a également contribué à complexifier et interroger la notion de souveraineté des États-Unis sur leur propre territoire national en explorant systématiquement l'histoire de la colonisation et de la spoliation des Amérindiens. En montrant un territoire traversé par d'autres forces historiques et occupé avant l'arrivée des colons, en soulignant la violence exercée pour gagner ce territoire et les contradictions du discours justifiant sa conquête, en révélant la sauvagerie des forces civilisatrices et en élargissant le récit national vers les marges de l'histoire, le genre a ainsi interrogé, à la fois dans les représentations du territoire conquis et des forces présidant à sa conquête, les moyens

matériels et symboliques de la souveraineté étatsunienne. Le western apparaît dès lors comme un genre qui, tout en ayant célébré la geste coloniale étatsunienne et justifié son résultat, a également réécrit l'histoire nationale et le récit mythique légitimant la souveraineté étatsunienne dans une perspective inclusive et parfois même révisionniste du travail partial des historiens turneriens. La souveraineté y apparaît dès lors comme « multiple et feuilletée », mais aussi comme étant toujours discutée, disputée et discutable.

BIBLIOGRAPHIE

ABEL R.,

- *The Red Rooster Scare: Making Cinema American, 1900-1910*, University of California Press, 1999.

BAER N.,

- « Helios and the Apocalypse: Visions of American History in Films by Griffith, Ford, and Stroheim », dans C. Lucia, R. Grundsmann et A. Simon (dir.), *The Wiley-Blackwell History of American Film*, Wiley-Blackwell, 4 vols. Vol 1, 2011.

BARREYRE N. ET VERDO G.,

- « Souveraineté et territoire : enjeux et perspectives », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2014|2, 69^e année.

BENALI A.,

- *Le Cinéma colonial au Maghreb : l'imaginaire en trompe-l'oeil*, Editions du Cerf, 1998.

BOURTON W.,

- *Le Western : une histoire parallèle des États -Unis*, Presses universitaires de France, 2008.

BREMOND Z.,

- « Le territoire autochtone dans l'État post-colonial. Étude comparée des États issus des colonisations britannique et hispanique », *Revue générale du droit* on line, 2019, numéro 49726.

BURGOYNE R.,

- *Film Nation: Hollywood Looks at U.S. History*, University of Minnesota Press, 1997.

CAMERON I. A. ET PYE D.,

- *The Book of Westerns*, Continuum, 1996.

CARTER M.,

- *Myth of the Western: New Perspectives on Hollywood's Frontier Narrative*, Edinburgh University Press, 2014

CAWELTI J.,

- *The Six-Gun Mystique*, Bowling Green State University Popular Press, 1984.

CHAPMAN J. ET CULL N.,

- *Projecting Empire: Imperialism and Popular Cinema*, I. B. Tauris, 2009.

CHIVALLON C.,

- « Retour sur la 'communauté imaginée' d'Anderson ; essai de clarification théorique d'une notion restée floue », *Raisons politiques*, 2007|3 n° 27, pp. 131-172.

COYNE M.,

- *The Crowded Prairie: American National Identity in the Hollywood Western*, I. B. Tauris, 1997.

DELORIA P.,

- « Counterculture Indians and the New Age », dans P. BRAUNSTEIN et M. W. DOYLE (dir.), *Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960s and '70s*, Routledge, 2002.

GALLAGHER T.,

- « Shootout at the Genre Corral: Problems in the 'Evolution' of the Western », dans B. K. Grant (dir.), *Film Genre Reader*, University of Texas Press, 1986.

HIGGINS, M., KERESZTESI R. ET OSCHERWITZ D.,

- *The Western in the Global South*, Routledge, 2015.

KOLLIN S.,

- *Captivating Westerns: The Middle East in the American West*, University of Nebraska Press, 2015.

LACOUÉ-LABARTHE M.,

- *Les Indiens dans le western américain*, Presses de l'université Paris Sorbonne, 2013.

MAUDUIT J. ET HENRIET G.,

- *Géographie du western : une nation en marche*, Nathan, 1990.

MAYER H.,

- « La Frontière : crise et critique d'un territoire national », dans J.-R. Morice, J.-C. Taddei et I. Van Peteghem, *Territoires du cinéma*, L'Harmattan, 2017.

MAYER H. ET ROCHE D.,

- *Transnationalism and Imperialism: Endurance of the Global Western Film*, Indiana Press University, 2022.

PRATS A. J.,

- *Invisible Natives: Myth and Identity in the American Western*, Cornell University Press, 2002.

SLOTKIN R.,

- *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, University of Oklahoma Press, 1993.
- *The Fatal Environment: The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800-1890*, University of Oklahoma Press, 1986.

RIEUPEYROUT J.-L.,

- *Le Western ou le cinéma américain par excellence*, Editions du Cerf, 1953.

ROGIN M. P.,

- *Les Démons de l'Amérique: essais d'histoire politique des États-Unis*, Seuil, 1998.

ROYOT D.,

- « *The Last Stand* : le champ de bataille sur grand écran », *Cycnos*, Volume 21 n° 2, mis en ligne 15 octobre 2006.

SIMMON S.,

- *The Invention of the Western Film: A Cultural History of the Genre's First Half-Century*, Cambridge University Press., 2003.

STAM R.,

- *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, Columbia Press University, 1982.

VERHOEFF N.,

- *The West in Early Cinema: After the Beginning*, Amsterdam University Press, 2006.

WALKER J.,

- *Westerns: Films Through History*, Routledge, 2001.