

# Sommaire

- 11 Avant-propos  
Jean-Loup BOURGET
- 19 Le western, mise en place d'un genre (1903-1960) : un héritage culturel  
Christian VIVIANI
- 29 Transnationalisme, révisionnisme, historiographie : les nouveaux horizons  
du western  
Hervé MAYER
- 41 Framing Otherness in *The Iron Horse* and *Little Big Man*  
Anne-Marie PAQUET-DEYRIS
- 57 Brides in red, white and blue: the politics of marriage in classical and revisionist  
westerns  
Emmanuelle DELANOË-BRUN
- 71 Du rêve de conquête au territoire des conflits : esquisse d'un imaginaire  
géographique du western  
Françoise ZAMOUR
- 79 Ford en contexte : à partir de *My Darling Clementine* (*La Poursuite infernale*, 1946)  
Jean-Loup BOURGET
- 93 *The Man Who Shot Liberty Valance* : Convention, Subversion and Innovation  
Gilles MENEGALDO
- 107 Paysage de la révision dans *Dead Man* (Jim Jarmusch, 1995)  
Céline MURILLO
- 123 L'authentique, l'intime et l'histoire : photographier les Indiens à l'âge du cinéma  
Didier AUBERT
- 139 Bibliographie



# Avant-propos

Jean-Loup BOURGET

Au programme de l'agrégation externe d'anglais, session 2018, figure une question de civilisation ainsi libellée : « La construction de l'Ouest américain [1865-1895] dans le cinéma hollywoodien ». L'intérêt de ce sujet n'est pas à démontrer : le western a longtemps été considéré comme l'illustration d'un mythe fondateur de l'Amérique, celui de l'Ouest comme « terre vierge » fertilisée par des pionniers qui répètent la colonisation de la « terre du lait et du miel » promise aux Hébreux de l'Ancien Testament. Berceau de la démocratie américaine selon l'hypothèse, aujourd'hui contestée, de Frederick Jackson Turner, l'Ouest donnait en outre l'exemple, inlassablement décliné par le cinéma, du triomphe de la loi et de l'ordre sur la sauvagerie et l'anarchie. Pourtant le mythe avait son revers, lui aussi reflété tout au long de l'histoire du genre, mais culminant à partir des westerns pro-Indiens ou « révisionnistes » de la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle : comme celle des Hébreux, la terre avait été conquise par la force et par la violence, arrachée à ses premiers occupants amérindiens et aux colonisateurs précédents, espagnols ou français, au prix de ce qu'il faut bien qualifier d'une série d'ethnocides sinon d'un génocide planifié.

11

La difficulté inhérente à la question proposée tient à l'articulation exacte entre une réalité historique – celle de la conquête ou de la « construction » de l'Ouest dans le dernier tiers du xix<sup>e</sup> siècle – et sa *représentation* sous forme de fictions cinématographiques datant de 1924 à 1990 (si l'on suit la filmographie proposée par le programme de civilisation), voire de 1895 à aujourd'hui, puisque, à la différence de la période historique, celle de la production hollywoodienne n'a pas de bornes chronologiques explicites. Or il est évident que le sujet ne sera pas abordé de la même façon par des historiens de la période considérée et par des historiens ou des analystes du cinéma ; quant aux spécialistes de « civilisation américaine », discipline hybride par définition, sans doute seront-ils amenés à combiner diverses méthodologies (historique, sociologique, idéologique, politique, esthétique...),

mais ils doseront celles-ci différemment. La question d'agrégation met explicitement la barre très haut, en posant la question de l'Histoire et de sa représentation, en invitant non seulement à distinguer la part de l'Histoire et celle du mythe, ou simplement de la légende, mais aussi à ne pas négliger les éléments esthétiques qui entrent forcément dans la composition d'une production artistique, fût-elle destinée au plus large public possible.

En réunissant quelques textes issus de communications orales présentées lors de journées d'étude qui se sont tenues à l'Université de Paris-Nanterre et à l'École normale supérieure en janvier 2018, on s'est donc efforcé de combiner ce qui est de nature à nourrir utilement la réflexion des agrégatifs avec l'exigence académique de rigueur. Les chapitres sont disposés dans un ordre qui va du général au particulier. Cinq textes traitent successivement de l'histoire du western et de la représentation des Indiens, de la naissance du cinéma à 1960 (Christian Viviani) ; de l'historiographie du genre (Hervé Mayer) ; de la manière dont y est dépeinte l'altérité raciale et/ou sexuelle (Anne-Marie Paquet-Deyris, Emmanuelle Delanoë-Brun) ; de la spécificité du paysage westernien (Françoise Zamour). À ces vues d'ensemble, que l'on peut qualifier de panoramiques ou de cavalières (dans le sens de « perspectives cavalières »), succèdent trois textes qui se concentrent sur trois films particuliers, soit, par ordre chronologique, *My Darling Clementine* de John Ford (Jean-Loup Bourget), *The Man Who Shot Liberty Valance* du même cinéaste (Gilles Menegaldo) et *Dead Man* de Jim Jarmusch (Céline Murillo). Un dernier texte fait un pas de côté en prenant pour objet la représentation des Indiens non dans le western, mais dans la photographie de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle (Didier Aubert).

Christian Viviani rappelle d'abord que, quelques années avant ce qu'il a longtemps été convenu d'appeler le « premier western », *The Great Train Robbery* d'Edwin S. Porter (1903), Edison a filmé une reconstitution de la Ghost Dance par laquelle les Sioux avaient manifesté leur farouche esprit de résistance avant d'être massacrés à Wounded Knee ; il voit dans cette captation une forme d'exorcisme qui, transformant un rite belliqueux en spectacle folklorique, entend ainsi sceller la fin des guerres indiennes. Comme le montre Viviani (que je rejoins dans ma propre tentative de brosser le contexte, l'« héritage culturel » de *My Darling Clementine*), la conquête de l'Ouest et l'avancée de la Frontière ont toujours été accompagnées par la légende et magnifiées par l'image : Thomas Cole peint deux tableaux inspirés par le roman historique de James Fenimore Cooper *Le Dernier des Mohicans*, Ned Buntline se fait le chroniqueur et publiciste attiré de Buffalo Bill, les *dime novels* chantent les exploits de Kit Carson, et le lâche Bob Ford, l'assassin du Brigand bien-aimé

Jesse James, rejoue sur les planches la scène de son infamie. S'appuyant notamment sur les recherches de Scott Simmon, Viviani s'attache ensuite aux personnages d'Indiens. Tournés dans l'Est, les premiers westerns tendent à appartenir à un mode pastoral, souvent teinté de mélancolie (l'Indien est voué à l'extinction et les idylles interraciales finissent tragiquement) ; le déplacement de la production cinématographique de la côte Est à Hollywood réduit paradoxalement le nombre d'authentiques Indiens employés par les studios et fixe ou fige les clichés racistes jusqu'à la réaction pro-Indienne amorcée par *Broken Arrow* en 1950.

Le propos d'Hervé Mayer est moins historique qu'historiographique. S'appuyant sur les noms qui ont marqué l'interprétation du western, des deux côtés de l'Atlantique (Rieupeyrou et Bazin, Kitses et Slotkin...), il résume les trois lectures principales du genre, qualifiées respectivement de nationaliste (le western comme expression de l'identité étatsunienne), d'évolutionniste (le western reflétant l'évolution des mentalités à l'égard de la conquête de l'Ouest et du traitement des Indiens) et de mythique (le western fondateur d'une mythologie largement indépendante des événements historiques). Mayer propose de nuancer, moduler ou corriger ces trois approches : épopée nationale, le western participe aussi au genre transnational du cinéma colonial (c'est ainsi que dans l'œuvre de John Ford, on observe un parallèle flagrant entre la « trilogie de la Cavalerie » et un film colonial, inspiré de Kipling, comme *Wee Willie Winkie* [1937]) ; reflet de l'évolution des mentalités, le western est moins évolutionniste qu'il n'est fondamentalement révisionniste, car même le western classique est loin de tenir un discours univoque sur la conquête de l'Ouest ; genre assurément mythique, le western n'en reste pas moins étroitement lié à l'Histoire, qu'il ne cesse de revisiter et dont il s'attache à déconstruire la fabrique, ou la fabrication. Sur ce dernier point, Hervé Mayer, dont la démonstration s'appuie sur divers exemples tirés de *The Iron Horse*, *The Ox-Bow Incident*, *Shane* et *Little Big Man*, rejoint l'ouvrage récent de Cécile Gornet, *L'Écriture de l'histoire au miroir du cinéma. Les westerns de John Ford*.

Se référant aux *gender studies* et plus généralement aux diverses formes d'altérité (*otherness*) raciales, sexuelles et autres, définies et décrites par Barbara Johnson (et par Joanna Hearne, Richard Dyer ou Henry Louis Gates), Anne-Marie Paquet-Deyris procède à une analyse comparée du *Cheval de fer* (*The Iron Horse* de John Ford, 1924) et de *Little Big Man* (Arthur Penn, 1970). Le résultat de l'analyse est nuancé et pour une part inattendu, car il s'avère que le western globalement « conservateur » de Ford comporte des traits pro-Indiens, tandis que symétriquement le western « révisionniste » de

Penn n'est pas exempt de traits traditionnels ; en d'autres termes, le rapport de l'Histoire à la satire chez Penn n'est pas moins problématique que celui de l'Histoire à la légende chez Ford. Si *Little Big Man* marque sans conteste un progrès dans la représentation « réaliste » d'une culture indienne, il n'en recourt pas moins à des procédés qui conduisent à relativiser ce progrès : la narration échoit non aux Indiens, mais à un héros d'origine blanche qui a quelque chose d'un « touriste » entre les deux cultures ; la mort tragique de Sunshine semble une fois de plus entériner l'impossibilité de la *miscegenation* ou métissage entre les deux « races », comme c'était déjà le cas dans des westerns pourtant eux aussi pro-Indiens tels que les trois versions de *The Squaw Man* de Cecil B. DeMille, *Broken Arrow* de Delmer Daves ou *Across the Wide Missouri* de William Wellman.

S'inscrivant dans une perspective plus strictement féministe, Emmanuelle Delanoë-Brun rappelle cette évidence qu'à quelques rares exceptions près (*Johnny Guitar*, avec Joan Crawford, et les films qui ont pour protagoniste Barbara Stanwyck, comme *Forty Guns*), le western paraît décrire un monde essentiellement masculin, voire machiste. Elle procède à une revue d'ensemble des personnages féminins, des années 1920 à nos jours, montrant bien que le degré d'autonomie dont ils jouissent reflète essentiellement l'évolution des mœurs contemporaines : Ruby, la prostituée du *Cheval de fer*, incarne l'aspiration à la liberté qui caractérise le féminisme des *flappers* et du *Jazz Age*, tandis que Jean Arthur, l'épouse déssexualisée de *Shane*, relève du conservatisme des années 1950. L'auteure attire l'attention sur la permanence des stéréotypes : la maîtresse d'école (Cathy Downs dans *My Darling Clementine*, Carroll Baker dans *Cheyenne Autumn*), le fantasme de la prostituée (Julie Christie dans *McCabe and Mrs Miller*, Isabelle Huppert dans *Heaven's Gate*), celui de la princesse indienne, avatar de l'orientalisme (Debra Paget dans *Broken Arrow*, Aimee Eccles [Sunshine] dans *Little Big Man*) ... Elle procède à une comparaison éclairante entre les personnages incarnés par Jean Arthur dans *Shane* et par Isabelle Huppert dans *Heaven's Gate*, deux films inspirés par le même incident historique de la *Johnson County War*, et poursuit l'enquête jusqu'à deux westerns contemporains, opposant *The Homesman* de Tommy Lee Jones, qui condamne Hilary Swank au suicide malgré son énergie, et *Meek's Cutoff* de Kelly Reichardt, récit de survie dans laquelle c'est l'héroïne (Michelle Williams) qui prend les choses en main.

Françoise Zamour part d'un constat paradoxal : immédiatement reconnaissable, le paysage sur lequel s'ouvrent d'innombrables westerns est non pas le paysage primitif, qui a le plus souvent disparu avec la colonisation

et l'urbanisation, mais sa recreation, fondee sur une topographie arbitraire, parfois de pure fantaisie. C'est ainsi qu'au seuil de *The Searchers* (John Ford, 1956), l'indication « Texas, 1868 » est doublement fictive, par la localisation comme par la date. À partir d'exemples empruntés à des films aussi divers que *The Iron Horse* (John Ford, 1924), *The Ox-Bow Incident* (William Wellman, 1943), *Shane* (George Stevens, 1953), *Little Big Man* (Arthur Penn, 1970) et *Heaven's Gate* (Michael Cimino, 1980), l'auteure montre que le western privilégie le panoramique suivi d'un plan large, mouvement d'appareil qui correspond au regard humain du rêveur et/ou du conquérant. À la suite de Jean-Louis Leurat, elle insiste sur le lien entre la vision du paysage que l'on a du chemin de fer et celle que propose le cinéma, tout particulièrement le western. Elle conclut sur le paysage hybride que l'on découvre au seuil de *Shane* : encore pastoral et sauvage, comme l'atteste la présence du cerf, mais déjà découpé en parcelles qui témoignent de son exploitation par les fermiers. Le western célèbre-t-il la beauté d'un paysage pastoral sur le point de disparaître, ou l'épopée de l'homme qui s'en rend maître et possesseur ? Cette ambivalence foncière du paysage westernien rappelle celle de Natty Bumppo, le « Bas-de-Cuir » de Cooper, épris de liberté et d'une terre vierge au recul de laquelle il participe pourtant activement, ce qui fait de lui, pour reprendre la description de Balzac en 1840, « un magnifique hermaphrodite moral, né de l'état sauvage et de la civilisation, qui vivra autant que les littératures ».

Sur les traces de Jean-Louis Leurat, Gilles Menegaldo procède à une analyse détaillée de *The Man Who Shot Liberty Valance* (John Ford, 1962). Il examine les inflexions et les ajouts que Ford et ses scénaristes ont apportés à la nouvelle-source de Dorothy Johnson, dont ils ont conservé la structure en flashback, plutôt inhabituelle dans le genre. Il montre ensuite que si le film renvoie explicitement à de précédents ouvrages de Ford (on y retrouve la diligence de *Stagecoach*, la mélodie de *Young Mr. Lincoln*), il prend à de nombreux égards le contrepied du western classique. Comme l'avait bien observé Robin Wood, la simplicité, voire la rudesse d'exécution de cette « élogie » contraste avec le soin que Ford avait apporté à la recreation de l'Ouest dans *My Darling Clementine*. Ce renversement culmine dans le flashback à l'intérieur du flashback. Comme on le sait, la séquence démontre que la version officielle de la mort de Liberty Valance, base de la carrière politique de Ransom Stoddard (James Stewart), est fallacieuse, et que « l'homme qui tua Liberty Valance » n'est pas celui que l'on croit (même si, contradictoirement, l'épilogue du film semble avaliser cette version mensongère, « la légende s'étant substituée à la réalité ») ; Gilles Menegaldo ajoute que la séquence constitue

aussi une remise en cause du recours habituel au champ-contrechamp dans les *shootouts* ou règlements de comptes westerniens.

Prenant pour point d'appui *Dead Man* de Jim Jarmusch (1995) et ses héros « William Blake » (Johnny Depp) et l'Indien « Nobody » et une belle citation du cinéaste qui dit son peu d'intérêt pour le western et sa volonté d'inverser le trajet habituel (la civilisation l'emporte sur la sauvagerie) en montrant un personnage blanc qui devient peu à peu habité par l'imaginaire indien, variante du *going native*, Céline Murillo situe le film dans la lignée du western « révisionniste » qui renaît avec *Broken Arrow*, puis *The Searchers* et *Cheyenne Autumn*, et culmine avec *Little Big Man*. Loin de décrire le recul de la Frontière et l'avancée de la civilisation, la progression de William Blake d'Est en Ouest reproduit au contraire l'expérience originale décrite par Jefferson : aller vers l'Ouest, c'est remonter dans le temps, en l'occurrence passer de l'industrie à l'agriculture et à l'élevage jusqu'à renouer avec le temps des trappeurs et des coureurs des bois. Le paysage est ici celui d'une forêt de séquoias et de bouleaux qui fait certes partie du patrimoine national étatsunien depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, mais qui, selon l'auteure, n'exprime plus le sublime volontiers grandiloquent cher à Thomas Cole et à ses disciples, dont elle compare les productions artistiques avec celle de Jarmusch.

16

Le dernier texte, dû à Didier Aubert, s'ouvre, comme le premier, sur le constat de la coïncidence entre la naissance du cinéma et la disparition de la Frontière et sur les vues Edison du Wild West Show de Buffalo Bill, dans lesquelles les Sioux se font « les acteurs du spectacle de leur propre extermination ». Déplaçant l'objet d'étude du cinéma à la photographie, Aubert s'attache à montrer que ce que l'on a aujourd'hui tendance à rassembler sous l'appellation de « culture visuelle » regroupe en réalité des pratiques et des motivations (commerciales, scientifiques, artistiques) fort diverses. Même si Joseph K. Dixon et Edward S. Curtis ont aussi été cinéastes (*In the Land of the Headhunters* alias *In the Land of the War Canoes* de Curtis [1914] est peut-être le premier film qui utilise une distribution entièrement indigène), leurs portraits photographiques d'Amérindiens et ceux qu'a réalisés Gertrude Käsebier s'inscrivent d'abord dans une tradition de portraits (peints) à fonction diplomatique et ethnographique. Le représentant le plus connu de cette tradition est George Catlin, dont on peut voir en ce moment même trois portraits originaux, commandés par Louis-Philippe, qui figurent dans l'exposition « Peintures des lointains », au musée du quai Branly – Jacques Chirac (jusqu'au 6 janvier 2019). Narratif, spectaculaire, manichéen, le western cinématographique ne recoupe les préoccupations ethnographiques de cette tradition picturale et photographique que très



occasionnellement, dans certains aspects de *Little Big Man* et de *Dances With Wolves*, ou encore dans un film comme *A Man Called Horse* (Elliot Silverstein, 1970). La remarque vaut a fortiori pour les photos dans lesquelles Gertrude Käsebier a cherché à capter l'« intimité » de ses modèles indiens plutôt que leur fonction sociale ou symbolique.

Malgré ses dimensions modestes, la présente publication me semble confirmer l'intérêt qu'il y a à soumettre le western aux regards croisés des disciplines (études américaines, histoire, histoire et esthétique du cinéma) et des grilles de lecture (*gender studies, critical race theory, cultural studies, visual studies...*), ce qui ne dispense pas de soumettre à leur tour celles-ci à la critique historique et à la confrontation avec les données factuelles. Plus banalement, on pourra vérifier que les « classiques » – par où j'entends notamment les œuvres de John Ford, très souvent évoquées et analysées par les divers auteurs – se prêtent particulièrement bien à l'exercice de la relecture, en raison de la richesse et de la complexité parfois contradictoire des récits, des dispositifs narratifs, des personnages et des conflits qu'ils proposent au spectateur et à l'analyste. Deux points encore, que les candidats à l'agrégation ont intérêt à garder à l'esprit. Le premier est que, comme la plupart des films hollywoodiens, les westerns, même lorsqu'ils traitent d'évènements historiques, sont des adaptations (parfois très infidèles) de romans ou de nouvelles, non des sujets originaux. Le fait que le cinéma ait à l'évidence sa spécificité, ses qualités propres, n'autorise pas, comme l'a longtemps fait la cinéphilie française, à négliger les sources (littéraires, picturales, photographiques, musicales...) dont il se nourrit et qu'il phagocyte. Je rappellerai enfin qu'une longue fréquentation du film historique ou en costume (ce que sont la quasi-totalité des westerns) conduit à valider l'axiome que tout film historique, quelles qu'en soient les ambitions affichées, traite aussi, voire d'abord, consciemment ou non, de problématiques contemporaines de sa période de réalisation.