

Vol. I

Hervé Mayer

**Guerre sauvage et empire de la liberté :**  
Prolongements du mythe de la Frontière dans le cinéma  
américain post-western

Thèse présentée et soutenue publiquement le 22 octobre 2016  
en vue de l'obtention du doctorat de Langues et littératures anglaises et anglo-saxonnes  
de l'Université Paris Ovest Nanterre La Défense

sous la direction de Mme Anne-Marie PAQUET-DEYRIS

Jury :

Rapporteur:	M. André KAENEL	Professeur à l'Université de Lorraine
Rapporteur:	M. David ROCHE	Professeur à l'Université de Toulouse Jean Jaurès
Membre du jury:	M. Serge CHAUVIN	Professeur à l'Université Paris Ovest Nanterre La Défense
Membre du jury:	Mme Divina FRAU-MEIGS	Professeure à l'Université Paris 3 Sorbonne nouvelle
Membre du jury:	Mme Monica MICHLIN	Professeure à l'Université de Montpellier 3 Paul Valéry
Membre du jury:	Mme Anne-Marie PAQUET-DEYRIS	Professeure à l'Université de Paris Ovest Nanterre La Défense



Titre : Guerre sauvage et empire de la liberté : prolongements du mythe de la Frontière dans le cinéma américain post-western.

Résumé :

La résurgence du mythe de la Frontière dans la rhétorique politique de la « guerre contre la terreur » oblige à reconsidérer l'idée de sa marginalisation dans la culture américaine depuis la crise du mythe public identifiée par Richard Slotkin à la fin des années 1960. Cette thèse en civilisation américaine et études filmiques soutient que, loin d'avoir été marginalisé, le mythe de la Frontière s'est diversifié, prolongé et consolidé dans la culture américaine. Considérant le cinéma comme le médium central d'une culture américaine mondialisée, cette étude propose une analyse sociohistorique des représentations du mythe de la Frontière dans le cinéma populaire américain après les années 1960. Elle vise à éclairer la continuité, sur les plans narratifs et idéologiques, existant entre le mythe de la Frontière formulé à la fin du XIXe siècle et le cinéma du début du XXIe siècle. Le point d'articulation entre ces deux périodes se situe au tournant des années 1960, moment où les critiques du mythe classique provoquent une diversification générique et esthétique de ses représentations. À partir d'un corpus primaire de six films de genres et de points de vue différents, sortis entre 1968 et 1986, nous adoptons une perspective transgénérique pour analyser les réponses à ces critiques formulées par le cinéma américain et la manière dont ces réponses servent de cadre idéologique au cinéma contemporain. Comprenant le mythe de la Frontière comme la version américaine d'une idéologie impériale partagée à la fin du XIXe siècle, nous soulignons les dynamiques transnationales accompagnant son émergence et sa diffusion dans une culture de masse mondialisée. Nous suivrons deux trajectoires principales reliant le mythe de la Frontière au cinéma contemporain : depuis la *Conquête de l'Ouest* de Theodore Roosevelt jusqu'aux représentations contemporaines de la guerre sauvage ; et depuis la « théorie de la Frontière » de Frederick Turner jusqu'aux incarnations cinématographiques d'un empire de la liberté.

Mots-clés : Cinéma, États-Unis, frontière, idéologie, mythe, western

---

Title: Savage war and empire of liberty: continuations of the frontier myth in post-western American cinema

Abstract:

The frequent use of frontier mythology in the political rhetoric of the “war on terror” calls for a reassessment of the common notion that it was marginalized in American culture after what Richard Slotkin identified as a crisis of public myth in the wake of the 1960s. This dissertation in American and Film Studies argues that the myth of the frontier did not wane in the American imagination, but rather diversified its forms and consolidated its influence in American culture. Considering cinema as the primary medium of a globalized American culture, this study is a socio-historical analysis of the representations of the frontier myth in American cinema after the 1960s. Its purpose is to underline the continuity, on a narrative and ideological level, existing between 19<sup>th</sup>-century American mythology of the frontier and 21<sup>st</sup>-century American cinema. The critical juncture is the turn of the 1960s, when criticisms of the frontier myth fostered a generic and aesthetic diversification of its representations in films. Based on a primary corpus of six films released between 1968 and 1986, taken from different genres and embodying different perspectives on the myth, this research adopts a transgeneric perspective to unpack the cultural responses to criticisms of the myth in the 1960s and the way those responses ideologically frame contemporary American cinema. We understand the frontier myth as the American expression of an ideology shared by all imperial nations of the late 19<sup>th</sup> century and, as such, adopt a transnational perspective on its emergence as well as its popularization. This study identifies two major paths connecting the frontier myth to contemporary American cinema: from Theodore Roosevelt's *Winning of the West* to the representations of savage war; and from Frederick Turner's frontier thesis to filmic celebrations of an empire of liberty.

Key words: cinema, United States, frontier, myth, ideology, western



## Remerciements

Mes remerciements chaleureux vont d'abord à ma directrice, Anne-Marie Paquet-Deyris, qui m'a suivi et conseillé avec attention et justesse tout au long de l'élaboration de ce travail.

Je remercie également l'ensemble des collègues et collaborateurs qui m'ont prodigué leurs conseils ou qui, par leur aide et leur soutien, ont facilité l'avancement de ma thèse et mon travail de doctorat : Cornelius Crowley, Hélène Aji, Jean-Bernard Basse, Marie-Claude Perrin-Chenour, Caroline Rolland-Diamond, Monica Michlin, Agnès Derail-Imbert ; les responsables et membres du CICLAHO : Anne Crémieux, Serge Chauvin, Francis Bordat, Taïna Tuhkunen, Gilles Menegaldo, Dominique Sipièrre ; les collègues de U.C. Irvine et de la California American Studies Association : Catherine Liu, Randolph Baxter, Adam Golub, Brett Mizelle, et enfin Allison Perlman, pour avoir guidé ma réflexion.

Je remercie encore la Fondation Lurcy, les associations de la SAES et de l'AFEA, et le centre de recherche CERNEA, dont le soutien financier m'a permis d'effectuer un séjour de recherche à l'université de U.C. Irvine en 2014/15.

Merci à l'ensemble des amis qui ont pris du temps sur leur repos estival pour corriger et embellir ce travail : Julie, Elsa, Laura, Balázs, Émilien, Simon, Élodie, Lorrain, Julia, Diane et tout particulièrement Yoan.

Un grand merci à mes parents qui sont toujours là pour moi, ainsi qu'à ma sœur, ma famille et mes amis qui m'ont soutenu et supporté pendant ces années de doctorat.

Ma plus profonde gratitude va à ma merveilleuse femme Claire, pour avoir montré tant de patience et de compréhension tout au long de mon travail et pour son aide inestimable dans les phases de finalisation. Cette thèse lui doit beaucoup.

## Notes au lecteur

### Note concernant le système de référence :

Le système de référence adopté est le modèle auteur-date, c'est-à-dire une référence courte du type (Auteur Année, page). Cependant, un rappel du titre et de la source éventuelle des documents cités est proposé en note de bas de page lors de leur première occurrence dans chaque chapitre. Par exemple, le lecteur désirant avoir plus d'informations sur un document en référence courte au cœur du chapitre quatre se référera à la note de bas de page du chapitre quatre marquant la première occurrence de ce document.

### Note concernant les traductions :

Sauf mention contraire, l'ensemble des traductions françaises de citations tirées de documents référencés dans leur version originale est le fait de l'auteur de ces pages. Le texte source n'est pas précisé afin de ne pas alourdir les notes de bas de page.

### Note concernant les citations :

Sauf mention contraire, les italiques dans les citations sont toujours originaux.

Les citations sont en français dans le corps du texte et en langue source lorsqu'elles sont en exergue. Les règles de typographie spécifiques à chaque langue ont été conservées mais les guillemets utilisés pour les citations sont exclusivement les guillemets français type « chevrons ».

# SOMMAIRE

## Vol. I

<b>Table des illustrations .....</b>	<b>9</b>
<b>Table des extraits .....</b>	<b>13</b>
<b>Introduction : Mythe de la Frontière et culture impériale .....</b>	<b>14</b>
Le mythe de la Frontière aujourd’hui .....	17
Historiographie de la Frontière .....	23
La Frontière dans les études littéraires et cinématographiques .....	28
Définitions .....	32
Méthode et choix du corpus.....	43
<b>Partie I : Le mythe de la Frontière des origines à la « crise ».....</b>	<b>50</b>
<i>Chapitre 1 : Le mythe et l’histoire.....</i>	<i>53</i>
Frontière et américanité.....	55
Le mythe de la Frontière comme système idéologique .....	65
Mythe et colonisation.....	79
<i>Chapitre 2 : Le mythe et le cinéma .....</i>	<i>93</i>
Cinéma, esthétique et politique : le cas du western « classique ».....	95
Mythe de la Frontière et culture de masse .....	116
Mythe de la Frontière et diversité générique.....	131
<i>Chapitre 3 : Une crise du mythe ?.....</i>	<i>141</i>
Usages rhétoriques du mythe en politique .....	143
La « crise du mythe public » dans la culture américaine .....	155
Fin du western, fin du mythe ?.....	174
<b>Partie II : Purification et rédemption du mythe de la Frontière .....</b>	<b>184</b>
<i>Chapitre 4 : Dégénération par la violence .....</i>	<i>188</i>
Traumatisme historique et mythe coupable : le cas de <i>Deliverance</i> .....	189
L’ensauvagement de l’Amérique sur la Frontière .....	207
Le mythe destructeur : <i>The Deer Hunter</i> et après .....	227
<i>Chapitre 5 : Le retour du tueur d’Indiens.....</i>	<i>241</i>
De la Frontière puritaine au film de justicier .....	243

La Frontière urbaine dans <i>Dirty Harry</i> .....	252
La reconstruction de la violence impériale.....	277
<i>Chapitre 6 : Guerre sauvage et dernier carré de l'Occident</i> .....	298
Réécritures mythiques de la guerre du Vietnam .....	300
<i>Platoon</i> et la régénération américaine par la guerre sauvage .....	314
Mythe de la Frontière et choc des civilisations .....	337

## **Vol. II**

<b>Partie III : Mondialisation du contre-mythe de la Frontière</b> .....	<b>364</b>
<i>Chapitre 7 : Crise de l'impérialisme américain</i> .....	368
La fin des rêves : technologie totalitaire et clôture du monde.....	370
<i>Planet of the Apes</i> : l'impérialisme en question .....	379
Mythe de la Frontière et Amérique impériale.....	403
<i>Chapitre 8 : L'écologie indigène de la contreculture au consensus</i> .....	433
La contreculture et le mythe du bon sauvage .....	435
<i>Easy Rider</i> : la route du contre-mythe .....	446
L'Amérique indianisée .....	470
<i>Chapitre 9 : Mondialisation de l'empire de la liberté</i> .....	498
Cinéma américain et mondialisation culturelle .....	500
<i>Star Wars</i> ou la résurrection de la mission libérale.....	508
De la mission libérale à l'empire de la liberté .....	532
<b>Conclusion : la Frontière, toujours</b> .....	<b>559</b>
Du mythe national au système symbolique globalisant .....	560
Perspective croisées .....	569
<b>Bibliographie</b> .....	<b>581</b>
<b>Filmographie</b> .....	<b>625</b>
<b>Index</b> .....	<b>645</b>
<b>Annexes</b> .....	<b>658</b>



# Table des illustrations

## Chapitre 1 :

1 couverture de Seth Jones, 1862 63

2 « Peaux rouges » : affiche d'exposition au jardin d'acclimatation, 1883 83

3 Custer's Last Fight : F. Otto Becker, litographie pour Budweiser, 1896 88

## Chapitre 2 :

4 John Gast, American Progress, 1872 103

5 The Covered Wagon (1923): la Frontière comme territoire partagé 107

6 The Iron Horse (1924): perspective de l'Indien 108

7 Rose of Salem Town (1913): regard transgressif 109

8 The Searchers (1956): esthétique moderniste, artifice assumé du studio 113

9 The Searchers (1956): esthétique monumentale, personnages écrasés 113

10 The Searchers (1956): le regard sauvage de John Wayne 115

11 The Searchers (1956): le héros condamné à errer dans les grands espaces 115

## Chapitre 3 :

12 Little Big Man (1970): perspective de l'Indien, la cavalerie envahit le champ 167

13 Little Big Man (1970): perspective de l'Indien, cavalerie en longue focale à l'horizon 167

14 Dances With Wolves (1990): le Blanc indianisé, dernier Indien et homme nouveau 170

15 Django Unchained (2012): « the exceptional nigger », ambiguïtés du révisionnisme 173

## Chapitre 4 :

16 Deliverance (1972): nature sacrée ou Frontière puritaine ? 191

17 Deliverance (1972): Frontière puritaine, fermeture de l'espace 194

18 Deliverance (1972): Frontière puritaine, le piège se referme 194

19 Deliverance (1972): « you tell me! », regard caméra et implication du spectateur 198

20 Deliverance (1972): le meurtre coupable refait surface dans le cauchemar du héros 198

21 Deliverance (1972): le héros de la Frontière comme image creuse 199

22 Deliverance (1972): populisme et imagerie de la Grande Dépression 205

23 The Grapes of Wrath (1940): bientôt prêt à migrer vers l'Ouest 205

24 The Searchers (1956): nature hostile, paysage vide avant l'attaque indienne 210

25 The Hills Have Eyes (1977): nature hostile, les dents du désert 210

26 Platoon (1986): Frontière puritaine, la jungle brumeuse 212

27 There Will Be Blood (2007): image d'ouverture, désert vide et grincements de violons 212

28 The Deer Hunter (1978): la terreur dans l'oeil du daim 231

29 The Deer Hunter (1979): nature sacrée et renoncement à tuer 233

30 The Deer Hunter (1978) et "Saigon Execution" 236

## **Chapitre 5 :**

- 31 Dirty Harry (1971): menace à l'ordre public 257**
- 32 Dirty Harry (1972): contre-plongée sur Bank of America 260**
- 33 Dirty Harry (1972): obscurité, le plan impénétrable 260**
- 34 Dirty Harry (1971): le héros, entre la famille et le fusil du tueur 262**
- 35 Dirty Harry (1972): Frontière puritaine à Mont Davidson, le tueur 264**
- 36 Dirty Harry (1971): la sauvagerie familiale 264**
- 37 Dirty Harry (1971): Harry s'enfonce dans l'obscurité 264**
- 38 Dirty Harry (1971): Harry jette son badge en référence à High Noon 267**
- 39 Dirty Harry (1971): gaine d'aération, Harry ordonne le plan 268**
- 40 Dirty Harry (1971): Harry le bourreau 270**
- 41 Dirty Harry (1971): torture et trahison de la justice transcendante 270**
- 42 Dirty Harry (1971): vision perverse 273**
- 43 Dirty Harry (1971): recadrages et points de vue subjectifs 273**
- 44 Zero Dark Thirty (2012): Ethan Edwards rentre au foyer 294**

## **Chapitre 6 :**

- 45 Rambo II (1985): l'effort sacrificiel du héros 309**
- 46 Alien (1979): la Frontière puritaine, territoire du monstre 313**
- 47 Aliens (1986): la victime de captivité devenue tueuse d'Indiens 313**
- 48 Platoon (1986): image de Mylai (Ron Haerberle pour Life) 321**
- 49 Platoon (1986): l'ennemi émerge de la jungle pour tuer 327**
- 50 Platoon (1986): affiche, l'idéalisme sacrifié 329**
- 51 Platoon (1986): Barnes, la mort dans le regard 330**
- 52 Platoon (1986): régénération par la violence, le retour de John Wayne 334**
- 53 Platoon (1986): l'esprit de la nature / d'Elias 334**
- 54 Platoon (1986): Chris passé du côté obscur pour tuer Barnes 334**
- 55 Platoon (1986): lumière finale de la rédemption 334**
- 56 Black Hawk Down (2001): le corps blanc et chrétien sacrifié 350**
- 57 300 (2007): le dernier carré de l'Occident chrétien 350**
- 58 Superman christique, Superman Returns, 2006 Man of Steel (2013) 352**
- 59 Black Hawk Down (2001): en territoire hostile 356**
- 60 Last Stand dans The Avengers (2012) et Star Trek (2009) 360**
- 61 Entre biologie et technologie, l'ennemi dans The Avengers (2012) et Man of Steel (2013) 360**

## **Chapitre 7 :**

- 62 Stagecoach (1939): équilibre diligence / paysage 376**
- 63 My Darling Clementine (1946): continuité entre la ville et le désert 376**
- 64 The Searchers (1956): horizon obstrué 376**
- 65 Liberty Valance (1962): clôture de l'espace 376**

- 66 Planet of the Apes (1968): le désert de John Ford 384
- 67 Planet of the Apes (1968): le naufrage de la Nouvelle Frontière, motif du drapeau américain 386
- 68 Planet of the Apes (1968): le désert écrasant 388
- 69 Planet of the Apes (1968): « over here », citation de The Searchers 388
- 70 Planet of the Apes (1968): « an upside-down civilization », selon les mots du héros 390
- 71 Planet (1968): Charlton Heston en laisse, recevant une leçon sur l'infériorité de l'homme 392
- 72 Planet of the Apes (1968): baiser entre espèces 394
- 73 Planet of the Apes (1968): ville simienne aux formes et couleurs naturelles 397
- 74 Planet of the Apes (1968): image de fin, le héros de la Frontière brisé devant le signe de sa barbarie 397
- 75 Planet of the Apes (1968): « Smile ! », référence à l'imaginaire colonial 402
- 76 Logan's Run (1976): soleil couchant, découverte de la beauté 405
- 77 THX 1138 (1971): soleil couchant, libération ou effacement du héros ? 405
- 78 Jurassic World (2015): monde en réseau, le système de surveillance militarisé 407
- 79 Thelma & Louise (1991): monde clos, Thelma capturée par une caméra de surveillance 407
- 80 The Bourne Supremacy (2004): l'image-cadastre 407
- 81 Collateral (2004): monde en réseau, cadastre urbain 410
- 82 Tron Legacy (2010): « the grid, a digital frontier », le réseau virtuel comme cadastre urbain 410
- 83 Tron (1982): « the grid », espace hypergéométrique 410
- 84 Johnny Mnemonic (1995): espace virtuel rationalisé 411
- 85 Matrix (1999): la surface du monde comme code informatique 411
- 86 Man of Steel (2013): le Vietnam sur Krypton, l'ennemi associé à l'Amérique impériale 427
- 87 Star Trek Into Darkness (2013): évocation des attentats du 11 septembre 427

#### Chapitre 8 :

- 88 Terminator (1984): les montagnes de la résistance 439
- 89 The Road (2009): début du film, la porte de ferme sur le jardin 439
- 90 Jesse James (1939): le pouvoir naturel et obscur de Jesse sur le train 439
- 91 Collateral (2004): un coyote travers la route 439
- 92 Little Big Man (1970): l'Ouest mythique comme territoire indien 442
- 93 Easy Rider (1969): le ciel se ferme entre l'Ouest et le Sud 451
- 94 Easy Rider (1969): horizon clos, au départ et à la fin 451
- 95 Easy Rider (1969): gens du peuple 453
- 96 Easy Rider (1969): explosion de violence mise à distance 456
- 97 Easy Rider (1969): le deal, la liberté dépendante du « système » 460
- 98 Easy Rider (1969): le fermier vu par Wyatt 465
- 99 Easy Rider (1969): la commune vue par Wyatt 465
- 100 Easy Rider (1969): les personnages face à Monument Valley, sans contre-champs 465
- 101 « Crying Indian », 1971: le bon sauvage écologique dans les années 1970 473
- 102 Vanishing Point (1971): le désert comme espace de la perte, trajectoire circulaire 478
- 103 Badlands (1972): la montagne sacrée comme cliché 478

- 104 Contact (1997): le désert maternel, mouvement circulaire autour du personnage 480
- 105 The Living End (1991): l'Ouest, entre mythe et désespoir 480
- 106 Into the Wild (2007): le rêve transcendantaliste se révélera meurtrier 480
- 107 Dances With Wolves (1990): la nature sacrée 483
- 108 The Last of the Mohicans (1992): nature sacrée destinée au couple blanc de la Frontière 483
- 109 The New World (2005): le héros blanc renaît en Indien 483
- 110 The Last Samurai (2003): le tueur d'Indiens régénéré en défenseur des indigènes 487
- 111 Avatar (2009): l'Amérique est terroriste, effondrement de l'arbre foyer 490
- 112 Avatar (2009): « I'm free », dynamique émancipatrice du récit 490
- 113 Avatar (2009): le messie blanc, sauveur des indigènes 490
- 114 Tron Legacy (2010): résister dans un monde en réseau, s'appropriier la carte 496

#### Chapitre 9 :

- 115 Star Wars (1977): élan épique, foncer vers le point de fuite 513
- 116 Star Wars (1977): fermeture de l'espace avant l'attaque des Jawas 515
- 117 Stagecoach (1939): fermeture de l'espace avant l'attaque des Indiens 515
- 118 Star Wars (1977): massacre des Jawas par les troupes impériales 517
- 119 The Searchers (1956): massacre des Indiens par le 7<sup>e</sup> de cavalerie 517
- 120 Star Wars (1977): les hommes des sables, Indiens hostiles de Tatooine 517
- 121 Star Wars (1977): Luke interroge son destin face aux soleils couchants 519
- 122 Empire Strikes Back (1980): entraînement de Luke, se confronter à sa propre sauvagerie 522
- 123 Attack of the Clones (2002): John Ford's point, attaque du village d'hommes des sables 522
- 124 The Searchers (1956): John Ford's point, attaque du village indien 522
- 125 Star Wars (1977): l'empire est en germe au cœur de la république 530
- 126 Star Trek (2009): les jeunes recrues ébahies à la découverte de l'Enterprise 537
- 127 Star Trek Into Darkness (2013): culte de la technologie, des indigènes dessinent l'Enterprise au sol 537
- 128 Jurassic World (2015): un récit sous le signe du darwinisme 538
- 129 Jurassic World (2015): construction de l'équipe d'intervention interraciale 540
- 130 Jurassic World (2015): l'expérience I-Max, la mise en abyme du spectacle 555
- 131 Jurassic World (2015): le spectacle du darwinisme 555

# Table des extraits

(CD d'accompagnement)

## *Deliverance* (chapitre 4)

- 1 : Ouverture 1 : le « viol » de la nature
- 2 : Ouverture 2 : Frontière puritaine et enfermement des personnages
- 3 : Lewis : héros creux

## *Dirty Harry* (chapitre 5)

- 1 : Ouverture 1 : Menace criminelle sur l'ordre civilisé
- 2 : Ouverture 2 : Harry, organisateur de l'espace
- 3 : Tentative de suicide (2 parties) : Harry, restaurateur du plan horizontal
- 4 : Scorpio battu pour \$200 : esthétique réflexive de la violence

## *Platoon* (chapitre 6)

- 1 : Découverte du corps de Manny, « Indian country »
- 2 : Mylai, politique de l'endiguement
- 3 : Frénésie meurtrière, John Wayne régénéré

## *Planet of the Apes* (chapitre 7)

- 1 : Ouverture, « stars and stripes » dans l'espace
- 2 : Trek dans le désert, aliénation et écrasement
- 3 : Evasion de Taylor, inversion de domination raciale angoissante

## *Easy Rider* (chapitre 8)

- 1 : Hommage à Monument Valley
- 2 : « they're gonna make it », la commune vue par Wyatt

## *Star Wars* (chapitre 9)

- 1 : Ouverture, retour du mode épique
- 2 : Massacre des Jawas et des parents adoptifs de Luke
- 3 : Cérémonie de distinction finale, Leni Riefenstahl

## **Introduction :**

# **Mythe de la Frontière et culture impériale**

« Any thoughts that postmodernism's assertion of the end of the 'grand narratives' of western culture might have undermined the power of America's identifying myth will have been dispelled by reactions to the attack on the significantly named World Trade Centre. The incomprehension that greeted this grievous event was clearly informed by the view that America is still the 'City on the Hill' standing as an example that can redeem the world. »

John CANT (ed.), *Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism*<sup>1</sup>

« For what else is the war on terror other than the violent return of the colonial past, with its split geographies of 'us' and 'them', 'civilization' and 'barbarism,' 'Good' and 'Evil'? »

Derek John GREGORY, *The Colonial Present*<sup>2</sup>

« La peur des barbares est ce qui risque de nous rendre barbares. »

Tzvetan TODOROV, *La peur des barbares*<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> John CANT (dir.), *Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism*, 2007, p. 252-3. Cité dans Matthew CARTER, *Myth of the Western: New Perspectives on Hollywood's Frontier Narrative*, 2014, p. 212.

<sup>2</sup> Derek John GREGORY, *The Colonial Present: Afghanistan, Palestine, Iraq*, 2004, p. 11.

<sup>3</sup> Tzvetan TODOROV, *La Peur des barbares: au-delà du choc des civilisations*, 2009, p. 20.

L'un des présupposés fondateurs des théoriciens du postmodernisme est celui de « l'incrédulité à l'égard des métarécits<sup>4</sup> ». Les idéologies et les mythes qui donnent forme à ces grands récits auraient disparu dans la conscience historique exacerbée de l'individu postmoderne. Les produits culturels, en particulier le cinéma, ne reposeraient plus que sur des récits autoréférentiels et une esthétique de la surface. Le spectateur postmoderne aurait pris le dessus sur le récit et l'image et tirerait son plaisir de sa maîtrise des codes de représentation<sup>5</sup>. Pourtant, même en acceptant l'idée d'un spectateur plus averti et de produits culturels qui pointent leur artificialité, force est de constater avec les auteurs de *The Violence of Representation* que « l'idéologie fait son travail – peut-être son travail le plus puissant – à travers les informations que nous absorbons ou les choses que nous faisons lorsque nous pensons être libres<sup>6</sup> ». Slavoj Žižek précise en avançant que l'identification à une idéologie est la plus forte lorsqu'elle est incomplète, lorsque l'individu est conscient d'une distance par rapport à elle : « Ceci est l'exacte forme de l'idéologie, de son 'efficacité pratique'<sup>7</sup>. » L'idée d'une conscience postmoderne qui émanciperait les individus de l'histoire est un leurre facilitant la reproduction des métarécits que l'on croit disparus. C'est un leurre d'autant plus dangereux dans une époque où les affects politiques exacerbés appellent le recours à des cadres narratifs familiers.

Avec la multiplication des attentats terroristes depuis le 11 septembre 2001, un vocabulaire que l'on pensait disparu a refait son apparition pour prendre possession du débat public. Des mots comme « barbarie », « civilisation », « Occident » marqués par l'histoire coloniale sont revenus au cœur de la rhétorique politique pour combler un déficit de la pensée. Une pensée que l'on croyait limitée à des agitateurs de la nouvelle droite américaine admiratifs de Samuel Huntington est devenue le cadre interprétatif d'un des plus grands défis politiques de notre temps : la lutte contre le terrorisme djihadiste. Les voix qui dans les années 1990 et encore après le 11 septembre 2001 s'élevaient contre la théorie du choc des civilisations sont de moins en moins audibles, remplacées par un discours du « nous contre

---

<sup>4</sup> Jean-François LYOTARD, *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*, 1979, p. 7. Les métarécits peuvent se définir comme les grands récits qui inscrivent les peuples dans l'histoire et légitiment les pratiques sociales et politiques de leurs sociétés.

<sup>5</sup> Voir Laurent JULLIER, *L'Ecran post-moderne: un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, 1997, chap. 5. Dans *Le Spectateur émancipé* (2008), Jacques Rancière s'attache à déconstruire cette approche critique en affirmant que « le prétendu tournant postmoderne n'est, en ce sens, qu'un tour de plus dans le même cercle. Il n'y a pas de passage théorique de la critique moderniste au nihilisme postmoderne » (51).

<sup>6</sup> Nancy ARMSTRONG et Leonard TENNENHOUSE, *The Violence of Representation: Literature and the History of Violence*, 1989, p. 21.

<sup>7</sup> Slavoj ŽIŽEK, *The Plague of Fantasies*, 1997, p. 21. Emphase originale. Cité dans Carter 2014, 107.

eux » dans un « combat pour la civilisation » qui s'étend au gré des attentats dans le reste du monde<sup>8</sup>. Un exemple frappant en est la France qui, dans l'année suivant les attentats de Charlie Hebdo en janvier 2015, s'est rapprochée du paradigme culturaliste initié par les États-Unis<sup>9</sup>. La résurgence de tels schémas narratifs et les décisions politiques qu'ils ont contribué à justifier (en particulier la guerre en Irak déclarée en mars 2003) ont soulevé de nombreuses questions concernant l'héritage idéologique et culturel du colonialisme dans la période contemporaine<sup>10</sup>. Disparues du champ universitaire depuis la fin des décolonisations, les études sur l'empire et l'impérialisme appliquées au cas américain se sont multipliées dans les années 2000<sup>11</sup> tandis que, pour la première fois dans l'histoire américaine, certains ont appelé de leurs vœux la formation assumée d'un empire américain comme facteur d'ordre international dans le chaos post-guerre froide<sup>12</sup>. Cette recherche s'inscrit dans ce cadre de réflexion que Philip Golub appelle la « colonialité » et qu'il définit comme « la manière dont les structures sociales et les représentations héritées du passé impérial occidental continuent de peser sur le présent<sup>13</sup>. » Elle se penche sur le métarécit central de la culture américaine, le mythe de la Frontière, et l'idéologie impériale<sup>14</sup> qui l'informe pour montrer dans quelle mesure la « crise du mythe public<sup>15</sup> » qui a éclaté aux États-Unis à la fin des années 1960 a favorisé sa diffusion jusque dans les représentations cinématographiques de la « guerre contre

---

<sup>8</sup> « You are either with us or you are with the terrorists. [...] This is civilization's fight. »

George BUSH, « Speech to the joint Congress », 20 septembre 2001. [http://www.washingtonpost.com/wp-srv/nation/specials/attacked/transcripts/bushaddress\\_092001.html](http://www.washingtonpost.com/wp-srv/nation/specials/attacked/transcripts/bushaddress_092001.html). Consulté le 12/08/2016.

<sup>9</sup> Nicolas Sarkozy parle de « guerre déclarée à la civilisation » le 8 janvier 2015 et évoque « la troisième guerre mondiale [...] une guerre entre la civilisation et la barbarie » le 13 janvier 2016. L'expression apparaît à gauche chez le Premier ministre Manuel Valls qui parle de « guerre de civilisation » sur *Europe 1* le 28 juin 2015. Il précise dans le même entretien qu'il ne s'agit pas d'une « guerre entre l'Occident et l'Islam » car la bataille se situe également « au sein de l'Islam ». La popularité de ce vocabulaire inspire une émission du Grain à moudre animé par Hervé Gardette sur le thème « L'Europe est-elle tentée par le choc des civilisations ? » (France Culture, 20 janvier 2016). Le glissement culturaliste des médias s'est amorcé dès le 11 septembre 2001. Voir sur ce point l'étude de Frédéric RAMEL, « Presse écrite et traitement immédiat du 11 septembre : un imaginaire occidental réactivé ? », *Mots. Les langages du politique*, n° 76, 1 Novembre 2004, pp. 113-126. L'auteur y montre que « la désignation de l'ennemi 'al-Qaïda' se sédimente autour d'un imaginaire occidental qui, sans répondre de manière exhaustive aux prédicats culturalistes de Huntington, repose sur des procédés d'amnésie et d'occultations ».

<sup>10</sup> L'ouvrage de Derek Gregory cité en épigraphe à cette introduction, *The Colonial Present* (2004), est une référence centrale de ces études.

<sup>11</sup> Un récapitulatif en est proposé dans Steven KETTELL et Alex SUTTON, « New Imperialism: Toward a Holistic Approach », *International Studies Review*, vol. 15, n° 2, 1 Juin 2013, pp. 243-258.

<sup>12</sup> Matthew CONNELLY, « The New Imperialists », in Craig Jackson CALHOUN ET AL. (dirs.), *Lessons of Empire: Imperial Histories and American Power*, 2006, pp. 19-33. Niall Ferguson écrit par exemple le 31 octobre 2001 : « The US has the resources: but does it have the guts to act as a global hegemon and make the world a more stable place? », in Niall FERGUSON, « Welcome the New Imperialism », *The Guardian*, 31 octobre 2001.

<sup>13</sup> Philip S. GOLUB, *Une Autre Histoire de la puissance américaine*, traduit par Claude ALBERT, 2011, p. 21.

<sup>14</sup> Nous définirons cette expression plus loin. Contentons-nous pour l'instant de dire qu'il s'agit d'un système de représentations et de concepts formé à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qui a permis d'articuler culturellement et politiquement les définitions d'une identité américaine à l'expérience de colonisation continentale.

<sup>15</sup> Richard SLOTKIN, *Gunfighter Nation*, 1998 [1993], p. 624.



la terreur<sup>16</sup> » et du choc des civilisations. Nous prenons pour objet les représentations du mythe de la Frontière dans le cinéma américain et concentrons notre analyse sur la période post-années 1960. Notre démonstration s'appuie sur un corpus primaire de six films à partir desquels nous éclairons le rôle joué par le cinéma dans l'interrogation, la redéfinition et le prolongement du mythe de la Frontière dans la culture contemporaine.

## **Le mythe de la Frontière aujourd'hui**

La Frontière, que nous écrivons avec une majuscule pour la différencier de son acception française de limite politique entre deux États, est le concept central de l'histoire culturelle américaine. Le présent est ici de rigueur, car si les études littéraires et civilisationnistes, après une vague d'intérêt pour le sujet dans les années 1990, privilégient aujourd'hui d'autres terrains de recherche lorsqu'elles explorent les obsessions de la culture américaine, la Frontière habite toujours la rhétorique politico-médiatique, la culture populaire et la langue américaines et garde une place de choix dans les mécanismes de construction identitaire des États-Unis contemporains. Patricia Limerick, l'une des fondatrices de la Nouvelle histoire de l'Ouest et critique acerbe s'il en est de l'usage du terme et de la mythologie qui l'accompagne, récapitulait les différentes significations du concept dans son essai *The Frontier in American Culture* en 1994 :

« The frontier of an expanding and confident nation; the frontier of cultural interpenetration; the frontier of contracting rural settlement; the frontier of science, technology, and space; the frontier of civil rights where black pioneers ventured and persevered; the frontiers between nations in Europe, Asia, and Africa; *la frontera* of the Rio Grande and the deserts of the Southwestern United States and northern Mexico: somewhere in this weird hodgepodge of frontier and pioneer imagery lie important lessons about the American identity, sense of history, and direction for the future<sup>17</sup>. »

Il est vrai que l'Ouest américain, qui longtemps fut l'univers favori du mythe de la Frontière, apparaît anachronique, voire réactionnaire, à l'heure des nouvelles technologies et de la mondialisation. La mobilisation du western par George Bush après le 11 septembre<sup>18</sup> n'a ainsi

---

<sup>16</sup> L'expression est utilisée pour la première fois dans le discours de George Bush du 20 septembre 2001 cité plus haut. Nous l'utiliserons également dans notre discussion pour désigner non pas l'ensemble des mesures politiques et militaires prises par différents pays dans le cadre de la lutte contre le terrorisme djihadiste, mais pour désigner le système narratif qui sert de cadre de compréhension et de conceptualisation de cette lutte.

<sup>17</sup> Richard WHITE et Patricia Nelson LIMERICK, *The Frontier in American Culture*, 1994, pp. 94-5.

<sup>18</sup> « President Bush's response to the events of 11 September and America's reaction to his leadership, demonstrate the ongoing and central importance of Western mythology in America. Just as the Western had been evoked in previous moments of war, crisis and anxiety, so it would be again in the wake of 11 September and the advent of the War of [sic] Terror. Bush used the language, values and imagery of the frontier in the rhetoric he employed to respond to the crisis. »

eu qu'un succès limité aux milieux de la droite américaine<sup>19</sup>. John Wayne, s'il est systématiquement cité parmi les dix acteurs favoris des Américains depuis 1994 (4<sup>e</sup> en 2015), est plébiscité surtout parmi les plus de 70 ans et les conservateurs<sup>20</sup>. L'image du cowboy solitaire traversant les grands espaces à dos de cheval n'est plus l'incarnation consensuelle de l'héroïsme national. Il est vrai également que l'Amérique d'Obama est résolument tournée vers le dépassement de hiérarchies raciales et de mécanismes politiques que le mythe de la Frontière a contribué à renforcer dans la société et la culture américaines. Et pourtant, même Obama ne peut se passer de la métaphore de la Frontière pour donner sens à son projet politique. Dans un discours sur le programme spatial américain en mars 2008, il a déclaré : « J'ai grandi avec *Star Trek*. Je crois en la dernière Frontière<sup>21</sup>. » L'association de sa présidence avec l'univers de la série devient un leitmotiv de son premier mandat<sup>22</sup>, qu'il cultive en recevant Michelle Nichols (l'actrice noire américaine qui joue Lieutenant Uhura dans la série originale *Star Trek*, 1966-69) à la Maison blanche en février 2012. Au nationalisme exclusif et messianique attaché par les Républicains à l'univers du western répond ainsi le nationalisme inclusif et multilatéraliste sur le plan international investi par Obama dans l'univers de la Frontière spatiale. À l'instar de Jeanne d'Arc en France, la Frontière américaine est une métaphore aux significations fluides qui peut incarner différents projets politiques, mais qui conserve un lien intime avec « l'identité américaine » mentionnée par Limerick ou, plus précisément, la construction d'une idée de nation américaine.

L'ubiquité et la diversité des usages possibles de la métaphore invitent à faire un premier constat qui distingue notre étude des approches classiques du sujet : le mythe de la Frontière n'est pas le western et ne se réduit pas au récit de la conquête de l'Ouest. Nous

---

Stephen MCVEIGH, *The American Western*, 2007, p. 215.

Pour un détail des références au western dans la rhétorique de Bush, voir McVeigh 2007, 216-7.

<sup>19</sup> « For most Americans, the anti-Islamic narrative partakes far too much of this horrid past [of religious intolerance]. [...] Because the purveyors of this narrative have attached themselves to tropes that stir the hearts and fire the imaginations of only a small minority of Americans—primarily religious and social conservatives and their authoritarian fellow travelers in the Republican Party—they have so far been unable to extend their reach beyond this group. Within this sector of society, they have been extremely successful. »

Joseph MARGULIES, *What Changed When Everything Changed: 9/11 and the Making of National Identity*, 2013, p. 288.

<sup>20</sup> Sondage annuel organisé par l'agence Harris depuis 1994. Edition 2015 construite à partir des réponses spontanées de 2252 adultes américains interrogés du 9 au 14 décembre 2015. John Wayne est en première position parmi les hommes, les conservateurs et les plus de 70 ans. Après John Wayne, l'acteur à être apparu le plus souvent dans la liste est une autre légende du western, Clint Eastwood, absent de la liste en 2007.

<http://www.theharrispoll.com/health-and-life/Tom-Hanks-Favorite-Movie-Star.html> consulté le 16/07/2016.

<sup>21</sup> Mark LEDWIDGE, Kevern VERNEY et Inderjeet PARMAR (dirs.), *Barack Obama and the Myth of a Post-Racial America*, 2014, p. 116.

<sup>22</sup> John DICKERSON, « The Logic of Empathy; How is Obama Like Spock », *Slate*, 18 mai 2009.

[http://www.slate.com/articles/news\\_and\\_politics/politics/2009/05/the\\_logic\\_of\\_empathy.html](http://www.slate.com/articles/news_and_politics/politics/2009/05/the_logic_of_empathy.html). Consulté le 11/11/2014.

l'aborderons comme un système signifiant structuré par une certaine idéologie qui s'incarne dans différents univers narratifs, l'Ouest américain du XIX<sup>e</sup> siècle en étant un parmi d'autres. La longue histoire de formation du mythe l'a ainsi vu s'incarner dans différents paysages américains selon les époques (les forêts de l'Est ou le désert du Sud-ouest), mais aussi migrer vers d'autres territoires dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, au moment où l'expansion continentale américaine était officiellement close (la ville américaine, les guerres asymétriques ou l'espace interstellaire dont nous discuterons les spécificités). L'historien de la culture Richard Slotkin considère ainsi que le mythe s'est diffusé largement dans les genres d'aventure dès les débuts de la culture de masse :

« The influence of the myth is such that its characteristic conventions have strongly influenced nearly every genre of adventure story in the lexicon of mass-culture production, particularly science fiction and detective stories. » (Slotkin 1998 [1993], 25)

Si le western a été un genre essentiel d'exploration du mythe de la Frontière, il est pourtant perçu comme anachronique dès les années 1960, une période où il connaît un fort déclin de popularité et de production au cinéma. Il perd à ce moment son pouvoir symbolique pour « refluer loin du centre de l'imagination américaine » (McVeigh 2007, viii). C'est pourquoi nous favoriserons dans cette étude d'autres genres du cinéma américain. En effet, le reflux du western ne signe pas pour autant la disparition de ses « structures mythiques » :

« The 'post-Western' genre map suggests that, while the Western may no longer provide the most important of our ideologically symbolic languages, the underlying mythic structures it expressed remain more or less intact. » (Slotkin 1998 [1993], 642)

L'univers de l'Ouest américain n'est plus l'incarnation principale du mythe de la Frontière, mais cela ne signifie en rien une perte d'influence du mythe qui continue de structurer l'imaginaire américain. Matthew Carter note ainsi la permanence de cette mythologie dans la culture américaine :

« Frontier mythology has never really 'left' the United States, although the terms by which it is rendered or assessed may have changed. Neither has the myth been absent from its popular culture, although equally its preferred terms may oscillate in popularity and productivity, depending upon a given period's cultural perceptions and moods and the popularity of particular genre cycles. » (Carter 2014, 2)

L'histoire culturelle du mythe se caractérise donc par une fluidité des formes mais une permanence des structures. Il n'y a pas eu de « mort du western » comme la critique Pauline Kael l'avait annoncé dans les années 1970<sup>23</sup> mais une « résurgence créative dans la manière dont le récit de la Frontière exprime les idéaux et objectifs de la Destinée manifeste à Hollywood<sup>24</sup> ». Notre emploi de l'expression « post-western » en titre de cette recherche désigne alors une période cinématographique – depuis le tournant des années 1970 – marquée par le déclin quantitatif du genre du western (qui ne joue plus un rôle déterminant en termes de production et de recettes) et par le développement et la diffusion de la mythologie qui lui est attachée. Le cinéma américain post-western est un cinéma qui a vu le mythe de la Frontière diversifier ses expressions.

La permanence du mythe de la Frontière au-delà des cycles de popularité des genres narratifs s'explique par la persistance des questions sociopolitiques qui ont déterminé son émergence au moment de la conquête continentale au XIX<sup>e</sup> siècle :

« The issues and concerns associated with the frontiers of the past—colonialism, race relations, cultural and national identity, and human interactions with the natural world—far from being purged are in fact the very same that currently vex modern America. They are dark spots, so to speak, on the geography of the National Symbolic, disordered spaces still demanding to be rendered coherent through some structure of National Fantasy, some new mythic formation that will impose control and order and reconcile the violent contradictions between rhetoric and reality these issues make apparent<sup>25</sup>. »

Colonialisme, relations raciales, identité culturelle et nationale, rapport à l'environnement, autant de questions attachées à la Frontière qui sont intimement liées à ce que Patricia Limerick a appelé le « legs de la conquête<sup>26</sup> » ou, pour le dire autrement, la colonialité. Si, contrairement à leurs homologues européens, les États-Unis ne se sont jamais officiellement présentés comme un empire, ils ont été culturellement marqués par la même histoire d'esclavage et de colonisation :

« Au cours d'une expansion territoriale et économique continue aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, qui faisait partie intégrante du mouvement d'expansion impériale occidentale globale, les élites

---

<sup>23</sup> Pauline KAEL, « The Current Cinema: The Street Western », *The New Yorker*, 25 février 1974.

<sup>24</sup> Mark Cronlund ANDERSON, *Cowboy Imperialism and Hollywood Film*, 2007, p. 9. Nous reviendrons plus bas sur l'expression « Destinée manifeste ».

<sup>25</sup> Sara Louise SPURGEON, *Exploding the Western: Myths of Empire on the Postmodern Frontier*, 2005, p. 12.

<sup>26</sup> Patricia Nelson LIMERICK, *The Legacy of Conquest: the Unbroken Past of the American West*, 1987.

américaines ont, tout comme leurs homologues européennes, développé un imaginaire du devenir historique et de l'ordonnement du monde, une *cosmologie impériale*, naturalisant la hiérarchie et l'inégalité et posant la nécessité d'un centre disciplinaire de gravité et d'autorité. » (Golub 2011, 22)

Le mythe de la Frontière n'est autre que l'imaginaire dont il est question ici, une structure narrative qui naturalise un ordre social et politique produit par l'expansion et légitime la violence qu'a nécessité sa réalisation. Sa fonction est ainsi similaire aux discours justifiant les empires des nations européennes, la « mission civilisatrice » en France ou la devise « chrétienté, commerce et civilisation » au Royaume-Uni. Plus qu'une simple justification, les États-Unis ont placé le mythe au cœur de leur processus de construction identitaire à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, faisant de leur histoire de conquête le facteur formateur de l'exception 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 1998 [1993], 10)

Une première définition simple du mythe de la Frontière serait ainsi la croyance selon laquelle l'Amérique avec tout ce qui la caractérise – démocratie, capitalisme, puissance – serait née dans la conquête du territoire aujourd'hui occupé par les États-Unis. Le mythe de la Frontière est ainsi le cœur d'une « culture impériale<sup>27</sup> », pour emprunter l'expression que Pascal Blanchard applique à la France des années 1931-61, c'est-à-dire le cœur d'une culture nationale fondée sur l'empire<sup>28</sup>.

Les rapprochements possibles du mythe de la Frontière avec les systèmes rhétoriques des empires européens invitent à dresser un second constat qui guidera notre étude : le mythe de la Frontière n'est pas une exception américaine. Par là, nous ne signifions pas simplement que toutes les entreprises nationales de civilisation du monde ont leur mythologie, mais que ces mythologies partagent des éléments idéologiques communs par rapport auxquels le mythe de la Frontière ne fait pas exception. Penser qu'il s'agit d'un système narratif intrinsèquement et uniquement américain revient à accepter le discours de ceux qui l'ont construit comme tel à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Le mythe de la Frontière est né dans le cadre d'une concurrence entre

---

<sup>27</sup> Pascal BLANCHARD ET AL., *Culture impériale: les colonies au cœur de la République, 1931-1961*, 2004.

<sup>28</sup> Nous sommes conscient du débat concernant la nature impériale des États-Unis et notre intention n'est pas d'y participer. Notre perspective sur la question est culturelle, non politique. Nous la précisons plus bas.

nations, à un moment où les États-Unis cherchaient à se distinguer en particulier des empires européens dont ils partageaient, comme le rappelle Philip Golub, le mouvement d'expansion. Si l'historien de la Frontière Frederick Jackson Turner s'est rendu célèbre à cette période en affirmant que la conquête de l'Ouest a été « la part vraiment américaine de notre histoire<sup>29</sup> », de telles manifestations d'exceptionnalisme sont, comme le rappelle Edward Saïd, constitutives d'une idéologie partagée par tous les empires :

« Every single empire in its official discourse has said that it is not like all the others, that its circumstances are special, that it has a mission to enlighten, civilize, bring order and democracy, and that it uses force only as a last resort<sup>30</sup>. »

Plutôt que de voir la conquête du continent nord américain et le mythe de la Frontière qui en est né comme des spécificités américaines, nous considérons le mythe de la Frontière comme la mise en récit américaine d'une idéologie commune à de nombreuses nations de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, un système narratif qui a servi à faire passer pour naturelle la supériorité de l'Amérique sur les autres et à justifier la violence nécessaire pour l'établir. Cette approche comparatiste ou transnationale permet de s'extraire des présupposés exceptionnalistes qui limitent trop souvent la discipline de la civilisation américaine pour aborder l'américanité comme une identité relative et éclairer ce qui la rapproche, plutôt que ce qui la distingue, d'autres constructions identitaires nationales<sup>31</sup>. Si le mythe de la Frontière sert de fondation pour construire une identité nationale, il participe aussi à une « cosmologie impériale » élaborée par l'ensemble des nations impériales et qui peut encore s'appréhender aujourd'hui à travers ce que Sophie Bessis appelle la « culture de la suprématie, constituant le socle de cette entité qu'on appelle aujourd'hui Occident, sur lequel continuent de se construire ses rapports avec l'autre<sup>32</sup> ». Le mythe de la Frontière étant central dans la culture impériale des États-Unis et la culture américaine en général jouissant d'un fort rayonnement international, le mythe a largement alimenté et influencé une culture de la suprématie occidentale.

---

<sup>29</sup> Frederick Jackson TURNER, *The Frontier in American History*, 1962 [1921], pp. 3-4.

<sup>30</sup> Edward W. SAID, *Orientalism*, 2003, p. xxi.

<sup>31</sup> Comme le rappelle André Kaenel, la discipline fondée pendant la guerre froide a longtemps été dominée par un « paradigme d'autocélébration nationale » dont elle ne s'est pas entièrement libérée. L'influence des Cultural Studies depuis les années 1980 a cependant été déterminante dans l'ouverture du champ de recherche à une perspective transnationale. Voir André KAENEL, « Cultural Studies and the Assault on the National Paradigm : American Studies in the United States and Europe », in André KAENEL ET AL. (dirs.), *Cultural studies*, 2003, pp. 131-47. Sur la question d'une persistance du paradigme national, voir également Amy KAPLAN, « The Tenacious Grasp of American Exceptionalism », *Comparative American Studies An International Journal*, vol. 2, n° 2, 1 Juin 2004, pp. 153-9. Sur la généalogie du tournant transnational en civilisation américaine, voir Brian T. EDWARDS et Dilip P. GAONKAR (dirs.), *Globalizing American Studies*, 2010 et l'introduction à Winfried FLUCK, Donald E. PEASE et John Carlos ROWE, *Re-framing the Transnational Turn in American Studies*, 2011.

<sup>32</sup> Sophie BESSIS, *L'Occident et les autres: histoire d'une suprématie*, 2001, p. 7.

Les modalités de la persistance du mythe de la Frontière dans la culture américaine et les liens qu'il entretient avec une culture de la suprématie nationale et transnationale forment les questions centrales de cette étude. Nous nous attacherons à suivre l'évolution non pas des formes d'un genre particulier comme le western mais d'une structure narrative née de l'impérialisme continental américain et qui en prolonge l'imaginaire impérial jusque dans les représentations contemporaines de l'Amérique et de sa place dans le monde. Notre objectif est de montrer qu'un système idéologique hérité du mythe de la Frontière continue de structurer la culture de masse américaine à l'ère de la guerre contre la terreur. La nature impériale ou non des États-Unis d'hier ou d'aujourd'hui est un débat fourni et animé auquel nous ne prendrons pas part directement. Notre travail s'inscrivant dans le champ de l'histoire culturelle, nous parlerons peu des États-Unis entendus comme entité politique. C'est de l'Amérique dont il sera question, c'est-à-dire d'une image des États-Unis, d'une construction culturelle concentrant les affects, mythes et symboles qui caractérisent la manière dont les États-Unis se conçoivent et se projettent dans le monde<sup>33</sup>. Par sa dénomination même, l'Amérique s'inscrit dans l'imaginaire impérial alimenté par le mythe de la Frontière puisqu'elle naturalise la domination d'un pays sur un continent, réalisant dans le champ culturel la doctrine Monroe (1823) et le corollaire de Theodore Roosevelt (1904) qui firent de ce qu'ils appelaient « l'hémisphère occidental » – le continent américain – la sphère d'influence des États-Unis. C'est donc d'une culture impériale dont il sera question, formée et confirmée dans l'expérience historique de l'impérialisme et qui continue d'en projeter l'idéologie dans un monde post-empires ou décolonisé.

## **Historiographie de la Frontière**

La Frontière est ancrée dans l'histoire de colonisation et d'expansion nord-américaine et à ce titre, il s'agit d'abord d'un concept débattu par les historiens. C'est le bien connu Frederick Jackson Turner, père de la discipline historique aux États-Unis, qui l'a placée au centre de l'historiographie américaine. Dans son essai fondateur *The Significance of the Frontier in American History* (1893), Turner reconnaît que « le terme est élastique et, pour notre objet, ne nécessite pas de définition nette » (Turner 1962 [1921], 3) mais il en donne malgré tout une

---

<sup>33</sup> Signalons ici que nous utilisons le mot « Occident » de la même manière qu'« Amérique », comme une construction culturelle concentrant les affects, mythes et symboles qui caractérisent la manière dont des pays démocratiques et capitalistes différents s'imaginent comme une unité. Nous souscrivons à l'idée que l'Occident est un mythe d'origine récente (dont l'invocation courante date de la guerre froide). Voir Georges CORM, *L'Europe et le mythe de l'Occident: la construction d'une histoire*, 2009.

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 [1921], 3). L'apport essentiel de Turner réside cependant en ce qu'il érige la Frontière comme lieu de naissance d'une identité spécifiquement américaine. 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 [1921], 2).

La méthode et les conclusions de Turner se révèlent rapidement vulnérables à la critique des historiens. 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<sup>34</sup>. Un autre reproche tout aussi virulent concerne sa conception trop linéaire du processus d'expansion continentale et de développement socio-économique, illustrée par ce passage :

« Stand at Cumberland gap, and watch the procession of civilization marching single file—the buffalo following the trail to the salt springs, the Indian, the fur-trader and hunter, the cattle-raiser, the pioneer farmer—and the frontier has passed by. » (Turner et Billington 1962, 12)

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...)<sup>35</sup>. 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<sup>e</sup> 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<sup>36</sup>, que certains historiens tentent de replacer « civilisés » et « sauvages » sur un pied d'égalité et déplacent progressivement le concept sur le terrain culturel. T. 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

---

<sup>34</sup> Pour une critique précoce du vocabulaire, voir George Wilson PIERSON, « The Frontier and American Institutions a Criticism of the Turner Theory », *The New England Quarterly*, vol. 15, n° 2, 1942, pp. 224-255. L'article de l'historien William CRONON, « Revisiting the Vanishing Frontier: The Legacy of Frederick Jackson Turner » (*The Western Historical Quarterly*, vol. 18, n° 2, 1987, pp. 157-176) retrace les différents types de critiques faites à Turner.

<sup>35</sup> Le sommaire de l'œuvre phare de Ray Allen BILLINGTON, *Westward Expansion: a History of the American Frontier* (1949) en est une bonne illustration, avec des chapitres intitulés « The Carolina Frontier », « The Miners Frontier » ou « The Transportation Frontier ».

<sup>36</sup> William Appleman WILLIAMS, « The Frontier Thesis and American Foreign Policy », *Pacific Historical Review*, vol. 24, n° 4, 1955, pp. 379-395.



l'histoire des États-Unis<sup>37</sup> ». Jack Forbes va plus loin en 1968 lorsqu'il propose une redéfinition du concept de Frontière comme « une *situation de contact intergroupes* », « un cas d'interaction dynamique entre des êtres humains<sup>38</sup> ». 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 la conquête continentale 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 la recherche historique, 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 » en réaction à un champ historiographique encore dominé par l'ombre de Turner. La position de ces Nouveaux historiens 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, 72). La Frontière devient le « f-word<sup>39</sup> », et d'autres termes tels que « la *frontera*<sup>40</sup> » (traduit par « borderland » dans les études anglo-saxonnes) ou « border » (qui correspond à l'acception française du mot frontière) apparaissent plus aptes à interroger la complexité multiculturelle des mécanismes sociopolitiques à l'œuvre dans le XIX<sup>e</sup> siècle américain. Ces auteurs cherchent également à déconstruire les images et les symboles qui s'attachent à la Frontière et à l'Ouest américain, une raison supplémentaire pour laquelle ils rejettent le terme jusque-là prisé des historiens :

« Whatever meanings historians give the term, in popular culture it carries a persistently happy affect, a tone of adventure, heroism, and even fun very much in contrast with the tough,

---

<sup>37</sup> T. M. PEARCE, « The « Other » Frontiers of the American West », *Arizona and the West*, vol. 4, n° 2, 1962, pp. 105-112.

<sup>38</sup> Jack D. FORBES, « Frontiers in American History and the Role of the Frontier Historian », *Ethnohistory*, vol. 15, n° 2, 1968, pp. 207 et 205. Cité dans Limerick et White 1994, 76.

<sup>39</sup> « Progress read conquest, and the frontier became the 'f-word' in revisionist vocabulary. »

Karen JONES et John WILLS, *The American West: Competing Visions*, 2009, p. 5. Cité dans Carter 2014, 2.

<sup>40</sup> Le terme, originaire de l'ouvrage semi-fictionnel et semi-biographique de Gloria ANZALDÚA, *Borderlands: the New Mestiza* (1987), a immédiatement été repris par des historiens comme Limerick ou des chercheurs en littérature comme Anette Kolodny.

complicated, and sometimes bloody and brutal realities of conquest. Under these conditions, the word frontier uses historians before historians can use it. » (Limerick et White 1994, 75)

Le mouvement très engagé 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, « 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<sup>41</sup>.

Si l'on aurait pu croire la Frontière totalement décrédibilisée en tant que concept opératoire au milieu des années 1990, son chemin historiographique ne s'arrête cependant pas là puisque de jeunes universitaires cherchent depuis à la réhabiliter. Pour Stephen Aron, c'est justement l'imprécision du concept turnerien qui en fait un outil analytique d'une richesse insoupçonnée :

« Reconfigured as the lands where separate polities converged and competed, and where distinct cultures collided and occasionally coincided, the frontier unfolds the history of the great West in ways that Turner never imagined<sup>42</sup>. »

La plupart des historiens contemporains ont suivi cet appel et rouvert la Frontière à la recherche en l'infléchissant vers de nouveaux horizons<sup>43</sup>. Au lieu de se concentrer sur une 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<sup>44</sup>.

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 le dépassement des frontières (politiques, sociales, raciales, culturelles) et les nouvelles identités qui en

---

<sup>41</sup> Voir Nathalie MASSIP, *La « Nouvelle histoire de l'Ouest »: historiographie et représentations*, Thèse de doctorat, Toulouse, 2011, pp. 294-313.

<sup>42</sup> Stephen ARON, « Lessons in Conquest: Towards a Greater Western History », *Pacific Historical Review*, vol. 63, n° 2, 1994, p. 128.

<sup>43</sup> Voir par exemple Kerwin Lee KLEIN, « Reclaiming the « F » Word, or Being and Becoming Postwestern », *Pacific Historical Review*, vol. 65, n° 2, 1996, pp. 179-215.

<sup>44</sup> « De fait, contrairement à l'approche régionaliste de la New Western History, qui tend à figer la région, les recherches les plus récentes soulignent la porosité des frontières, et redonnent un sens à la notion de 'processus'. La nouvelle génération rend ainsi à l'histoire de l'Ouest le mouvement et le dynamisme qui caractérisaient la thèse de Turner, et que les Nouveaux Historiens avaient annihilés en bannissant la Frontière de leurs études. [...] [L]es études les plus récentes cherchent aussi à mieux comprendre les processus de contact, de rencontre, et d'échange entre les différents acteurs du passé de l'Ouest. » (Massip 2011, 266-7)

découlent à l'heure de la mondialisation. Quant au mythe qui, malgré les efforts des chercheurs, reste collé au concept, Patricia Limerick lui reconnaît en 2009 un pouvoir mobilisateur et transformateur face aux défis sociaux et environnementaux contemporains hérités de la colonisation :

« Of all the tools available to people committed to healing the West, none outranks for persuasive power the mythic image of the West as a place of opportunity, national triumph, and optimism. [...] For all the problems contained and created by the complex history of westward expansion, the abundant examples of pioneer pluck are an endowment to our times, an inheritance we would be foolish to refuse<sup>45</sup>. »

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<sup>46</sup> » tandis que Matthew Carter propose une lecture de *Three Burials of Melquiades Estrada* (Tommy Lee Jones, 2005) à partir du concept de « *frontera* » dans *The Myth of the Western* (2014). Nous verrons cependant que la richesse critique des représentations contemporaines de la Frontière ne permet pas d'émanciper le mythe de la culture impériale dont il est issu. Inspirée par les historiens contemporains, notre approche est une tentative d'appliquer une lecture synthétique à la multiplicité des expressions de la Frontière afin de dégager des continuités et de révéler des syncrétismes dans les champs idéologique et culturel.

---

<sup>45</sup> Patricia LIMERICK, « The Lessons and Lesions of Conquest », in Patricia Nelson LIMERICK, Andrew COWELL et Sharon K. COLLINGE, *Remedies for a New West: Healing Landscapes, Histories, and Cultures*, 2009, p. 9. Robert Hine et John Farragher expriment la même idée dans leur histoire abrégée de l'Ouest intitulée *Frontiers* (2007) : « The frontier story has always been reformulated to fit the realities of our history, providing us with a national myth not only to 'match our mountains' but to match the needs and aspirations of a new century. [...] beyond the ambiguity, the frontier is still the common past of us all, and it binds us together, like a continental warming blanket. The frontier may also be one blueprint of our common future. » (225).

<sup>46</sup> In Edward BUSCOMBE et Roberta E. PEARSON (dirs.), *Back in the Saddle Again: New Essays on the Western*, 1998, pp. 182-97.

## La Frontière dans les études littéraires et cinématographiques

Alors que les difficultés des historiens face au concept de Frontière se prolongent jusqu'à aujourd'hui, un courant de chercheurs en histoire culturelle, civilisation américaine et études littéraires et cinématographiques, sous l'impulsion d'Henry Nash Smith<sup>47</sup>, a d'emblée considéré la Frontière non sous l'angle du fait historique mais des représentations culturelles. Se détournant du débat sur la 'réalité' historique, ces chercheurs s'intéressent à la Frontière en tant que mythe et analysent ses formes, ses structures et son impact politique. La critique que fait Henry Nash Smith de la théorie de Turner dans *Virgin Land* intervient ainsi comme le point culminant d'un ouvrage destiné à éclairer la généalogie d'un Ouest imaginé comme « le continent vide au-delà de la Frontière » (Smith 1950, 4). Smith montre que cet imaginaire gagne avec Turner l'autorité de la science, déplaçant la perception de la Frontière « vers le plan de la métaphore, voire du mythe » (Smith 1950, 253). À sa suite, nombre d'études analyseront la Frontière ou l'espace sauvage au-delà dans le but de sonder les enjeux politiques de l'imaginaire de la conquête. Dans *The Machine in the Garden* (1964), Leo Marx s'intéresse ainsi à l'opposition entre nature et civilisation dans la culture et la politique américaines du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans *Wilderness and the American Mind* (1967), Roderick Nash cherche à définir le rapport évolutif des Américains à la nature sauvage depuis ses origines européennes jusqu'au mouvement écologiste des années 1960.

L'étude la plus systématique et poussée de ce qui sera connu sous le nom de mythe de la Frontière apparaît cependant en 1973, avec *Regeneration Through Violence* de Richard Slotkin, premier ouvrage d'une trilogie sur le mythe de la Frontière de la période coloniale au XX<sup>e</sup> siècle qui reste une référence des études sur le sujet. La thèse de Slotkin soutient que le ressort idéologique central du mythe est celui d'une régénération par la violence. Le scénario fondamental que traverse le héros du mythe est celui d'une « séparation, d'une régression temporaire à un stade plus primitif ou 'naturel', et d'une *régénération par la violence* » (Slotkin 1998 [1993], 12) par quoi il entend que l'émergence de l'identité nouvelle du héros et de la civilisation – l'identité spécifiquement américaine mentionnée plus haut – se fait dans l'exercice d'une violence du pionnier contre l'Indien. Nous qualifierons ce type de violence, qui n'est autre que le meurtre de l'indigène par le colonisateur, d'impériale en ce qu'elle est l'acte fondateur de la domination de l'empire sur les barbares.

Suite à la perception largement partagée d'une crise culturelle dans les années 1970, de nombreux ouvrages s'interrogent sur les évolutions d'un mythe de la Frontière entendu

---

<sup>47</sup> Henry Nash SMITH, *Virgin Land: the American West as Symbol and Myth*, 1950.

comme mythe national en regard de l'expérience américaine au Vietnam. Des ouvrages tels que *Backfire; How American Culture Led Us to Vietnam and Made Us Fight the Way We Did* (1972) de Loren Baritz ou plus récemment *American Myth and the Legacy of Vietnam* (1986) de John Hellman analysent notamment la manière dont le mythe de la Frontière, largement mobilisé pour justifier l'engagement américain au Vietnam, est sorti brisé du conflit. Richard Slotkin, qui reprend et enrichit cette idée dans *Gunfighter Nation*, intitule sa conclusion sur la période post-Vietnam « La Crise du mythe public ». Dans la majorité des études sociopolitiques récentes du western, les bouleversements sociaux des années 1960, et la guerre du Vietnam en particulier, constituent encore le facteur explicatif majeur d'une crise du mythe et du déclin du genre<sup>48</sup>. Nous irons à l'encontre de cette lecture qui, en insistant sur l'idée d'une rupture, contribue selon nous à masquer la permanence des structures idéologiques du mythe de la Frontière et à favoriser leur influence dans l'imaginaire américain.

Parallèlement aux historiens de la culture, Edwin Fussel invite les études littéraires à se pencher plus systématiquement sur la Frontière avec *Frontier: American Literature and the American West* (1965) qui se concentre sur « le développement et le déclin [de la métaphore de la Frontière] » afin de retracer l'histoire « de l'Ouest américain affectant et, dans une grande mesure, modelant l'esprit américain<sup>49</sup> ». Au moment de l'essor de la contre-culture des années 1960, Leslie Fiedler, dans *The Return of the Vanishing American* (1968), s'attache alors à démontrer la centralité de l'Indien dans l'imaginaire national. Si l'étude de la Frontière reste largement attachée à la littérature de l'Ouest, les années 1980 voient apparaître des analyses de la Frontière dans d'autres genres tels que la science-fiction avec *Wilderness Visions* (1982) de David Mogen ou la littérature sur la guerre du Vietnam avec la thèse de Margaret Stewart, *Death and Growth: Vietnam War Novels, Cultural Attitudes, and Literary Traditions* (1981). Les nouvelles approches historiographiques de la fin des années 1980 se transmettent aux études littéraires grâce à un article d'Annette Kolodny, « Letting Go Our Grand Obsessions » (1987), qui redéfinit la Frontière comme « la frontera » :

---

<sup>48</sup> On peut citer John H. LENIHAN, *Showdown, Confronting Modern America in the Western Film* (1980), Michael COYNE, *The Crowded Prairie: American National Identity in the Hollywood Western* (1997), Lee Clark MITCHELL, *Westerns: Making the Man in Fiction and Film* (1998) ou Stephen McVeigh (McVeigh 2007). Michael Coyne écrit par exemple : « In the 1960s America appeared to be drowning in blood. A culture cannot blithely produce a self-congratulatory pageant similar to How the West Was Won in the midst of obscenities, and it was hard to cling to concepts of American Exceptionalism and Manifest Destiny in the age of Manson and My Lai. » (Coyne 1997, 122)

<sup>49</sup> Edwin Sill FUSSELL, *Frontier: American literature and the American West*, 1965, p. viii.

« In my reformulation the term ‘frontier’ comes to mean what we in the Southwest call *la frontera*, or the borderlands, that liminal landscape of changing meanings on which distinct human cultures first encounter one another’s ‘otherness’ and appropriate, accommodate, or domesticate it through language<sup>50</sup>. »

L’ouvrage collectif *The Frontier Experience and the American Dream* (1989) développe cette approche multiculturelle pour faire de la Frontière la pierre angulaire d’une nouvelle « ‘Grande Tradition’ de la littérature américaine » qui inclurait le regard des « exclus du rêve originel<sup>51</sup> ». Cette tradition ne se définirait plus comme « un canon statique de ‘belles lettres’ » mais comme « une interaction spectaculaire de voix diverses formant notre héritage de la Frontière » (Mogen 1989, 9). Comme en histoire, la Frontière est désolidarisée du « dessein étroitement eurocentrique » (Kolodny 1987, 49) qui la caractérisait jusque-là pour devenir inclusive et « dialogique » (Mogen 1989, 7).

Les études plus récentes sont allées plus loin encore en explorant dans quelle mesure les voix minoritaires ont influencé la construction du mythe ou se le réapproprient. Dans *Exploding the Western* (2005), Sara L. Spurgeon montre par exemple comment la mythologie attachée au héros de la Frontière Daniel Boone est informée par la culture amérindienne. D’autres travaux soulignent le processus de décolonisation de la Frontière dans la littérature chicano<sup>52</sup> ou la reconstruction d’une masculinité noire dans la littérature noire américaine de la Frontière<sup>53</sup>. Ces recherches s’inscrivent dans un élargissement du spectre de l’américanité entamé par la discipline de civilisation américaine. Cet élargissement caractérise également les représentations du mythe de la Frontière au cinéma, qui tendent à se faire plus inclusives envers les minorités, et nous en étudierons les manifestations autant que les limites. Mais une perspective complémentaire des études récentes cherche également à éclairer l’influence d’autres cultures impériales sur le mythe national. Dans un article sur Cormac McCarthy, Susan Kollin suggère par exemple de souligner la proximité du western avec d’autres littératures coloniales :

---

<sup>50</sup> Annette KOLODNY, « Letting Go our Grand Obsessions: Notes toward a New Literary History of the American Frontiers », in Charles L. CROW (dir.), *A Companion to the Regional Literatures of America*, 2003, p. 49.

Mary Louise Pratt prolonge cette réflexion vers une perspective postcoloniale dans *Imperial eyes* (1992) avec le concept de « contact zone », qu’elle définit ainsi : « The space of colonial encounters, the space in which peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, racial inequality, and intractable conflict. » (6)

<sup>51</sup> David MOGEN (dir.), *The Frontier Experience and the American Dream*, 1989, pp. 3 et 6.

<sup>52</sup> Emma PÉREZ, *The Decolonial Imaginary: Writing Chicanas Into History*, 1999.

<sup>53</sup> Michael Kyle JOHNSON, *Black Masculinity and the Frontier Myth in American Literature*, 2002.

« [I]n perceiving how the Western borrows its faraway setting and redeeming male hero from the plots of colonial novels, critics can no longer argue that the genre operates as a quintessential American form but instead must recognize that its sensibilities have been shaped by a larger history of imperialism<sup>54</sup>. »

C'est dans ce dernier mouvement – l'élargissement du spectre de la colonialité – que s'inscrit la perspective comparatiste et transnationale que nous développerons ici.

Les études cinématographiques ont ajouté leur voix aux recherches sur la Frontière à partir des années 1970, essentiellement sous la forme d'analyses génériques du western largement inspirées des pionniers français André Bazin et Jean-Louis Rieuepeyrou. Dans *Horizons West* (1969), Jim Kitses dresse ainsi un tableau des différentes significations de l'opposition entre civilisation et monde sauvage dans le western, des significations « qui forment la structure thématique traditionnelle du genre<sup>55</sup> ». John Cawelti entretient la même idée dans *The Six-Guns Mystique* (1971), affirmant que « le western est un récit qui se déroule sur ou à proximité d'une Frontière<sup>56</sup> » avant d'offrir une analyse du genre structurée par les 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), vont dans la même direction<sup>57</sup>. Dans son étude classique des genres hollywoodiens, Thomas Schatz parle également du « conflit essentiel au western entre civilisation et sauvagerie<sup>58</sup> » tandis que le spécialiste du western Edward Buscombe distingue encore dans le genre une « antithèse centrale entre la nature sauvage et la civilisation, de laquelle dérivent tous les autres conflits<sup>59</sup> ».

La tendance contemporaine chez des auteurs comme Peter Stanfield, Patrick McGee ou Karen Jones est de rejeter cette approche dominante du genre au profit d'autres perspectives. Stanfield considère ainsi que dans les années 1930, « c'est la peur de la sécession que les westerns enregistrent et non, comme cela a souvent été défendu, l'opposition structuraliste

---

<sup>54</sup> Susan KOLLIN, « Genre and the Geographies of Violence: Cormac McCarthy and the Contemporary Western », *Contemporary Literature*, vol. 42, n° 3, 2001, p. 568. Cité dans Carter 2014, 184.

<sup>55</sup> Jim KITSSES, *Horizons West*, 1969, p. 11.

<sup>56</sup> John G. CAWELTI, *The Six-Gun Mystique*, 1984 [1971], p. 62.

<sup>57</sup> French écrit : « This contrast between open land and the town, between the illusion of freedom and the necessity of compromise, between a relaxed association with nature and a tense accommodation to society, lies at the root of the genre. » (Philip FRENCH, *Westerns: aspects of a movie genre*, 2005 [1973], p. 65) Quant à Wright, s'il juge que « le contraste nature sauvage/civilisation n'est pas aussi central que les autres oppositions » qu'il analyse dans le genre, il lui conserve une place privilégiée dans son étude structuraliste puisqu'elle permet notamment de distinguer le héros de tous les autres personnages (celui-ci étant le seul personnage associé au monde sauvage). Will WRIGHT, *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western*, 1975, p. 57.

<sup>58</sup> Thomas Gerard SCHATZ, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, 1981, p. 48.

<sup>59</sup> Edward BUSCOMBE et al., *The BFI Companion to the Western*, 1993, p. 292.

entre sauvagerie et civilisation<sup>60</sup> ». 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<sup>61</sup> ». Si western et mythe de la Frontière ont donc longtemps été analysés conjointement, la diffusion des tropes du western dans d'autres genres au tournant des années 1970 a attiré l'attention sur l'importance du mythe dans d'autres univers narratifs. Un nombre croissant d'études sont apparues visant à illuminer cette filiation dans le road movie, la science-fiction ou le film d'action<sup>62</sup>. Nous refusons l'approche systématique en termes de genre qui caractérise nombre des travaux antérieurs sur le sujet et qui tend à fragmenter l'analyse des évolutions structurelles du mythe. À la place, nous proposons une approche synthétique pour faire sens de cet éclatement.

## Définitions

### La Frontière

Si les définitions plus récentes de la Frontière permettent de libérer le concept de l'idéologie impériale qui l'a vu naître et d'ouvrir un champ créatif dans ses usages culturels et scientifiques, ce sont cependant les prolongements de cette idéologie originelle qui nous intéressent ici. C'est pourquoi nous conservons la définition de Turner, baignée dans l'impérialisme de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, d'un point de rencontre entre la civilisation et la sauvagerie. Cette définition ne limite pas le concept dans l'espace ou le temps, ce qui englobe les incarnations de la Frontière dans d'autres terrains et à d'autres époques que l'Ouest historique. Elle dénote une mise en contact sans que la nature de ce contact ne soit arrêtée, ce qui inclut autant les formes de violence génocidaire du type des guerres indiennes que les formes d'acculturation pacifique souvent rencontrées dans les récits de la Frontière depuis Natty Bumppo/ Œil-de-faucon, le héros des romans de Bas-de-cuir (*Leatherstocking Tales*, 1823-41) de James Fenimore Cooper. Et elle mobilise les concepts idéologiques de civilisation et de sauvagerie, aux significations diverses et évolutives sur lesquelles nous reviendrons dans notre premier chapitre, mais qui charrient à l'époque de Turner les idées de

---

<sup>60</sup> Peter STANFIELD, *Hollywood, Westerns and the 1930s: The Lost Trail*, 2001, p. 195.

<sup>61</sup> Patrick MCGEE, *From Shane to Kill Bill: Rethinking the Western*, 2007, p. xv. Cité dans Carter 2014, 2.

<sup>62</sup> Voir Steven COHAN et Ina Rae HARK (dirs.), *The road movie book*, 1997 ; Gary WESTFAHL, *Space and Beyond: The Frontier Theme in Science Fiction*, 2000 ; Geoff KING, *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster*, 2001.



progrès et de race et signalent surtout une binarité inégalitaire divisant l'humanité. On trouve là un principe idéologique de la pensée impériale, qui établit des différences de droits selon des degrés d'humanité. En effet, tous les empires « sont fondés sur des *variations graduées et des degrés de souveraineté et de citoyenneté* – sur des critères multiples d'inclusions et des échelles mobiles de droits fondamentaux<sup>63</sup> ». Que son déficit de civilisation en fasse un être moins humain ou plus humain selon la valeur que l'on donne à la civilisation, le sauvage est un être radicalement différent de l'homme civilisé et cette différenciation est la marque d'une idéologie impériale. En outre, la définition de Turner est celle qui a eu le plus d'influence sur la culture populaire, si l'on en croit les analyses classiques du western en termes d'opposition entre la civilisation et la sauvagerie.

### Le mythe

Le mythe est une construction culturelle donnant forme à une idéologie. Avant de le définir, précisons d'emblée le sens des notions de culture et d'idéologie que nous retenons. La définition de la culture privilégiée ici n'est pas celle d'une « culture substance<sup>64</sup> », définie comme un ensemble de caractéristiques relativement fixes et descriptibles, mais celle d'une culture comme « processus qui construit la relation sociale<sup>65</sup> » au sens large, englobant les dimensions politique et économique. La culture se comprend ainsi comme un système symbolique analogue au langage, qui permet de construire les relations sociales sans pour autant les déterminer et dont les signes sont incessamment modifiés par ces dernières. La culture est donc fondamentalement dynamique. Les œuvres et expressions qu'elle produit, tels que les films, dépendent d'elle autant qu'elles la construisent. Dans ce cadre, nous entendons l'idéologie comme un élément central de la culture, une manière d'articuler la culture au monde et de l'organiser de manière signifiante pour un groupe social. L'idéologie donne sens à la culture, au sens où elle organise les éléments du système symbolique en discours. Loin des connotations péjoratives attachées au concept par Marx, l'idéologie ici est abordée comme un « outil opérationnel non polémique<sup>66</sup> ». À l'instar d'Anne-Marie Bidaud, nous en retiendrons la définition proposée par Louis Althusser d'un « système (possédant sa logique et sa rigueur propres) de représentations (images, mythes, idées ou concepts selon les cas) doué

---

<sup>63</sup> Ann Laura STOLER, « Imperial Formations and the Opacities of Rule », in Calhoun et al. 2006, 56.

<sup>64</sup> J'emprunte le terme à Geneviève Vinsonneau, dont l'article « Le développement des notions de culture et d'identité : un itinéraire ambigu » est particulièrement éclairant. In *Carrefours de l'éducation*, n° 14, 1 Septembre 2002, p. 14.

<sup>65</sup> Jean TARDIF ET AL., *Les Enjeux de la mondialisation culturelle*, 2011, p. 36.

<sup>66</sup> Anne-Marie BIDAUD, *Hollywood et le rêve américain: cinéma et idéologie*, 1994, p. 13.

d'une existence et d'un rôle historique au sein d'une société donnée<sup>67</sup> ». L'idéologie est un système signifiant permettant d'inscrire une société dans une histoire, de donner sens à ses structures et de guider l'action collective. Le mythe en est une représentation.

La plupart des définitions du mythe s'accordent sur le fait qu'il est de nature fondamentalement narrative. Dans *American Myth and the Legacy of Vietnam*, John Hellmann définit ainsi le mythe comme « des récits contenant l'image qu'un peuple se fait de lui-même dans l'histoire<sup>68</sup> ». Richard Slotkin reprend cette dimension narrative du mythe dans *Regeneration Through Violence*, lorsqu'il définit une mythologie comme « un complexe de récits qui donne corps à la vision du monde et au sens de l'histoire d'un peuple ou d'une culture, réduisant des siècles d'expérience en une constellation de métaphores captivantes<sup>69</sup> ». L'auteur précise en distinguant trois éléments de structure narrative caractéristiques d'un mythe :

« A protagonist or hero, with whom the human audience is presumed to identify in some way ; a universe in which the hero may act, which is presumably a reflection of the audience's conception of the world and the gods ; and a narrative, in which the interaction of hero and universe is described. » (Slotkin 2000 [1973], 8)

Héros et univers peuvent être facilement rapportés à des « images » tandis que le récit qui les met en relation « établit les lois de causalité, de la nature, et de moralité » (Slotkin 1973, 8). Le propre du récit mythique est de construire une cosmologie, c'est-à-dire une lecture possible du monde. La capacité de ce récit à dire le monde de manière politiquement pertinente est ce qui détermine l'adhésion d'un peuple à un mythe et donc son pouvoir au sein de sa culture de production.

La première fonction sociale de cette cosmologie est cosmogonique : elle naturalise la genèse historique du groupe qui le produit. Roland Barthes a ainsi défini le « principe même du mythe » comme étant de « transform[er] l'histoire en nature » pour se donner comme « parole dépolitisée<sup>70</sup> ». Le monde présent, résultat de conflits, négociations et décisions d'ordre politique, se présente dans le mythe comme une évidente nécessité. Le sens de continuité qui en émerge travaille en faveur d'une stabilité de l'idéologie et du système social contre la conceptualisation d'alternatives. En ce sens, le mythe est essentiellement

---

<sup>67</sup> Louis ALTHUSSER, *Pour Marx*, 1966, p. 238. Cité dans Bidaud 1994, 13.

<sup>68</sup> John HELLMANN, *American Myth and the Legacy of Vietnam*, 1986, p. ix.

<sup>69</sup> Richard SLOTKIN, *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, 2000 [1973], p. 6.

<sup>70</sup> Roland BARTHES, *Mythologies*, 1970 [1957], p. 217.

conservateur puisqu'il existe en tant que « validation sociologique d'une structure existante, la projection du présent dans le passé<sup>71</sup> ». Les mythes sont ainsi souvent critiqués pour leur rapport faussé à l'histoire et le genre du western a particulièrement souffert de ce type de dénonciations<sup>72</sup>. Pourtant, les faits historiques sont eux-mêmes le produit d'une mise en récit<sup>73</sup> inscrite dans une culture et informée par une idéologie. L'histoire et le mythe entretiennent ainsi une proximité formelle qui permet au mythe de tenir lieu d'histoire. Inversement, le mythe ne possède un pouvoir dans la société qu'à mesure de sa capacité à faire sens de l'histoire, qui n'est effective que s'il travaille avec elle : « Le mythe recouvre peut-être l'histoire des habits de la fiction, mais il persuade en proportion à sa capacité à aider les hommes à agir dans l'histoire. Au bout du compte, son efficacité dérive de sa relation fonctionnelle aux faits<sup>74</sup>. » La capacité d'un mythe à produire l'adhésion d'un peuple provient de la vraisemblance historique de son récit, qui permet de guider l'action collective.

Car, et c'est là la seconde fonction sociale d'un mythe, la cosmogonie a un rôle prescriptif. Au même titre que l'histoire, qui pour Patricia Limerick comme pour Frederick Jackson Turner n'a de sens qu'en ce qu'elle éclaire le présent (Massip 2011, 34-5 et 151), le mythe est pour l'ethnologue Bronislaw Malinowski une « force active » :

« [I]t expresses, enhances, and codifies belief; it safeguards and enforces morality; it vouches for the efficiency of ritual and contains practical rules for the guidance of man. Myth is thus a vital ingredient of human civilization; it is not an idle tale, but a hard-worked active force<sup>75</sup>. »

Claude Lévi-Strauss défend une position similaire sur le mythe lorsque, le comparant à la musique, il le définit comme « une grille de déchiffrement, une matrice de rapports qui filtre et organise l'expérience vécue, se substitue à elle et procure l'illusion bienfaisante que des contradictions peuvent être surmontées et des difficultés résolues<sup>76</sup> ». La propriété du mythe n'est donc pas seulement de construire une représentation cohérente du monde mais également de modifier le monde réel selon cette représentation, puisqu'il oriente les actions

---

<sup>71</sup> Raymond FIRTH, « The plasticity of myth: cases from Tikopia », *Ethnologica*, 1960. Cité dans Spurgeon 2005, 147, note 2.

<sup>72</sup> Au point que Kevin Brownlow ait tranché en affirmant : « 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. » Kevin BROWNLOW, *The War, the West, and the Wilderness*, 1979, p. 223.

<sup>73</sup> Hayden White affirme que « l'historien donne forme à sa matière en réponse aux impératifs du discours narratif en général », dans « Historicism, History, and the Figurative Imagination » (*History and Theory*, vol. 14, n° 4, 1975, p. 49). Dans *Frontiers of historical imagination* (1997), au sous-titre évocateur de *Narrating the European Conquest of Native America*, Kerwin Lee Klein avance la notion d'une « intrigue » historique.

<sup>74</sup> Sacvan BERCOVITCH, *The American jeremiad*, 1978, p. 11. Cité dans Carter 2014, 180.

<sup>75</sup> Bronislaw MALINOWSKI, *Myth in Primitive Psychology*, 1926, p. 13.

<sup>76</sup> Claude LÉVI-STRAUSS, *L'homme nu*, 1973 [1971], p. 589-90.

d'une société dans le prolongement d'une idéologie et d'un récit communs<sup>77</sup>. Pour conserver une prise sur le présent, il évolue ainsi nécessairement avec la culture qui le produit. Le fait qu'un mythe se modifie n'est pas tant un signe de crise que de vitalité :

« The occurrence of changes in a myth [...] does not mean that the myth in question is beginning to lose its function and will probably disappear in time; on the contrary changes in myth occur as a rule to prevent loss of function [...] by changing it in such a way that it can be maintained. By changing it, a myth is adapted to a new situation, armed to withstand a new challenge<sup>78</sup>. »

Les transformations que le mythe de la Frontière connaît dans les années 1960, qui ne sont autres qu'une série d'ajustements idéologiques, marquent son dynamisme face aux défis historiques de cette période tels que la lutte pour les droits civiques ou la guerre du Vietnam. Ces transformations ne peuvent cependant être assimilées par la culture et acceptées par la société que si elles sont négociées de l'intérieur du mythe existant : « tout changement d'idéologie sociopolitique doit prendre place de l'intérieur des traditions mythologiques d'une nation et, par conséquent, de l'intérieur des récits qui ont contribué à former cette tradition » (Slotkin 1998 [1993], 655-6). Nous avons ici une première clé pour comprendre à la fois les évolutions du mythe de la Frontière et sa persistance dans la culture américaine.

La double fonction sociale du mythe, cosmogonique et prescriptive, le place au cœur du processus de construction d'une communauté politique. Le mythe fonde en récit la cohérence politique d'une nation, elle-même entendue comme un artefact culturel, une « communauté politique imaginée<sup>79</sup> » selon la définition célèbre de Benedict Anderson. Anderson souligne non seulement que la nation n'existe que parce que ses membres l'imaginent, mais que le pouvoir souverain de l'état lui-même est tributaire de cette imagination (Anderson 1991 [1983], 7). Dans ce cas, le mythe concentre l'imaginaire qui produit la nation et sa souveraineté, en lui donnant une image cohérente et idéale d'elle-même à laquelle le peuple peut s'attacher : « la mythologie d'une nation est le masque intelligible de cette énigme appelée le 'caractère national' » (Slotkin 2000 [1973], 3). Pour récapituler, le mythe est la mise en récit d'un idéal national, structuré par une idéologie, fondé en histoire tout en la transcendant. Le mythe fait histoire mais il fait aussi nation.

---

<sup>77</sup> « The narrative structures of myths articulate salient patterns that we see in our past and hold as our present value and purpose. A myth is our explanation of history that can also serve as a compelling idea for our future. » (Hellmann 1986, ix)

<sup>78</sup> Th. P. VAN BAAREN, « The Flexibility of Myth », in Alan DUNDES (dir.), *Sacred narrative, readings in the theory of myth*, 1984, p. 218. Cité dans Spurgeon 2005, 147, note 2.

<sup>79</sup> Benedict ANDERSON, *Imagined communities*, 1991 [1983], p. 6.

## Mythe de la Frontière

Le mythe étant une construction dynamique, il n'existe pas de point d'origine d'où dériveraient des versions postérieures. Les premières manifestations d'un mythe de la Frontière sont identifiées à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle dans des genres littéraires en formation tels que les récits de guerres indiennes ou de captivité – qui relatent généralement la captivité d'une femme blanche aux mains des Indiens. Au cours de son histoire, le mythe a rempli plusieurs fonctions dans la culture américaine – répondre au sentiment d'isolement dans un environnement inconnu, à l'insécurité culturelle face aux peuples indigènes et au besoin de se distinguer culturellement de la métropole européenne – qui se rejoignent dans la tentative de faire sens de l'expérience de migration et de colonisation dans le Nouveau Monde, et des évolutions économiques et politiques de cette nouvelle société. L'idée fondamentale du mythe de la Frontière est celle d'une rencontre transformatrice du colon européen avec un environnement inédit qui produit le nouvel homme américain. L'ambivalence affective attachée à cette rencontre, source d'angoisses de dissolution autant que d'espoirs de régénération, se retrouve dans les significations contradictoires attachées à la fois au monde sauvage et à la civilisation. Si cette dernière incarne tantôt un progrès moral face à la barbarie, tantôt un carcan social et politique étouffant l'individu, ces connotations sont déterminées par les représentations attachées à l'altérité inconnue du monde sauvage, l'espace qui se situe au-delà de la Frontière. Turner utilise le terme de « sauvagerie » imprégné de l'idéologie impériale de son temps, mais le mythe de la Frontière charrie également les connotations du monde sauvage attribuées à la « wilderness » par les puritains du XVII<sup>e</sup> siècle. La *wilderness*, qui correspond au désert dans la bible francophone, est à la fois un espace diabolique où règnent des créatures démoniaques (le terme signifie étymologiquement « territoire des bêtes sauvages ») et un espace sacré où se fait entendre la parole de Dieu<sup>80</sup>.

Cette ambivalence fondamentale détermine deux tendances narratives du mythe qui s'opposent sans être exclusives et que nous appellerons des versions du mythe. Ces versions voient l'au-delà de la Frontière comme hostile ou désirable, l'indigène comme une menace ou une opportunité, le héros comme un homme qui hait ou adore l'Indien, et le rapport à l'autre comme une confrontation à mort ou une union mystique. La première tradition s'incarne dans le nationalisme expansionniste jacksonien ou l'impérialisme racaliste rooseveltien (de Theodore Roosevelt). Elle se retrouve en littérature populaire dans les récits de guerres

---

<sup>80</sup> Sur l'ambivalence de la *wilderness*, voir Pierre-Yves PÉTILLON, *L'Europe aux anciens parapets*, 1986, p. 20, et Lauric GUILLAUD, *La terreur et le sacré: la nuit gothique américaine*, 2003, pp. 16-23.

indiennes et au cinéma dans le désert meurtrier des westerns (*The Searchers*), le gothique rural du film d'horreur (*Deliverance*), les bas-fonds criminels des grandes villes (*Dirty Harry*) ou la jungle hostile des films de guerre du Vietnam (*Platoon*). L'étude de ces directions narratives au-delà du western est l'objet de notre deuxième partie. La seconde tradition inspire à des degrés divers l'agrarianisme jeffersonien, le transcendantalisme de Thoreau, le populisme de Frederick Jackson Turner ou la contreculture des années 1960. On la retrouve dans le paysage indianisé du western révisionniste (*Little Big Man*), les grands espaces du road movie (*Easy Rider*) ou les périphéries impériales de la science-fiction (Tatooine dans *Star Wars* ou le douzième district de *The Hunger Games*). Nous en étudierons les manifestations dans la troisième partie de ce travail. Quelle que soit la nature de la rencontre entre la civilisation et la sauvagerie (un acte de violence ou un acte d'amour), la civilisation en sort régénérée. Concrètement, cela signifie qu'elle possède désormais les moyens physiques et mentaux de se rendre maître du monde sauvage et de soumettre ses habitants. La trajectoire narrative du mythe vise *in fine* l'expansion de la civilisation.

Les affinités du mythe avec une idéologie impériale remontent aux premiers moments de sa formation. Si nous en abordons les nuances plus loin dans cette étude, les notions de races humaines, de masculinité héroïque, de progrès de la civilisation et leur prolongement dans une mission civilisatrice de l'homme blanc dans le monde sont intimement liées à l'histoire de formation du mythe de la Frontière. Alors que l'Europe était divisée par la classe et la religion, la situation coloniale du nouveau monde a favorisé l'émergence de la catégorie raciale dans la construction de l'altérité. La race s'est progressivement immiscée dans la politique et la législation américaines autant que dans la culture populaire, pour devenir un élément déterminant de la fracture symbolique entre civilisation et sauvagerie sur la Frontière. Le développement d'un héroïsme masculin a également été progressif. Si la première héroïne d'un récit de captivité, Mary Rowlandson (1682)<sup>81</sup>, peut être considérée comme « un point d'origine essentiel dans le développement du héros américain de la Frontière<sup>82</sup> », l'héroïsme s'identifie à la masculinité à partir des aventures de Daniel Boone (1784)<sup>83</sup> et des romans de Bas-de-cuir pour ne plus quitter l'identité du héros de la Frontière, comme le montrent encore les réactions médiatiques et politiques à la captivité du soldat Jessica Lynch aux mains des Irakiens en 2003<sup>84</sup>. Quant à l'idée de progrès, elle est inscrite dans la dimension

---

<sup>81</sup> Mary ROWLANDSON, *A Narrative of the Captivity and Restoration of Mrs. Rowlandson*, 1682.

<sup>82</sup> Denise Mary MACNEIL, *The Emergence of the American Frontier Hero 1682-1826*, 2009, p. 61.

<sup>83</sup> John FILSON, *The Adventures of Colonel Daniel Boon*, 1784.

<sup>84</sup> Voir Stacy TAKACS, « Jessica Lynch and the Regeneration of American identity Post 9/11 », in Peter C. ROLLINS et John E. O'CONNOR, *Why We Fought: America's Wars in Film and History*, 2008, pp. 488-510.

transformatrice que le mythe attache à la rencontre du héros avec la sauvagerie. Quelle que soit la nature de la régénération qui s'y joue (spirituelle chez les puritains, politique chez les populistes comme Jefferson ou Turner, raciale chez les impérialistes comme Jackson ou Roosevelt), son existence même repose sur l'idée d'un progrès de la civilisation. Au cœur du mythe se loge ainsi la croyance en un renouveau qui peut se comprendre comme un prolongement de l'idée de Nouveau Monde pour les Européens. Progrès moral et expansion territoriale représentent de fait un seul et même mouvement. En repoussant la Frontière vers l'Ouest, en progressant physiquement dans le territoire indigène, la civilisation d'extraction européenne progresse également vers une identité nouvelle et inédite que sera l'américanité, quelle qu'en soit sa définition. Le mythe de la Frontière s'est ainsi structuré selon des lignes idéologiques qui ont offert un cadre narratif opératoire à l'expansion des colonies britanniques puis des États-Unis naissants.

Ce cadre narratif vise à justifier la violence et, plus précisément, la violence impériale de la civilisation contre la sauvagerie, qui est l'élément central dans la structure mythologique. Cette centralité s'explique par des raisons historiques liées aux réalités de la conquête, mais aussi parce que la fonction du mythe est de réconcilier une telle violence avec l'identité « civilisée » de l'Amérique. Un motif central du mythe de la Frontière est ainsi celui de la « guerre sauvage » (Slotkin 1998 [1993], 12)<sup>85</sup> qui n'est autre qu'une guerre d'extermination entre la civilisation et la sauvagerie, dont le modèle historique est celui des guerres indiennes et qui s'incarne dans des moments décisifs tels que le « dernier carré » (*Last Stand*), que Daniel Royot définit comme la « résistance héroïque d'un groupe de combattants assiégés [voués] au sacrifice<sup>86</sup> ». La version du mythe qui promeut l'union avec l'altérité n'est pas moins violente, à en croire Slotkin qui montre que l'acte d'union se réalise par un acte de violence (Slotkin 2000 [1973], 551). La mythologie autour de la chasse en est une illustration. La chasse est une pratique centrale du mythe de la Frontière en ce qu'elle est une rencontre préliminaire du héros avec la *wilderness* qui tient lieu de préparation à la guerre sauvage. Elle joue ainsi un rôle important dans les récits de formation héroïque depuis Daniel Boone jusqu'à *The Deer Hunter* (1979) ou *Hunger Games* (2012)<sup>87</sup>. Or, la chasse est une manière

---

<sup>85</sup> L'expression renvoie également au vers de Kipling « Take up the White man's burden/ The savage wars of peace », qui désigne les guerres coloniales dans son fameux poème « The White Man's Burden » (1899).

<sup>86</sup> Daniel ROYOT, « *The Last Stand* : le champ de bataille sur grand écran », *Cycnos*, Volume 21 n°2, mis en ligne 15 octobre 2006, URL : <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=352>.

<sup>87</sup> Dans *Hunger Games*, le sens de la guerre sauvage est inversé puisqu'il ne s'agit pas de conquérir, mais de résister à la violence de l'empire. Nous sommes là sur un modèle historique de la Révolution américaine ou de la guerre de décolonisation dont nous verrons qu'il est caractéristique de ce que nous appellerons le contre-mythe

pour le héros de s'appropriier l'esprit de la nature en tuant son incarnation dans le daim. L'union dans la nature sacrée s'effectue ainsi dans la violence et prépare au meurtre du sauvage dans la nature hostile. Race, masculinité et progrès offrent finalement un cadre idéologique permettant de justifier l'acte de violence impériale – le meurtre de l'indigène par le colonisateur – qui fonde la nouvelle civilisation.

Ce bref aperçu des trajectoires narratives et enjeux idéologiques du mythe de la Frontière est schématique et ne correspond pas à ses représentations qui, selon notre définition de la culture, construisent le mythe autant qu'elles sont informées par lui. Le schéma de l'homme blanc tuant le sauvage pour ouvrir la voie à la civilisation et l'idée que ce meurtre est au fondement de l'identité nouvelle américaine n'existent que pour être interrogés, évalués et redéfinis par les productions culturelles particulières en premier lieu desquelles les films américains. L'évolution du cadre idéologique dans lequel se négocient les variations narratives atteint une apogée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, moment où le mythe et sa dimension nationale se consolident en même temps que le système idéologique légitimant la colonisation nord-américaine. Les personnalités responsables de la construction de ce qui était encore un ensemble de récits populaires de la Frontière en un véritable mythe national – Frederick Jackson Turner et Theodore Roosevelt en tête – étaient également d'influents figures du débat politique sur l'impérialisme américain. La fin du XIX<sup>e</sup> siècle est donc le moment de cristallisation d'une idéologie impériale dans un mythe national centré sur la Frontière, où l'on peut véritablement définir le mythe de la Frontière comme un système narratif structuré par une idéologie impériale qui situe l'émergence d'une identité américaine dans l'histoire nationale de colonisation. C'est ce mythe structuré par la rhétorique des empires de cette période et placé au cœur de l'identité nationale qui servira de point de repère à la culture de masse du XX<sup>e</sup> siècle.

### **Empire et impérialisme**

Nous nous appuyerons dans notre démonstration sur des définitions larges de l'empire et de l'impérialisme qui, si elles sont l'objet de discussions dans le champ des sciences politiques quant à leur application au cas des États-Unis, apparaissent moins problématiques lorsqu'on les applique dans le champ culturel aux représentations que les États-Unis se font d'eux-mêmes. Nous définirons l'empire comme « une entité politique qui est grande et

---

de la Frontière et analyserons en troisième partie. Bien que le récit soit inversé, les structures idéologiques sont les mêmes.



expansionniste (ou habitée par une mémoire d'un passé expansionniste), reproduisant la différenciation et l'inégalité entre les gens qu'il assimile » (Calhoun *et al.* 2006, 3), une définition que les auteurs élargissent ici par une parenthèse afin de la rendre applicable aux États-Unis. Cependant, la dimension différentialiste de l'exercice du pouvoir des empires permet déjà en elle-même une application assez large qui correspond par exemple au cas des États-Unis :

« Imperial states by definition operate as states *of* exception that vigilantly produce exceptions to their principles and exceptions to their laws. From this vantage point, the United States is not an aberrant empire but a quintessential one, a consummate producer of excepted populations, excepted spaces, and its own exception from international and domestic law. » (Stoler 2006, 57)

Nous retiendrons ce critère d'un exercice discriminant du pouvoir, qui revient à hiérarchiser les populations selon des échelles de droits, pour définir un empire dans le champ des représentations culturelles. Nous définirons « impérialisme » encore plus largement comme une certaine forme d'exercice du pouvoir politique :

« Imperialism is a form of domination—almost any instance of domination—in which one entity uses or takes advantage of another entity for its self-aggrandizement, to increase its power, its life, its comfort. Imperialism is thus an exercise of power. An entity uses its power to alter the world, to influence other entities, so that its own interests may be satisfied. [...] In philosophical terminology, imperialism results from any successful attempt to exert power over the 'other'<sup>88</sup>. »

Cette définition large suggère une sortie du cadre des régimes politiques pour entrer dans celui des comportements collectifs, voire individuels. Elle nous permet d'articuler le concept d'impérialisme des actions du héros mythique à celles de la nation qu'il incarne. Le héros peut ainsi exercer une violence impériale dès lors qu'il la dirige contre l'indigène au nom de la civilisation. Un film peut s'inscrire dans une culture impériale lorsqu'il s'approprie la structure idéologique justifiant le pouvoir des empires. La culture impériale elle-même désigne un système symbolique déterminé par une idéologie impériale. À la différence de la culture au sens large défini plus haut, elle pose un cadre structurant la mise en relation sociale. Elle n'est propre à aucun groupe ni aucune nation, mais s'alimente de l'ensemble des productions culturelles qui reproduisent ses structures. Enfin, l'idéologie impériale n'a rien à voir avec une intention politique impérialiste de la part de ceux qui la partagent mais désigne

---

<sup>88</sup> Eric KATZ, « Imperialism and Environmentalism », *Social Theory and Practice*, vol. 21, n° 2, 1995, p. 273.

un système de représentations envisageant une société comme un empire. Nous en définirons plus précisément les caractéristiques dans notre premier chapitre.

Nous verrons que les deux versions du mythe identifiées dans l'histoire de sa formation se cristallisent à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans deux régimes rhétoriques de l'impérialisme. Le premier est un impérialisme nationaliste ou particulariste, fondé sur la race et le progrès d'une civilisation nationale aux dépens des autres. Attaché à une conception de l'autre comme menace et de la nature comme hostile, il est incarné dans les écrits de Theodore Roosevelt et sa fascination pour la Frontière comme terrain d'une guerre sauvage régénératrice. Parce qu'il est ouvertement raciste et expansionniste, ce premier régime rhétorique s'expose facilement aux critiques et ne s'exprime que rarement dans sa forme assumée. Le second est un impérialisme universaliste ou libéral, c'est-à-dire favorable aux libertés individuelles et politiques, fondé sur un exceptionnalisme politique attaché aux valeurs des Lumières et justifiant la conquête par une mission éclairée. Plus proche de l'idéalisation de l'autre comme un bon sauvage – infantile et innocent – et de son environnement comme un espace sacré de révélation, il s'incarne dans la pensée de Turner et son idéalisme politique de l'Ouest comme terre de démocratie que l'Amérique a pour mission d'incarner et d'exporter dans le monde. Ce second régime est le plus visible dans la rhétorique politique américaine, mais il est aussi le plus fragile car il repose sur une contradiction fondamentale entre ses fins libérales et ses moyens impériaux<sup>89</sup>. À travers l'évolution des deux versions du mythe de la Frontière nous tracerons également celle de deux rhétoriques de l'impérialisme telles qu'elles se sont exprimées dans le contexte américain. Précisons également ici que la recherche a traditionnellement tendance à séparer en différents « mythes » la terre vierge et promise du Nouveau Monde, l'exceptionnalisme américain de la Cité sur la colline, la Destinée manifeste de l'Amérique à conquérir son continent ou sa mission d'expansion de la démocratie dans le monde (Bidaud 1994, 15). Nous considérons cependant ces différents « mythes » comme les produits d'une même culture impériale qui trouve son expression la plus aboutie dans la Frontière, telle qu'elle émerge au cœur d'un mythe national à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>89</sup> « As a state practice and a political ideology, imperialism presents perhaps the ultimate challenge to the founding narratives of liberal equality, individual freedom, and sovereign autonomy. »  
J. MOREFIELD, *Empires without Imperialism: Anglo-American Decline and the Politics of Deflection*, 2014, p. 4.

## Méthode et choix du corpus

Nous avons choisi d'étudier les évolutions du mythe national de la Frontière et de l'idéologie impériale qui le structure dans la culture américaine en prenant comme objet le cinéma. Ce choix se justifie d'une part par la centralité du cinéma dans la culture de masse américaine à partir des années 1920, moment où il devient le « cœur même de la culture de masse<sup>90</sup> » aux États-Unis, et d'autre part par la centralité du cinéma américain dans la mondialisation culturelle. L'omniprésence de l'image, favorisée par la télévision, est aujourd'hui renforcée par les nouvelles technologies de communication. Si le cinéma n'est plus le dispositif privilégié d'accès à l'image, les auteurs de *L'Écran global* affirment cependant qu'il influence la construction de tous les autres types d'images, « s'imposant comme cinématographisation du monde, *vision écranique du monde* faite de la combinaison du grand spectacle, des célébrités et du divertissement<sup>91</sup> ». Au cœur de ce processus se trouve le cinéma américain, première industrie cinématographique mondiale en termes de recettes et de diffusion. Ainsi, « le 'système Hollywood' [...] constitue actuellement le cœur de l'Hyperculture globalisante » (Tardif *et al.*, 72), expression que les auteurs des *Enjeux de la mondialisation culturelle* utilisent pour définir la culture formée dans le cadre de la mondialisation. L'image cinématographique américaine est au cœur d'une culture globale dominée par les images.

Notre approche méthodologique suit la tradition des études sociohistoriques du cinéma qui s'intéressent en premier lieu aux discours et aux idéologies représentées dans les films. Elle considère le cinéma comme un lieu de production du politique au même titre que le débat public ou la sphère médiatique. En effet, si une communauté politique n'existe que tant qu'elle est imaginée, si une nation est un artefact culturel dont le pouvoir politique dépend d'un acte collectif d'imagination (Anderson 1991 [1983], 6-7), le cinéma constitue l'un des espaces culturels où la communauté politique se construit :

« If we assume that the state has no ontological status apart from the many and varied practices that bring it into being, then the state is an artifact of a continual process of reproduction that performatively constitutes its identity. The inscription of boundaries, the articulation of coherence, and the identification of threats to its sense of self can be located in and driven by the cultural discourses of the community, and represented in sites as 'unofficial' as art, film and literature<sup>92</sup>. »

---

<sup>90</sup> Jacques PORTES, *De la scène à l'écran: naissance de la culture de masse aux États-Unis*, 1997, p. 331.

<sup>91</sup> Gilles LIPOVETSKY et Jean SERROY, *L'écran global: culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, Paris, France, Éd. du Seuil, 2007, p. 29.

<sup>92</sup> David CAMPBELL, « Cultural governance and pictorial resistance: reflections on the imaging of war », *Review of International Studies*, vol. 29, Supplement S1, Décembre 2003, p. 57. Cité dans Sean CARTER et Derek P.

Si la perspective de l'auteur se place ici du côté de la pratique de l'état, sa position rejoint celle d'Anderson en ce que l'état et son identité sont produits de manière performative. La définition de limites et d'une cohérence de l'état comme des menaces qui pèsent sur lui repose sur l'imagination de ses membres, qui se manifeste dans les productions culturelles dont le cinéma fait partie. Afin d'éclairer ce rôle du cinéma, nous porterons une attention particulière à la dimension narrative des films individuels. Nous chercherons notamment à souligner les récurrences de schèmes narratifs au sein de groupes de films ou les distances prises par les films individuels par rapport à ces schèmes et à notre point de repère général qui est le mythe national formé à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Nous reviendrons plus en détail sur les limites de cette approche dans le deuxième chapitre, mais signalons-en déjà deux et les moyens méthodologiques adoptés pour y remédier. Tout d'abord, on reproche généralement à une lecture sociohistorique du cinéma de sacrifier la singularité des œuvres cinématographiques au profit de lectures systématiques et généralisatrices d'un corpus élargi. Une manière d'éviter cet écueil est de rester sensible à la différence entre le mythe comme métarécit décrit de manière abstraite et ses représentations dans des productions culturelles particulières. Comme nous l'avons signalé plus haut, chaque expression culturelle construit autant le mythe qu'elle est construite par lui. L'approche des représentations cinématographiques de la Frontière que nous favorisons rejoint ainsi celle que Matthew Carter applique au cas particulier du western :

« Throughout the twentieth century the Hollywood Western has disseminated this construct [an American national identity] to cinema audiences both in the United States and around the world [...] and yet, more often than not, it becomes apparent that Westerns are contradictory in their narrative meanings, existing as platforms for debating the impact and scope of the myth of the West on US culture, rather than acting as a mouthpiece which univocally celebrates a particular version of American history – that is to say, 'the white man's story'. » (Carter 2014, 194-5)

Le film n'est pas un simple véhicule du mythe, mais un acteur de l'évaluation critique à laquelle toute société soumet ses mythes. C'est dans cette liberté du film par rapport au mythe que se loge la possibilité de sa redéfinition. Nous considérons donc tout film d'une part comme une tribune où se confrontent différents discours sur le mythe, où le mythe est interrogé et mis à l'épreuve plutôt qu'il n'est reflété ou répété, et d'autre part comme un véritable acteur capable de prendre position dans le débat qu'il représente. Enfin, aborder un

---

MCCORMACK, « Film, geopolitics and the affective logics of intervention », *Political Geography*, vol. 25, n° 2, Février 2006, p. 231.

corpus large à partir d'un petit nombre d'œuvres permet encore d'éviter l'écueil des lectures systématiques de corpus aux dépens d'œuvres individuelles. L'attention portée aux singularités et à la complexité idéologiques de quelques œuvres sert alors à problématiser la lecture de corpus. Nous avons choisi de suivre cette méthode en ancrant notre discussion dans l'analyse de six œuvres cinématographiques à partir desquelles nous tirons les fils de différents développements du mythe dans la période post-western.

Un autre reproche dont souffre la lecture sociohistorique du cinéma réside dans son manque d'attention portée aux formes. Le cinéma, en tant qu'art visuel, exploite l'image de manière au moins aussi signifiante que le récit. Une lecture idéologique ou narrative des films doit constamment conserver le souci de l'image et des manières qu'elle a de produire du sens et de l'idéologie<sup>93</sup>. En outre l'image participe également à la construction des affects, dont l'enjeu politique est aussi important que la dimension discursive. Car si l'image est omniprésente dans le champ politique contemporain, les affects le sont également, en particulier depuis le 11 septembre 2001. Réagissant à la réponse politique des États-Unis aux attentats, Gearóid Ó Tuathail considère l'évènement comme un « pivot somatique de la géopolitique dans l'Amérique contemporaine » qui favorise la réduction du monde à des catégories binaires du bien contre le mal ou de la civilisation contre les terroristes<sup>94</sup>. Le retour de cette rhétorique marquée par les attentats en vient à déterminer le cadre des réponses politiques apportées au conflit :

« The affective logics of 9/11 become irrevocably linked with the moral and geopolitical logics of military intervention in such a way that the intensity of the first has come to work as an inviolable support for the apparent necessity and moral imperative of the latter. » (Carter et McCormack 2006, 229)

Dans un tel contexte politique dominé par l'affect, les images cinématographiques, entendues comme des « corps d'intensité affective ayant la capacité d'influencer d'autres types de corps » (Carter et McCormack 2006, 235) en viennent à co-construire le cadre affectif de l'action politique :

« The relation between *cinematic* and *political intervention* must be understood not only in terms of the way one reproduces or subverts the discursively framed codes and scripts of the other, but

---

<sup>93</sup> Sur ce dernier point, les textes de référence sont Bill NICHOLS, *Ideology and the image* (1981) et W. J. Thomas MITCHELL, *Iconology: image, text, ideology* (1986).

<sup>94</sup> Gearóid Ó TUATHAIL, « 'Just Out Looking for a Fight': American Affect and the Invasion of Iraq », *Antipode*, vol. 35, n° 5, 1 Novembre 2003, p. 859. Cité dans Carter et McCormack 2006, 229.

also through the ways in which each serves to amplify and modulate the affects of the other. »  
(Carter et McCormack 2006, 230)

Le pouvoir affectif de l'image constitue bel et bien la dimension la plus hautement politique du cinéma contemporain. Au-delà du récit, nous aborderons donc également la question de l'impact politique du spectacle cinématographique.

Notre corpus primaire se compose de six films sortis entre 1968 et 1986 : *Planet of the Apes* (Franklin Schaffner, 1968), *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), *Dirty Harry* (Don Siegel, 1971), *Deliverance* (John Boorman, 1972), *Star Wars* (George Lucas, 1977) et *Platoon* (Oliver Stone, 1986). Leur influence dans leurs genres respectifs et dans l'histoire du cinéma est reconnue par l'ensemble des études dont ils ont fait l'objet. Ils ont tous joui d'un succès critique et commercial important et d'une large résonance dans la culture populaire américaine et jusque dans le champ politico-médiatique. Ensemble, ils offrent un panorama des différents univers génériques – science-fiction post-apocalyptique ou *space opera*, road movie, thriller et film d'action, film d'horreur, *survival*, film de guerre – dans lesquels le mythe de la Frontière s'est reconstruit dans le contexte de déclin du western. Ils offrent également un panorama des différentes positions politiques adoptées par la culture américaine sur le mythe après les années 1960. Des films comme *Easy Rider* ou *Platoon* ont été présentés comme des films de gauche ; *Dirty Harry* a été considéré comme fasciste, *Star Wars* comme apolitique, au contraire de *Planet of the Apes* dont la position est cependant apparue comme indéterminée. Dans le cadre de l'héritage politique des années 1960, on peut considérer qu'*Easy Rider* représente la contreculture, *Planet of the Apes* la gauche libérale, *Platoon* la gauche pacifiste et *Dirty Harry* la majorité silencieuse conservatrice. *Deliverance* oscille quant à lui entre les visions différentes de son auteur et de son réalisateur tandis que *Star Wars* embrasse l'ensemble du spectre politique pour dégager un consensus. Mais surtout, tous ces films dépassent ces identités politiques pour travailler les contradictions des discours que leur ont assignés les studios et la critique et qu'ils ont parfois eux-mêmes voulu porter. Le film fasciste *Dirty Harry* déconstruit ainsi le spectacle de la violence. *Easy Rider*, film hippie, ne croit cependant pas en la contreculture. *Deliverance* critique la régénération par la violence mais reconstruit pourtant une altérité sauvage à éliminer. Enfin, le pacifisme de *Platoon* se confronte à la vision romantique de la guerre épousée par son réalisateur. Seul *Planet* semble cohérent dans sa dénonciation de l'impérialisme, bien qu'il puisse se lire *a priori* comme un pamphlet défendant la suprématie blanche.

D'autres films auraient pu être choisis et le western aurait pu être représenté dans notre corpus primaire puisqu'il est toujours actif depuis les années 1960. Pourquoi par exemple ne pas prendre *Unforgiven* (Clint Eastwood, 1991), ce film qui sonne le glas du genre tout en reconstruisant le plaisir de la violence et le code du héros justicier ? Pourquoi ne pas choisir *Midnight Cowboy* (John Schlesinger, 1969) qui enregistre l'anachronisme de l'Ouest et la fin d'une mythologie tout en rêvant l'Amérique rurale ? Ou *2001: Space Odyssey*, qui ouvre les perspectives visuelles d'un horizon spatial pour narrer le retour de l'humanité jusqu'à son point d'origine ? Nous répondrons ici qu'*Unforgiven* incarne le désir d'un retour du héros américain qui trouve son origine dans les représentations révisionnistes de la guerre du Vietnam des années 1980 et dont *Platoon* est déjà une expression. Quant à *Midnight Cowboy*, il n'a pas eu l'impact d'*Easy Rider* qui aborde différemment une thématique similaire. Enfin, l'apport esthétique de *2001* se diffuse véritablement dans le cinéma à partir de *Star Wars*, tandis que sa réflexion sur le progrès technique occupe déjà *Planet of the Apes*, deux films qui entretiennent des liens plus explicites avec le western et le mythe de la Frontière. Il y a toujours une part d'arbitraire dans le choix d'un corpus, tout comme une part d'intérêt dans la manière dont il sert la réflexion. Les films que nous avons retenus nous semblent cependant constituer des points d'origine de lignes de force dans les prolongements du mythe de la Frontière depuis les années 1960.

Nous avons retenu *Planet of the Apes* parce qu'il déplace explicitement l'imagerie du western dans l'univers de la science-fiction pour construire une critique de la mythologie américaine qui influence les représentations cinématographiques de la dystopie. *Star Wars* retrouve le mode épique après les années 1960 et le transpose dans la science-fiction, alimentant le développement du blockbuster, film à gros budget reposant sur le spectaculaire et destiné à une distribution internationale. Premier road movie et film incarnant la contreculture, *Easy Rider* inaugure un type de films explorant la mythologie de l'Ouest dans un contexte américain contemporain. *Dirty Harry* déplace le cowboy de la Frontière dans un univers urbain et le détache esthétiquement du western (*Coogan's Bluff* avant lui en était encore dépendant), annonçant l'émergence du film policier moderne et du film d'action à partir du tournant des années 1980. Considéré comme le premier film *survival*, *Deliverance* inaugure le thème du traumatisme sur une Frontière interne à l'Amérique qui marque le cinéma d'horreur et les récits de guerre du Vietnam dans les années 1970 et influence plus largement les représentations de la violence héroïque dans le cinéma contemporain. Et enfin *Platoon* n'est pas le premier film sur la guerre du Vietnam à mobiliser le mythe de la

Frontière, mais sa réconciliation d'une critique de la guerre et d'un goût pour le spectacle de sa violence inspire les représentations ultérieures du conflit armé.

Notre démonstration procède en trois temps. La première partie trace l'évolution du mythe depuis sa consolidation idéologique en une version que nous appellerons « classique » à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à sa « crise » dans les années 1960. Nous discutons de la formation d'un mythe national et de ses liens avec une idéologie impériale dans le chapitre un. C'est ici que la perspective comparatiste et transnationale sur le mythe de la Frontière est présentée et posée pour la suite de notre étude. Le chapitre deux s'intéresse aux représentations et à l'importance du mythe dans la culture populaire et le cinéma de la période hollywoodienne classique. Nous y soulignons la présence du mythe de la Frontière dans différents genres populaires et la centralité du mythe dans une culture de masse américaine au rayonnement international. Le troisième chapitre traite enfin des usages politiques du mythe dans les années 1960 et des réactions culturelles inspirées par leur large discrédit à la fin de la décennie. Il y est question de la stigmatisation politique du mythe de la Frontière, tenu pour responsable de la violence américaine, et de l'émergence d'un contre-récit national ou contre-mythe, conçu en réaction à la célébration de l'impérialisme attribuée au mythe classique.

Les parties deux et trois suivent ensuite deux directions prises par les représentations cinématographiques du mythe dans la période post-western. La deuxième partie s'inscrit dans les prolongements du mythe classique et s'attache à décrire un processus de relégitimation de la violence impériale. Dans le chapitre quatre, nous discutons des critiques portées par le cinéma à la mythologie régénératrice de la violence à partir de *Deliverance*. Dans les films qui y sont analysés, la Frontière n'apparaît plus comme le lieu de naissance de l'héroïsme américain mais comme celui d'un ensauvagement de l'Amérique conquérante. Constatant l'émergence de nouveaux monstres américains, le chapitre cinq se concentre sur ce que nous appelons le cinéma de justicier pour détailler les étapes d'un retour du héros tueur d'Indiens à partir de *Dirty Harry* et examiner les usages légitimes de la violence impériale jusque dans la guerre contre la terreur. Articulé autour de *Platoon*, le chapitre six traite enfin de la nouvelle racialisation de l'altérité dans le cinéma post-western et des manières dont elle se prolonge dans les représentations cinématographiques de la théorie du choc des civilisations.

La troisième partie prend pour objet le second prolongement du mythe après les années 1960 qui repose sur l'inversion narrative du mythe classique, lorsque l'Indien devient un modèle d'innocence pour une Amérique repentie. Elle se concentre sur le contre-mythe identifié au chapitre trois et trace son évolution jusque dans une reconstruction de la mission



libérale de l'Amérique dans le monde. Le chapitre sept se penche sur la critique de l'impérialisme dans le cinéma dystopique à partir de *Planet of the Apes* et éclaire la contradiction traversant une partie du cinéma post-western qui dénonce la conquête tout en regrettant la disparition de la Frontière. Cette critique de l'empire amène en réaction une idéalisation de l'indigène et de son rapport à l'espace américain qui constitue l'objet du chapitre huit. Partant d'*Easy Rider*, nous y observons la diffusion de ce que nous appelons l'écologie indigène jusque dans le blockbuster contemporain. Enfin, le chapitre neuf revient sur l'économie du cinéma américain à l'ère des blockbusters et montre à partir de *Star Wars* comment l'écologie indigène sert de socle à la projection mondiale d'une Amérique libérale et porteuse d'une mission.

**Partie I :**  
**Le mythe de la Frontière des origines à la « crise »**

## **Partie I : Le mythe de la Frontière des origines à la « crise »**

### *Chapitre 1 : Le mythe et l'histoire*

#### I Frontière et américanité

Émergence d'un nationalisme américain  
La Frontière comme berceau de l'identité nationale  
Histoire et fiction

#### II Le mythe de la Frontière comme système idéologique

Système idéologique du nationalisme américain  
Pluralité idéologique dans les récits de la Frontière  
La Frontière comme cristallisation du système idéologique impérial

#### III Mythe et colonisation

Idéologie de l'impérialisme européen  
Un impérialisme américain ?  
Spécificités de la Frontière dans la culture impériale

### *Chapitre 2 : Le mythe et le cinéma*

#### I Cinéma, esthétique et politique : le cas du western « classique »

Méthode d'analyse filmique : les limites de l'approche sociohistorique  
Frontière et esthétique de l'impérialisme  
Pluralité idéologique du western « classique »

#### II Mythe de la Frontière et culture de masse

La Frontière : des récits populaires à la culture de masse  
Le « cinéma américain par excellence » prêt à l'exportation  
Western et publics étrangers

#### III Mythe de la Frontière et diversité générique

Projection de la guerre sauvage sur une Frontière mondiale  
Émergence de la Frontière urbaine  
Exploration de la Frontière spatiale

### *Chapitre 3 : Une crise du mythe ?*

#### I Usages rhétoriques du mythe en politique

La Nouvelle Frontière des années 1960  
Projection de la Nouvelle Frontière dans la jungle vietnamienne  
La Nouvelle Frontière de la course à l'espace

#### II La « crise du mythe public » dans la culture américaine

L'impérialisme libéral éclaté  
La stigmatisation de la Frontière de l'Ouest  
Le contre-mythe de la Frontière

#### III Fin du western, fin du mythe ?

La « mort » du western et la migration du mythe  
La lecture évolutionniste du genre du western

Apparus dans des genres littéraires développés au XVII<sup>e</sup> siècle dans les colonies britanniques, les récits de la Frontière ont progressivement représenté un enjeu identitaire à mesure que la société coloniale s'est éloignée de la métropole. La Révolution américaine, lorsque les patriotes se déguisent en Indiens pour jeter du thé dans le port de Boston et que naît la légende de Daniel Boone, premier héros américain de la Frontière, constitue une première étape dans l'identification de la nation avec l'univers de la Frontière. Mais c'est dans l'accélération de la conquête continentale et l'émergence d'un nationalisme américain dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle que ces récits se transforment en un mythe national, accompagnant l'affirmation des États-Unis comme une puissance mondiale. Plus ou moins central selon les périodes et les présidences, le mythe ne quitte plus les définitions de l'américanité jusque dans les années 1960 où il en vient à déterminer le programme politique d'une décennie. Conjointement à son influence politique croissante, le mythe de la Frontière a bénéficié d'une diffusion de plus en plus large via la littérature populaire puis la culture de masse pour s'installer sur les écrans américains à partir du début du XX<sup>e</sup> siècle. Dans le western et d'autres univers génériques, il est le cadre de récits épiques et extraordinaires sur la genèse et le rayonnement de la nation autant que de l'exploration critique d'une histoire de violence et de ses héritages contemporains. L'apogée de visibilité politique et culturelle du mythe dans les années 1960, moment où les États-Unis multiplient les violences politiques relayées par les médias, provoque l'éclatement au grand jour de la contradiction entre une rhétorique libérale et une politique impériale et ouvre une période de reconfigurations culturelles.

Cette première partie s'attache à décrire ce mouvement du mythe vers le centre d'une rhétorique politique et d'une culture populaire jusqu'à sa « crise » et sa critique dans les années 1960. Nous y abordons le processus de construction des récits de la Frontière comme mythe national et les liens de cette mythologie avec une idéologie impériale développée collectivement à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (chapitre un), la question de sa place et de sa diffusion dans la culture de masse américaine et sur un marché international ainsi que la dimension politique de ses représentations (chapitre deux) et enfin la manière dont les échecs politiques des années 1960 ont mené à la stigmatisation du mythe et préparé son adaptation à un contexte post-Vietnam et post-western (chapitre trois). Mais c'est d'abord le développement du mythe depuis les marges de l'Empire britannique jusqu'au cœur de l'Amérique impériale qui va nous occuper maintenant.

## Chapitre 1 : Le mythe et l'histoire

« Cette opposition entre civilisation et sauvagerie est au cœur de la définition de la nation américaine. Les Blancs, transplantés sur des terres hostiles et qui doivent, par de durs labeurs, gagner le territoire à la culture, se posent en face des Indiens comme l'incarnation du monde civilisé. Le citoyen américain, c'est d'abord l'homme civilisé. En outre, se définir par leur contraire permettait aux Américains de mettre l'accent sur leur unité, d'éviter le problème de leurs différences internes ou de leur trop grande similitude avec l'Européen. Celui-ci est aussi un civilisé, mais seul l'immigré rencontre la réalité concrète de la sauvagerie. »

Élise MARIENSTRAS, *Les mythes fondateurs de la nation américaine*<sup>1</sup>

« Rarely in American usage has the word 'Frontier' described a linear boundary, as in modern Europe. Rather, the term has commonly referred to a zone of contact between contrasting and conflicting cultures varying greatly in size at different periods. These contacts, though involving mutual exchanges to a certain extent, were by no means equal. They represented a continuing process of expropriation and displacement leading to the eventual subjugation and subversion of a Neolithic tribal culture by one equipped with a far more powerful technology, a more highly integrated political-military organization and an ideology incorporating virulent ethnocentric and even racist elements together with a strong commitment to individualism, and an exploitative conception of human relationships and of nature. »

Michel REZÉ et Ralph BOWEN, *The American West*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Élise MARIENSTRAS, *Les Mythes fondateurs de la nation américaine : essai sur le discours idéologique aux Etats-Unis à l'époque de l'indépendance*, 1992, p. 159. Cité dans Jean-Baptiste THORET, *Le cinéma américain des années 70*, 2006, p. 159.

<sup>2</sup> Michel REZÉ et Ralph BOWEN, *The American West: History, Myth and the National Identity*, 1998, p. 15.

Les origines du mythe de la Frontière remontent à la période coloniale, lorsqu'apparurent dans les colonies britanniques d'Amérique du Nord des formes littéraires centrées sur la rencontre de l'Europe avec un continent inconnu telles que le récit de guerres indiennes ou le récit de captivité<sup>3</sup>. Ces formes diverses se sont consolidées en un récit cohérent à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle suite à l'indépendance américaine<sup>4</sup>, mais il faut véritablement attendre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et l'affirmation des États-Unis sur le plan international pour que cet agrégat générique soit conceptualisé, légitimé et défendu comme le récit des origines de la nation. La première partie de ce chapitre est consacrée à ce phénomène de cristallisation des discours nationalistes dans l'univers de la Frontière à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et à la formation d'un système idéologique complexe dont la Frontière devient le véhicule. Cette démonstration repose sur deux positions largement partagées par les chercheurs travaillant sur la genèse du mythe de la Frontière : d'une part, la focalisation sur la fin du XIX<sup>e</sup> siècle comme moment d'émergence d'un mythe de la nation fondé sur la Frontière ; d'autre part, la concentration sur les écrits historiques de Theodore Roosevelt et Frederick Jackson Turner pour appuyer notre démonstration<sup>5</sup>. L'influence du second sur l'ensemble de l'historiographie de l'Ouest et de la Frontière au XX<sup>e</sup> siècle est indéniable et a fait l'objet de nombreuses études, tandis que l'influence du premier sur la culture populaire américaine se mesure jusque dans des productions de premier ordre de l'industrie cinématographique du XXI<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>. L'objectif est ici de construire les conditions de compréhension du mythe de la Frontière comme un cadre idéologique complexe qui transcende l'univers de la colonisation américaine et qui répond à des débats contemporains sur l'identité nationale.

---

<sup>3</sup> La référence dans l'étude des formes littéraires précoces du mythe de la Frontière reste Richard SLOTKIN, *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, 2000 [1973]. Pour une analyse centrée sur la figure du héros, voir Denise Mary MACNEIL, *The Emergence of the American Frontier Hero 1682-1826: Gender, Action, and Emotion*, 2009.

<sup>4</sup> Le personnage de Daniel Boone, glorifié pour la première fois par John Filson en 1784 dans un court texte en appendice à une étude géographique du Kentucky, *The Adventures of Colonel Daniel Boon*, est généralement considéré comme le héros sur lequel repose cet univers narratif cohérent.

<sup>5</sup> Ces positions sont par exemple celles de Richard Slotkin dans *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, 1998 [1993]. Citant Slotkin, Matthew Carter avance qu'« on peut remarquer un consensus général chez de nombreux chercheurs en cinéma, suggérant que le western repose sur une combinaison de 'l'historiographie raciale et martiale' de Roosevelt avec 'l'analyse socio-économique' de Turner ». Matthew CARTER, *Myth of the Western: New Perspectives on Hollywood's Frontier Narrative*, 2014, 15) Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues insistent par exemple sur l'apport idéologique des deux auteurs dans *Les cartes de l'Ouest : un genre cinématographique : le western* (1990).

<sup>6</sup> Un exemple récent serait *Jurassic World* (Colin Trevorrow, 2015), qui ne mentionne pas directement Roosevelt mais structure la morale de son récit selon un discours rooseveltien.

Le second objet de ce chapitre est de dépasser ce cadre politique national. Depuis ses premières manifestations jusqu'à sa théorisation chez Theodore Roosevelt ou Frederick Jackson Turner, le mythe de la Frontière a toujours été lié à une tentative de définir et d'incarner une exception américaine. L'Amérique serait le résultat d'une exposition inédite et transformatrice à la sauvagerie, une civilisation purifiée dans le contact avec un environnement primitif. C'est en ces termes que le mythe de la Frontière a été abordé par les premières générations d'historiens culturels. De nombreux travaux pourtant critiques des usages politiques du mythe ont ainsi limité leur analyse à un cadre national, accréditant de fait la thèse d'une singularité américaine<sup>7</sup>. Or, non seulement le racialisme et le progressisme du mythe de la Frontière, mais l'exceptionnalisme lui-même font partie intégrante de tout discours impérial.

Refusant de reprendre à son compte ce procédé d'autolégitimation, voire de propagande nationaliste, ce chapitre s'inscrit dans le tournant globalisant de la civilisation américaine. Il éclaire la dimension transnationale des discours légitimant l'impérialisme et le colonialisme afin de replacer le mythe de la Frontière dans un contexte plus large de construction et de légitimation des empires coloniaux. Considérer le mythe de la Frontière formulé dans le discours nationaliste de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle comme la version américaine d'un système idéologique de l'impérialisme nous permettra de dépasser une approche culturaliste ou identitaire nationale pour esquisser les contours d'une culture impériale globalisante dont le mythe de la Frontière, par sa large diffusion à travers les produits culturels américains, deviendra une incarnation privilégiée. Dans cette perspective, ce chapitre se conclut par une étude comparative des discours du nationalisme américain et des impérialismes européens dans « l'ère des empires<sup>8</sup> ».

## **Frontière et américanité**

La fin du XIX<sup>e</sup> siècle est marquée par la victoire américaine dans les guerres indiennes et la fin de la conquête continentale, de profondes transformations économiques et sociales liées à l'industrialisation, l'urbanisation et la nouvelle immigration, et l'affirmation internationale de plus en plus marquée de la puissance américaine dans un contexte de forte concurrence entre

---

<sup>7</sup> Dans *Regeneration Through Violence*, Slotkin a des accents turneriers lui-même lorsqu'il écrit que « les cultures humaines sur le continent nord-américain, qu'elles soient d'origine européenne ou indienne, ont été formées par l'interaction de leurs populations migrantes avec le paysage américain, la nature sauvage [*wilderness*]. La constante par excellence de l'environnement américain a été la nature sauvage dans toutes ses formes (forêt, plaine, montagne et désert) » (Slotkin 2000 [1973], 26).

<sup>8</sup> Eric John HOBSBAWM, *The Age of Empire: 1875-1914*, 1987.

États-nations pour l'accès aux territoires et aux ressources. Ces différents facteurs précipitent le développement de discours identitaires consacrés à la recherche d'une spécificité nationale qui est rapidement trouvée dans l'histoire de la Frontière. Des historiens comme Theodore Roosevelt et Frederick Jackson Turner font de la Frontière le principe de l'histoire des États-Unis et donnent par là-même une cohérence narrative au développement national. Influencés par les récits classiques et populaires, ils mélangent largement fiction et réalité historique, renforçant l'identité entre Frontière et américanité et favorisant l'émergence d'un mythe de la nation aux dimensions nationales.

### **Émergence d'un nationalisme américain**

La corrélation entre une modernisation accélérée des États-Unis à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et l'émergence du mythe de la Frontière et du genre du western ont été mises au jour depuis la fin des années 1980 :

« This interaction between ideological currents and everyday social life, primarily brought about by large scale and mass media forms of communication, created the conditions for the emergence of a specific national myth in the United States. A myth more relevant than the previous prophetic holy visions was required to harness the new movements in American social life. Only a timeless story derived from the familiar, complete with plot and national hero, could yoke the diversity of the late nineteenth century and transform it into unity again<sup>9</sup>. »

Entre 1870 et 1920, les États-Unis connaissent de nombreux bouleversements socio-économiques : une révolution industrielle et une concentration des capitaux sans précédents, des flux migratoires aux proportions et aux origines inédites, une urbanisation accélérée, l'émergence d'une classe ouvrière à l'organisation politique de plus en plus marquée. Ces facteurs, en particulier liés à l'immigration et à l'industrialisation, expliquent la naissance d'un nationalisme américain<sup>10</sup>.

L'émergence de discours identitaires sur la nation prend place à un moment particulier de l'histoire nationale que beaucoup considèrent comme la fin d'une époque : la colonisation continentale est déclarée officiellement close par le recensement de 1890 qui constate la disparition des zones non peuplées sur le territoire américain<sup>11</sup>, tandis que le massacre de

---

<sup>9</sup> Beverly J. STOELTJE, « Making the Frontier Myth: Folklore Process in a Modern Nation », *Western Folklore*, vol. 46, n° 4, Octobre 1987, p. 243.

<sup>10</sup> Jean-David AVENEL, *La guerre hispano-américaine de 1898 : la naissance de l'impérialisme américain*, 2007, p. 13.

<sup>11</sup> Le critère retenu pour définir le peuplement d'un territoire est celui de deux habitants au mile carré.



Wounded Knee marque la même année la fin des guerres indiennes<sup>12</sup>. Vue depuis les milieux littéraires et politiques de l'Est, l'épopée héroïque des pionniers semble toucher à sa fin. Theodore Roosevelt introduit ainsi son premier volume de *La Conquête de l'Ouest* (1889) avec une nostalgie certaine pour « un mode de vie de la Frontière en rapide voie d'extinction<sup>13</sup> ». Turner quant à lui donne au constat du recensement de 1890 une importance capitale dans l'histoire américaine et s'en sert comme point de départ à sa conférence sur « La Signification de la Frontière dans l'histoire américaine » présentée en 1893 lors de l'exposition universelle de Chicago :

« In a recent bulletin of the Superintendent of the Census for 1890 appear these significant words: "Up to and including 1880 the country had a frontier of settlement, but at present the unsettled area has been so broken into by isolated bodies of settlement that there can hardly be said to be a frontier line. In the discussion of its extent, its westward movement, etc., it can not, therefore, any longer have a place in the census reports." This brief official statement marks the closing of a great historic movement. Up to our own day American history has been in a large degree the history of the colonization of the Great West. The existence of an area of free land, its continuous recession, and the advance of American settlement westward, explain American development<sup>14</sup>. »

Un tel sentiment de fin d'époque, quand les historiens ont depuis insisté sur « le grand mouvement continu de l'histoire de l'Ouest américain<sup>15</sup> », reflète les angoisses des contemporains confrontés à la modernité. 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 devient un refuge de l'imaginaire national. Comme l'écrit Nanna Verhoeff dans son étude de l'Ouest dans le cinéma des premiers temps, la culture américaine au tournant du XX<sup>e</sup> siècle était la culture partagée « d'un monde occidental en phase d'urbanisation, d'industrialisation et de modernisation dont les limites avaient continuellement été repoussées dans un mouvement d'exploration, de civilisation, de colonisation et d'exploitation des régions 'sauvages' avoisinant les centres urbains<sup>16</sup> ». Dans ce contexte, la popularité grandissante des récits de la Frontière et l'émergence parallèle du genre du western comme leur expression moderne en

---

<sup>12</sup> Face à un mouvement de renaissance culturelle des Indiens des plaines incarné par un engouement soudain pour la Danse des esprits, l'armée américaine croit à un renouveau de la menace indienne pourtant déjà étouffée depuis le milieu des années 1880. Le 29 décembre 1890, 500 hommes du 7<sup>e</sup> de Cavalerie de feu le Général Custer massacrent un village de Sioux Lakotas alors qu'ils rendaient les armes, faisant environ 300 victimes dont une majorité de femmes et d'enfants.

<sup>13</sup> Theodore ROOSEVELT, *The Winning of the West*, 1905 [1889], p. 16.

<sup>14</sup> Frederick Jackson TURNER, *The Frontier in American History*, 1962 [1921], p. 1.

<sup>15</sup> Patricia Nelson LIMERICK, *The Legacy of Conquest: The Unbroken past of the American West*, 1987, p. 25.

<sup>16</sup> Nanna VERHOEFF, *The West in Early Cinema: After the Beginning*, 2006, p. 410.

littérature et au cinéma se comprennent comme une réaction identitaire des États-Unis : « le regard régressif et nostalgique des westerns constitu[e] une forme de mémoire nationale, assurant, en pleine période de changements sociaux, le sentiment d'une identité stable et exclusive – aussi illusoire soit-elle – aux ‘jeunes et vigoureux hommes d'intellect, de volonté et d'action’ devant faire leurs preuves dans la ville américaine » (Verhoeff 2006, 164). C'est donc dans une période charnière, vécue par beaucoup comme une crise de l'identité nationale, qu'émergent des récits de la nation, qui vont trouver dans la Frontière une représentation privilégiée.

### **La Frontière comme berceau de l'identité nationale**

Déjà largement populaires dans le cadre d'une culture de masse naissante sur laquelle nous reviendrons au chapitre suivant, les récits de la Frontière se sont mués en une théorie de l'identité nationale sous la plume de nombreux intellectuels et politiciens de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>17</sup>. Nous nous concentrerons ici en particulier sur la contribution de Theodore Roosevelt et Frederick Jackson Turner, dont les travaux scientifiques et la position institutionnelle ont joué un rôle central dans la transformation d'une culture populaire de la Frontière en mythe de la nation.

À l'époque où Theodore Roosevelt écrit *La Conquête de l'Ouest* (publié en quatre volumes entre 1889 et 1896), il est déjà reconnu par ses pairs comme un historien de premier plan grâce à la publication remarquée de *The Naval War of 1812* en 1882. Lorsque Turner commence sa carrière d'historien à l'université du Wisconsin en 1890, il considère Roosevelt comme son aîné dans la discipline. Ce n'est que plus tard, suite à la diffusion de sa conférence de 1893, que ce jeune chercheur sera considéré comme le père d'une « thèse de la Frontière » (*frontier thesis*) qui occupera l'historiographie américaine sur l'ensemble du XX<sup>e</sup> siècle. Le succès quasi-immédiat de la thèse de Turner, fondée sur les méthodes de l'historiographie

---

<sup>17</sup> Voir Christine BOLD, *The Frontier Club: Popular Westerns and Cultural Power, 1880-1924*, 2013, dans lequel l'auteur identifie l'influence d'un groupe d'intellectuels et politiciens de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, qu'elle nomme le « frontier club », sur la formation du genre du western. Elle note ainsi qu'« au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, ce réseau de patriciens de l'Est ont créé le western tel que nous nous l'imaginons aujourd'hui, attachant le genre à leurs intérêts pour la chasse et la conservation de l'environnement, l'élevage de bétail en liberté, la publication de masse, la ségrégation raciale, les restrictions sur l'immigration, et l'assimilation des Amérindiens. Ils se sont accrochés à la formule qui a longtemps servi de visage populaire à l'Amérique sur les plans national et international et ils ont créé des espaces de loisir qui continuent de bénéficier à certains d'entre nous, tandis que d'autres en assument le coût » (Bold 2013, xvii). Ce groupe comprend notamment les membres du *Boone and Crockett Club* qui rassemblait, outre Theodore Roosevelt, Frederic Remington, peintre de l'Ouest et inspiration visuelle de nombreux westerns cinématographiques ; Owen Wister, auteur de *The Virginian* (1903) qui donna ses lettres de noblesse au western littéraire et de nombreux scénarios au western cinématographique ; Henry Cabot Lodge, sénateur Républicain et fervent défenseur de l'invasion des Philippines ; ou Madison Grant, auteur du traité eugéniste *The Passing of the Great Race* (1916) et ardent défenseur de la nature américaine.

moderne et exposée dans un vocabulaire scientifique, est généralement attribué au fait qu'elle formalise une pensée aux conclusions déjà largement partagées. Roosevelt dira ainsi du travail de son jeune collègue qu'il « donne une forme définitive à un bon nombre d'idées disparates qui circulent depuis quelques temps<sup>18</sup> ». Henry Nash Smith remarque de même que, « aussi brillant et convaincant qu'ait pu être Turner, sa thèse selon laquelle la Frontière et l'Ouest auraient dominé le développement américain aurait difficilement été reçue avec une telle unanimité si elle n'avait trouvé un écho dans des idées et attitudes déjà existantes<sup>19</sup> ». Si le succès de *La Conquête de l'Ouest* a été bien moins important dans les milieux universitaires que la thèse de Turner, Roosevelt s'inscrit tout autant dans l'air du temps par ses écrits, qui marqueront les représentations populaires de la Frontière au XX<sup>e</sup> siècle.

L'idée vague que Roosevelt et Turner ont contribué à formaliser est la croyance selon laquelle l'Amérique serait née sur la Frontière. Pour ces deux historiens cherchant à trancher les débats sur l'exception américaine, la spécificité nationale réside dans son histoire séculaire 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 « la frontière est le facteur d'américanisation le plus rapide et le plus efficace » (Turner 1962 [1921], 3) et décrit un phénomène de production de l'américanité essentiellement déterminé par l'environnement américain :

« [A]t the frontier the environment is at first too strong for the man. He must accept the conditions which it furnishes, or perish, and so he fits himself into the Indian clearings and follows Indian trails. Little by little, he transforms the wilderness, but the outcome is not the old Europe, not simply the development of Germanic germs, any more than the first phenomenon was a case of reversion to the Germanic mark. The fact is, that here is a new product that is American. » (Turner 1962 [1921], 3)

Ce n'est pas un héritage culturel germanique qui détermine le développement américain, mais bien un environnement indigène dont la maîtrise nécessite une appropriation par le pionnier de pratiques autochtones. Turner prend ainsi position contre la théorie du germe alors en vogue dans les milieux universitaires américains et qui situe les racines du modèle

---

<sup>18</sup> Theodore ROOSEVELT, « Letter from Theodore Roosevelt to Frederick Jackson Turner », 10 février 1894, Theodore Roosevelt Collection, MS AmW 104 (1). Harvard College Library. Consulté en ligne le 20/11/2015: <http://www.theodorerooseveltcenter.org/Research/Digital-Library/Record.aspx?libID=o282092>.

<sup>19</sup> Henry Nash SMITH, *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*, 1950, p. 4.

sociopolitique américain en Europe. Sa théorie environmentaliste lui permet d'affirmer l'existence d'une rupture avec l'Europe et d'une spécificité américaine. 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 : « L'expérience nationale singulière d'une extension de son type de Frontière vers de nouvelles régions [...] a été fondamentale dans la formation des caractéristiques économiques, politiques et sociales du peuple américain et dans sa conception de son destin » (Turner 1962 [1921], v-vi). La Frontière est ainsi le facteur unique et décisif du développement national. Par la formulation de cette théorie, Turner légitimait par la science un exceptionnalisme américain aux racines très anciennes : « en rompant la filiation qui rapprochait les cultures américaine et européenne, sa thèse [...] donna un élan décisif à l'idée d'exceptionnalisme américain » (Rezé et Bowen 1998, 135). Pour l'historien Martin Ridge, c'est essentiellement cet enjeu identitaire qui fit le succès populaire fulgurant de cette théorie au tournant du XX<sup>e</sup> siècle :

« But there was a more profound reason why the frontier idea appealed to the American people. [...] The frontier theory offered a reason for national uniqueness. It provided an explanation for American exceptionalism; the frontier was what made America and Americans—despite the multiple origins of immigrants—different from Europe and Europeans<sup>20</sup>. »

Les États-Unis trouvaient dans l'histoire de la Frontière les fondations d'une identité exceptionnelle. Le mythe de la Frontière était né.

La génération d'une nation nouvelle dans l'environnement sauvage était déjà défendue par Roosevelt dans son premier volume de *La Conquête de l'Ouest* :

« Long before the first Continental Congress assembled, the backwoodsmen, whatever their blood, had become Americans, one in speech, thought, and character, clutching firmly the land in which their fathers and grandfathers had lived before them. They had lost all remembrance of Europe and all sympathy with things European; they had become as emphatically products native to the soil as were the tough and supple hickories out of which they fashioned the handles of their long, light axes. Their grim, harsh, narrow lives were yet strangely fascinating and full of adventurous toil and danger; none but natures as strong, as freedom-loving, and as full of bold defiance as theirs could have endured existence on the terms which these men found pleasurable. Their iron surroundings made a mould which turned out all alike in the same shape. They resembled one

---

<sup>20</sup> Martin RIDGE, « The Life of an Idea: The Significance of Frederick Jackson Turner's Frontier Thesis », *Montana: The Magazine of Western History*, vol. 41, n° 1, 1991, p. 12.

another, and they differed from the rest of the world—even the world of America, and infinitely more the world of Europe—in dress, in customs, and in mode of life. » (Roosevelt 1905 [1889], 141-2)

On 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'origines 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<sup>21</sup> sont les personnages héroïques centraux d'un récit dans lequel la masculinité, la race (« sang ») et la violence (la confrontation à un « environnement implacable ») ont un rôle structurant plus explicite que chez Turner et sur lequel nous reviendrons. Mais tous deux s'accordent sur le fait que la Frontière, en ce qu'elle a permis la naissance d'une identité nationale distincte, est le facteur central de l'histoire américaine<sup>22</sup>. 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<sup>e</sup> siècle. L'Amérique est née d'une épopée impériale.

## Histoire et fiction

Si les arguments de Roosevelt et Turner ont fait de la Frontière un mythe de la nation, ce sont leurs méthodes qui permettent à ce mythe de gagner une dimension nationale. Au moment où Turner démarre sa carrière d'historien, la discipline historique est en train d'évoluer vers une professionnalisation et une exigence de scientificité nouvelles. L'historien allemand Leopold von Ranke, défenseur de l'objectivité scientifique, est une influence certaine dans ce mouvement, mais la principale inspiration méthodologique pour ces nouveaux chercheurs est le travail du naturaliste britannique Charles Darwin et des évolutionnistes en biologie :

---

<sup>21</sup> Le « backwoodsman » est un habitant des régions sauvages en marge de la civilisation.

<sup>22</sup> « To use the political terminology of the present day, the whole western movement of our people was simply the most vital part of that great movement of expansion [of the Anglo-Saxon race] which has been the central and all-important feature of our history—a feature far more important than any other since we became a nation, save only the preservation of the Union itself »

Theodore ROOSEVELT, *The Winning of the West*, Vol.1, avant-propos à l'édition présidentielle de 1900. Consultable sur <http://www.gutenberg.org/cache/epub/11941/pg11941.html>. Consulté le 25/07/2016.

« From the evolutionists, scientific historians adopted a methodology based on experimentation and inductive reasoning, and a concept of society as a continuously evolving organism responding to changing pressures, just as did animal organisms<sup>23</sup>. »

Le transfert du paradigme évolutionniste en sciences sociales a une grande influence sur les écrits de Turner, en particulier dans son article « Le Problème de l'Ouest » (1896) :

« The history of our political institutions, our democracy, is not a history of imitation, of simple borrowing; it is a history of the evolution and adaptation of organs in response to a changed environment, a history of the origin of new political species. » (Turner 1962 [1921], 205-6)

Ce type de discours est caractéristique de la période et ses ramifications se retrouvent au niveau international dans tous les domaines intellectuels et à tous les niveaux culturels<sup>24</sup>. Sa provenance des sciences rationnelles au sens comtien en fait un axiome légitimant pour la discipline historique en formation. L'influence du positivisme d'Auguste Comte, via les travaux d'Herbert Spencer, pousse également Turner à s'intéresser aux faits au sens épistémologique du terme. Pour l'historien, cela signifie l'étude critique de sources primaires. Enfin, Turner participe à la modernisation de sa discipline et se place à la pointe des transformations méthodologiques qu'elle connaît à l'époque lorsqu'il y introduit l'environnementalisme alors en vogue en géographie et choisit d'élargir l'objet historique aux phénomènes économiques et sociaux. Pris dans son contexte de production, la théorie de Turner ne pourrait revendiquer plus de scientificité.

---

<sup>23</sup> Ray Allen BILLINGTON, *Frederick Jackson Turner: Historian, Scholar, Teacher*, 1973, p. 64.

<sup>24</sup> « La seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle a été l'âge d'or de Darwin ou du moins, celui du darwinisme, car le recours à ses théories biologiques se manifeste un peu dans tous les domaines : dans l'art (naturalisme d'Émile Zola), la sociologie (Herbert Spencer, Gustave Le Bon), la philosophie (Friedrich Nietzsche) ou les ouvrages historiques (H. S. Chamberlain). »

Thomas LINDEMANN, « Perceptions faussées de l'autre, darwinisme social, et la crise de juillet 1914 », in Isabelle DAVION *et al.*, *Les Européens et la guerre*, 2013, p. 111.

Voir également l'ouvrage de référence sur l'influence du darwinisme en sciences sociales et en politique, *Social Darwinism in American Thought, 1860-1915* (1955) de Richard HOFSTADTER. Concernant l'influence de Darwin sur la culture visuelle occidentale du tournant du XX<sup>e</sup> siècle, voir Barbara Jean LARSON et Fae BRAUER (dirs.), *The Art of Evolution: Darwin, Darwinisms, and Visual Culture*, 2009.

Roosevelt s'inscrit dans une tradition historique plus littéraire issue du romantisme et inspirée par l'historien Francis Parkman, à qui il dédie le premier volume de son œuvre.



**1 couverture de Seth Jones, 1862**

de la chemise à frange<sup>26</sup> semble ainsi directement tirée des images de la campagne publicitaire pour le roman populaire *Seth Jones ; ou Les Captifs de la Frontière* publié en 1860<sup>27</sup>, ou de la description d'Œil-de-faucon dans *Le Dernier des Mohicans* (1826) de James Fenimore Cooper<sup>28</sup>, dont *Seth Jones* s'était largement inspiré. L'influence de Cooper transparaît d'ailleurs explicitement dans l'hommage que Roosevelt lui

---

<sup>25</sup> La modernité de la méthode de Roosevelt est soulignée y compris par les quelques critiques qui n'adhèrent pas à sa thèse. C'est le cas par exemple de l'influent bibliothécaire William Frederick Poole : « Few writers of American history have covered a wider or better field of research, or are more in sympathy with the best modern method of studying history from original sources; and yet, in reading his narrative and noting his references, we have a feeling that he might profitably have spent more time in consulting and collating the rich materials to which he had access, and thereby have enlarged his information and modified many of his opinions. »

William Frederick POOLE, *The Atlantic Monthly*, Volume 64, Issue 385 (November 1889), p. 694.

<sup>26</sup> « The backwoodsman's dress was in great part borrowed from his Indian foes. He wore a fur cap or felt hat, moccasins, and either loose, thin trousers, or else simply leggings of buckskin or elk-hide, and the Indian breech-clout. He was always clad in the fringed hunting-shirt, of homespun or buckskin, the most picturesque and distinctively national dress ever worn in America. It was a loose smock or tunic, reaching nearly to the knees, and held in at the waist by a broad belt, from which hung the tomahawk and scalping-knife. His weapon was the long, small-bore, flint-lock rifle, clumsy, and ill-balanced, but exceedingly accurate » (Roosevelt 1905 [1889], 149)

<sup>27</sup> « [Seth Jones was represented as] a typical frontiersman in coonskin cap, buckskin blouse and leggings, and carrying a long musket. »

James David HART, *The Popular Book: A History of America's Literary Taste*, 1950, p. 154.

<sup>28</sup> « He wore a hunting shirt of forest-green, fringed with faded yellow, and a summer cap of skins which had been shorn of their fur. He also bore a knife in a girdle of wampum, like that which confined the scanty garments of the Indian, but no tomahawk. His moccasins were ornamented after the gay fashion of the natives, while the only part of his under dress which appeared below the hunting-frock was a pair of buckskin leggings, that laced at the sides, and which were gartered above the knees, with the sinews of a deer. A pouch and horn completed his personal accouterments, though a rifle of great length, which the theory of the more ingenious whites had taught them was the most dangerous of all firearms, leaned against a neighboring sapling. »

James Fenimore COOPER, *The Last of the Mohicans*, 1994 [1826], p. 33.

rend en note à son second volume : « il est curieux de remarquer la justesse autant que l'intensité avec lesquelles Cooper a représenté ces péripéties. Ses portraits des pionniers blancs sont généralement fidèles à la réalité ; il est bien moins heureux dans ses personnages indiens les plus remarquables » (Roosevelt 1889 :2, 137) Quant à Turner, s'il n'exprime pas explicitement son respect pour les grands romanciers de l'Ouest, sa propension pour les envolées lyriques est un des aspects largement critiqués de son travail d'historien<sup>29</sup>.

En installant les fictions de la Frontière dans un cadre discursif qui a toutes les marques de la scientificité, Roosevelt et Turner ont ainsi transformé l'univers narratif de la Frontière en une théorie de la nation. C'est ce mécanisme de légitimation par la science qui explique le transfert de la Frontière vers le régime du symbolique constaté par Richard Slotkin :

« In 1893 the Frontier was no longer (as Turner saw it) a geographical place and a set of facts requiring a historical explanation. Through the agency of writers like Turner and Roosevelt, it was becoming a set of symbols that constituted an explanation of history. Its significance as a mythic space began to outweigh its importance as a real place, with its own peculiar geography, politics, and culture. » (Slotkin 1998 [1993], 61)

Turner et Roosevelt sont ainsi responsables de la disparition des barrières entre fiction et histoire, créant par là-même les conditions d'émergence d'une croyance collective. Ils donnèrent ainsi naissance à un mythe de la nation, au sens de récit des origines américaines, qui pouvait devenir proprement national en termes d'influence culturelle. Le mythe de la Frontière « proposait une *idée* de l'Amérique qui était idéologiquement séduisante (tout du moins pour les Anglo-américains), plutôt qu'une 'véritable' histoire de l'Amérique ; pourtant, ayant réussi à se propager largement dans les modes de pensée, il *devint* effectivement cette histoire » (Carter 2014, 15). Ce brouillage entre mythe et histoire a traversé les représentations de la Frontière au XX<sup>e</sup> siècle et reste une interrogation centrale des études cinématographiques sur le genre du western<sup>30</sup>. Répondant au besoin de produire un récit identitaire cohérent, Turner et Roosevelt ont permis l'émergence d'un mythe de la nation en faisant de la Frontière l'origine historique des États-Unis.

---

<sup>29</sup> « His occasionally undisciplined impetuosity, his intuitive epistemology would often let him resort to striking imagery to capture and convey the true spirit of frontiering. »

Marianne DAVIDSON, *Willa Cather and F. J. Turner: A Contextualization*, 1999, p. 44. La critique se trouvait déjà chez Henry Nash Smith (Smith 1950).

<sup>30</sup> Voir l'excellent ouvrage collectif dirigé par Janet Walker, *Westerns: Films Through History*, (2001), qui réagit à la tendance des études du genre à considérer le western comme essentiellement mythique et sans rapport à l'histoire américaine.



## **Le mythe de la Frontière comme système idéologique**

L'émergence de discours identitaires dans les États-Unis de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle s'accompagne de l'imbrication et de la consolidation de divers présupposés idéologiques formés dans l'histoire longue d'expansion territoriale et économique. Des concepts aux origines différenciés et relativement autonomes jusqu'à la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle investissent conjointement le débat public au niveau national et s'agrègent en un système expressif cohérent qui structure les discours de l'américanité. Ces concepts sont ceux de race, de masculinité, de progrès et de civilisation. Ils ont chacun reçu des significations multiples et parfois contradictoires servant les intérêts divergents des intellectuels et politiciens qui les ont mobilisés, mais ils en sont venus à constituer un cadre idéologique de référence pour tout discours sur la nation. À ce titre, ils ont également structuré les formulations du nouveau mythe national.

### **Système idéologique du nationalisme américain**

Plusieurs facteurs dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle concourent à ce que Denis Lacorne a identifié comme l'évolution de l'idée de nation américaine vers une conception ethnique<sup>31</sup>. Les transformations démographiques liées à la nouvelle immigration, l'émancipation des Noirs après la guerre de Sécession, la résistance indigène à la colonisation continentale sont autant de défis à la domination des protestants anglo-saxons. Aux élites nativistes et aux partisans de l'expansionnisme, la biologie évolutionniste appliquée à l'homme fournit alors des moyens de classification légitimant scientifiquement les hiérarchies sociales et leur prolongement vers de nouveaux territoires. Ainsi, la négation flagrante des principes égalitaires fondateurs de l'Amérique dans une histoire d'esclavage et de colonisation violente trouve une première résolution dans la consolidation d'un nationalisme ethnique :

« Dans le contexte particulier d'une terre promise déjà occupée et de la présence massive d'une population servile, la science, en naturalisant les identités collectives, a légitimé des pratiques discriminatoires que les fondements politiques de la nation américaine interdisaient<sup>32</sup>. »

La science de la race apparaît comme un moyen de résorber la contradiction entre un idéal national libéral et la réalité de l'empire continental en formation. Elle offre une justification à

---

<sup>31</sup> Denis LACORNE, *La crise de l'identité américaine : du melting-pot au multiculturalisme*, 1997, p. 166

<sup>32</sup> Carole REYNAUD PALIGOT, *De l'identité nationale : science, race et politique en Europe et aux États-Unis, XIXe-XXe siècle*, 2011, p. 178

la conquête du continent qui servira également les défenseurs d'une expansion internationale des États-Unis à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>33</sup>. Theodore Roosevelt, qui considère l'Amérique comme l'aboutissement d'un processus séculaire de sélection raciale<sup>34</sup>, sera l'un des fervents défenseurs de cette phase internationale de l'impérialisme américain sur la base d'arguments racialisés<sup>35</sup>.

Le nouveau nationalisme ethnique se combine à une équation de plus en plus marquée entre virilité masculine et puissance nationale. Dans son étude de la masculinité à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, *Manliness and Civilization* (1995), Gail Bederman décrit un phénomène d'agrégation des notions de race, de masculinité et de puissance dans un cadre cohérent de définition de la nation. Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la masculinité (*manhood*) est redéfinie depuis la conception victorienne d'une virilité morale (*manliness*) vers une virilité plus 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 dans les classes populaires issues de la nouvelle immigration et met l'accent sur la puissance physique et la vitalité primitive. Séduites par ce nouveau modèle mais peu disposées à en accepter l'origine, les classes moyennes trouvent dans le discours racialisé un moyen de s'acculturer tout en maintenant une distinction avec d'autres groupes sociaux :

« As the middle class worked to remake manhood, many turned from gender to a related category—one which, like gender, also linked bodies, identities, and power. That category was

---

<sup>33</sup> Voir les textes canoniques que sont *Our Country; Its Possible Future and Present Crisis* (1885) de l'influent pasteur Josiah Strong ; l'article de John Fiske « Manifest Destiny » publié dans *The Harper's Monthly* en mars 1885 ou le discours du 9 janvier 1900 du sénateur Albert B. Beveridge sur la colonisation des Philippines. Josiah Strong écrit par exemple que « le monde est en train de pénétrer une nouvelle phase de son histoire – la concurrence définitive des races, pour laquelle l'Anglo-Saxon se voit préparé ». Cité dans Richard ABEL, *The Red Rooster Scare: Making Cinema American, 1900-1910*, 1999, p. 158.

<sup>34</sup> « During the past three centuries the spread of the English-speaking peoples over the world's waste spaces has been not only the most striking feature in the world's history, but also the event of all others most far-reaching in its effects and its importance. [...] There have been many other races that at one time or another had their great periods of race expansion—as distinguished from mere conquest,—but there has never been another whose expansion has been either so broad or so rapid. [...] And this is not foreign to American history. The vast movement by which this continent was conquered and peopled cannot be rightly understood if considered solely by itself. It was the crowning and greatest achievement of a series of mighty movements, and it must be taken in connection with them. Its true significance will be lost unless we grasp, however roughly, the past race-history of the nations who took part therein » (Roosevelt 1905 [1889], 17; 24)

<sup>35</sup> « Looked at from the standpoint of the ages, it is of little moment whether Lorraine is part of Germany or of France, whether the northern Adriatic cities pay homage to Austrian Kaiser or Italian King; but it is of incalculable importance that America, Australia, and Siberia should pass out of the hands of their red, black, and yellow aboriginal owners, and become the heritage of the dominant world races » (Roosevelt 1889:3, 45)

race. In a variety of ways, Americans who were trying to reformulate gender explained their ideas about manhood by drawing connections between male power and white supremacy<sup>36</sup>. »

La hiérarchie des genres est ainsi réunie avec celle des races dans un système idéologique où elles se renforcent mutuellement, confortant la position de l'élite masculine anglo-saxonne dans la société américaine. La traduction de cette virilité blanche dans le nationalisme américain s'est faite en grande partie par la figure de Theodore Roosevelt, cowboy, chasseur, héros militaire, partisan d'une identité entre puissance individuelle et puissance nationale<sup>37</sup>, pour qui « la qualité même de l'Amérique comme nation était le produit à la fois d'une supériorité raciale et d'une masculinité virile » (Bederman 1995, 183), et qui accède à la présidence des États-Unis en 1901. Ici encore, nationalisme et impérialisme se mêlent car si les races inférieures ne possèdent qu'une masculinité primitive, les races supérieures sont capables de la combiner avec les valeurs de la civilisation. Historien et politicien éduqué à Harvard, Roosevelt en est encore une fois l'incarnation<sup>38</sup>.

Pour Bederman, ce nationalisme masculiniste et racialisé trouve sa cohérence discursive dans la notion de civilisation. Cette dernière est née avec son corollaire, la notion de progrès, au siècle des Lumières, lorsque des penseurs comme Mirabeau, Ferguson ou Condorcet ont présenté l'histoire humaine comme une progression allant de la barbarie à la civilisation<sup>39</sup>. À l'origine donc, la civilisation est un mot singulier et un concept universaliste qui dénote l'idéal politique libéral vers lequel progresse l'humanité. Le concept de civilisation gagne cependant un usage pluriel dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, ce qui a pour conséquence de le particulariser. Les civilisations sont désormais des entités possédant un cycle de vie (naissance, croissance et mort) et hiérarchisables sur une échelle du progrès. Naît alors l'idée

---

<sup>36</sup> Gail BEDERMAN, *Manliness & Civilization: A Cultural History of Gender and Race in the United States, 1880-1917*, 1995, p. 20.

<sup>37</sup> « As it is with the individual, so it is with the nation. It is a base untruth to say that happy is the nation that has no history. Thrice happy is the nation that has a glorious history. Far better it is to dare mighty things, to win glorious triumphs, even though checkered by failure, than to take rank with those poor spirits who neither enjoy much nor suffer much, because they live in the gray twilight that knows not victory nor defeat. »

Theodore ROOSEVELT, *The Strenuous Life: Essays and Adresses*, 1900, p. 6.

<sup>38</sup> « Combining manliness and masculinity, civilization and the primitive, Roosevelt modeled a new type of manhood for the American people, based firmly on the millennial evolutionary ideology of civilization. » (Bederman 1995, 44)

<sup>39</sup> Pour un rappel des origines et évolutions du concept, voir Tzvetan TODOROV, *La peur des barbares : au-delà du choc des civilisations*, 2009. Le concept progressiste apparaît dans le *Traité de la population* (1756) de Mirabeau et se retrouve dans *Essay on the History of Civil Society* d'Adam Ferguson (1767) ou *Esquisse d'un tableau des progrès de l'esprit humain* de Condorcet (1795). On trouve l'idée également chez d'Holbach ou Diderot. Devançant la « procession de la civilisation » que Turner voit passer avec la Frontière, Thomas Jefferson a pu lire dans le continent américain le progrès historique de l'humanité : « Let a philosophic observer commence a journey from the savages of the Rocky Mountains eastwardly towards our seacoast... This, in fact, is equivalent to a survey, in time, of the progression of man from the infancy of creation to the present day. » Cité dans Edwin Sill FUSSELL, *Frontier: American Literature and the American West*, 1965, p. 46-7.

d'une civilisation américaine. L'influence de la biologie évolutionniste contribue à attacher à la notion de progrès issue des Lumières 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<sup>40</sup> ». Race et civilisation deviendront finalement synonymes dans les écrits nationalistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle chez des auteurs comme John Fiske<sup>41</sup> ou Theodore Roosevelt. Dans son étude des expositions universelles qui ponctuent la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle américain, Robert Rydell souligne le rôle de ces manifestations populaires dans l'agrégation des idées de race, de progrès et de civilisation en un système cohérent, et dans la diffusion de ce système à un public national : « [les expositions universelles] fournissent une explication partielle mais cruciale de l'interpénétration et de la popularisation des conceptions évolutionnistes de la race et du progrès<sup>42</sup> ». 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.

La construction idéologique de ce nationalisme américain sur le XIX<sup>e</sup> siècle est indissociable du contexte d'expansion territoriale des États-Unis et de compétition économique et politique entre empires au niveau international. Nationalisme et impérialisme se sont construits et développés ensemble. Un exemple en est la Destinée manifeste formulée au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, qui affirme la réalisation du destin et de l'identité de la nation dans l'expansion continentale<sup>43</sup>. Ainsi, les deux conceptions de la civilisation, universaliste ou particulariste, liées à deux dimensions du progrès, politique ou racial, correspondent également à deux régimes rhétoriques de l'impérialisme continental américain. On peut ainsi distinguer un impérialisme libéral à visée universaliste, qui justifie la conquête par la propagation de la civilisation au sens des Lumières, et un impérialisme racial et particulariste, qui défend la domination de la race anglo-saxonne sur les autres civilisations. Incarné dans « l'empire de la liberté » de Thomas Jefferson, le premier se caractérise par un idéalisme généreux tourné vers une mission universelle. Illustré par les écrits de Theodore Roosevelt, le

---

<sup>40</sup> Charles DARWIN, *The Descent of Man*, 1871, p. 193. Cité dans Catherine COQUERY-VIDROVITCH « Le postulat de la supériorité blanche et de l'infériorité noire », in Marc FERRO (dir.), *Le livre noir du colonialisme: XVIe-XXIe siècle*, 2003, p. 889.

<sup>41</sup> Le « bref aperçu de l'avancée de la Frontière de la civilisation européenne » que décrit John Fiske dans son article « Manifest Destiny » décrit en fait l'expansion de la race anglo-saxonne (Fiske 1885, 578).

<sup>42</sup> Robert W. RYDELL, *All the World's a Fair: Visions of Empire at American International Expositions, 1876-1916*, 2013, p. 5.

<sup>43</sup> L'expression est utilisée pour la première fois par le journaliste John O'Sullivan en 1845 pour défendre l'annexion du Texas indépendant à l'Union. Dans l'article déjà cité plus haut, « Manifest Destiny », John Fiske l'applique à l'expansion internationale des États-Unis. Voir Serge RICARD, *The « Manifest Destiny » of the United States in the 19th Century: Ideological and Political Aspects*, 1999.

second affiche un racialisme exclusif et un darwinisme hystérique. Ces deux régimes rhétoriques se retrouvent à différents degrés dans les discours expansionnistes traversant le XIX<sup>e</sup> siècle. La Destinée manifeste mélange ainsi messianisme religieux, racialisme évolutionniste et libéralisme politique. À mesure que la colonisation du continent s'achève, l'imbrication du nationalisme et de l'impérialisme se fait plus fine jusqu'à ce qu'à la fin du XIX<sup>e</sup>, les définitions de l'américanité reposent entièrement sur un système idéologique impérial.

Le cas des concepts de civilisation et de progrès illustre la polysémie des termes de ce nouveau système idéologique, qui prend des significations différentes selon les positions et intérêts de ceux qui le mobilisent. Gail Bederman rappelle notamment que la notion de civilisation a été utilisée aux États-Unis au tournant du XX<sup>e</sup> siècle à des fins politiques très variées par des groupes aux intérêts contradictoires – les hommes blancs des classes moyennes, les femmes, les Noirs américains, les expansionnistes et anti-expansionnistes<sup>44</sup> – si bien que « l'aspect intéressant du concept de 'civilisation' n'est pas tant ce qui est signifié par le terme, que les multiples manières par lesquelles il a été utilisé pour légitimer différentes sortes de revendications de pouvoir » (Bederman 1995, 23). La fluidité sémantique du concept n'exclut pas que des groupes ayant un meilleur accès au pouvoir aient plus de facilité à défendre et diffuser leur propre conception de la civilisation. C'est pourquoi une partie des études consacrées au mythe de la Frontière le considère comme un instrument au service de l'idéologie dominante<sup>45</sup>. Mais, au-delà des hiérarchies de pouvoir, l'utilisation du concept d'un bout à l'autre du spectre politique indique également que, quelles qu'en soient les colorations politiques, tout discours du national doit, pour être audible dans le débat politique, accepter les termes du système idéologique impérial. Les acceptions particulières de ce système, en discours ou en représentation, n'ont qu'une influence limitée puisqu'elles évoluent en permanence avec la culture qui les produit. Mais le système lui-même, en tant que structure conceptuelle du national, détermine les possibilités identitaires de la nation. Il ne s'agit donc pas de considérer ce système impérial comme un discours hégémonique

---

<sup>44</sup> Voir la critique de la rhétorique civilisatrice dans l'invasion des Philippines par Mark Twain dans « To the Person Sitting in Darkness » (*North American Review* n°172, février 1901). Rappelant les exactions des puissances impériales dans les pays colonisés, il s'exclame « Est-ce bien cela la Civilisation et le Progrès ? »

<sup>45</sup> Stoeltje voit ainsi le mythe de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle comme confortant une idéologie dominante menacée : « The Frontier Myth also validates the dominant social structure and political ideology, made especially clear because that ideology was under attack at the time the story emerged in this particular variant, premeditated and polished. » (Stoeltje 1987, 250)

définissant la nation, mais comme un cadre structurant le débat entre différents discours du national.

### **Pluralité idéologique dans les récits de la Frontière**

Cette propension de l'idéologie impériale à se réaliser dans des discours différents se retrouve déjà dans l'histoire de la formation du mythe de la Frontière, qui a toujours démontré une fluidité sémantique, voire une capacité autocritique, dans ses représentations de la race, de la masculinité ou de la civilisation. Depuis les premiers récits de guerres indiennes ou de captivité, l'univers narratif de la Frontière s'est ainsi imposé comme un espace de négociation conceptuelle, bien plus que d'affirmation d'un discours particulier.

Dans son étude de la genèse du mythe de la Frontière dans la période coloniale, *Regeneration Through Violence*, Richard Slotkin montre que la première forme de récit de la Frontière, le récit de guerres indiennes apparu au XVII<sup>e</sup> siècle en Nouvelle Angleterre, a créé les conditions d'une racialisation de l'opposition entre colons et indigènes :

« Part of the reason for its wide acceptance as a myth-metaphor derives from its recognition that the most significant peculiarity of the American environment was its substitution of racial and cultural divisions for the traditional English divisions of class and religion. » (Slotkin 1973, 68)

Si la présentation du racialisme comme une spécificité américaine doit être largement nuancée<sup>46</sup> et si les récits de guerres indiennes de cette époque reposent autant sur une opposition religieuse que raciale<sup>47</sup>, toujours est-il que la catégorie raciale devient un élément définitoire de l'univers de la Frontière. Ceci a pour conséquence de créer une distinction irréductible entre colons et indigènes dont la seule résolution possible est une guerre sauvage, c'est-à-dire une guerre sans merci de la civilisation contre la sauvagerie. Ainsi, le récit de guerres indiennes a produit la figure du « sauvage réactionnaire » qui, pour certains, deviendra « la représentation dominante de l'Indien comme altérité sauvage » dans le western

---

<sup>46</sup> La position dominante des chercheurs contemporains sur la question de l'émergence des catégories raciales aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle est de la comprendre dans le cadre de la première mondialisation capitaliste fondée sur l'esclavage. Voir notamment les articles rassemblés dans Ronald T. TAKAKI (dir.), *From Different Shores: Perspectives on Race and Ethnicity in America*, 1987, en particulier Robert BLAUNER, « Colonized and Immigrant Minorities ». Voir également Lisa LOWE, *The Intimacies of Four Continents*, 2015, sur les liens entre libéralisme et racialisme aux États-Unis et en Europe après les Lumières.

<sup>47</sup> La désignation des Amérindiens par Cotton Mather dans *Decennium Luctuosum* (1699), récit des guerres indiennes pendant la Première Guerre intercoloniale (1689-97), mélange par exemple les qualificatifs d'« Indiens papistes » et d'« horribles sauvages ».  
Charles Henry LINCOLN (dir.), *Narratives of the Indian Wars, 1675-1699*, 1913, p. 230.

cinématographique<sup>48</sup>. Sur ce point, ces récits anticipent donc sur le darwinisme racial développé au XIX<sup>e</sup> siècle. Pourtant, même au cœur de cette opposition radicale se situent les conditions d'un transfert culturel, le héros devant assimiler une certaine indianité pour pouvoir se rendre maître de son ennemi indien. Le héros de la Frontière se définit ainsi comme « l'homme qui connaît les Indiens » (Slotkin 1998 [1993], 14) et cette connaissance devient une condition de l'américanité : « Le plus américain de tous est celui qui connaît le mieux les Indiens » (Prats 2002, 10). La portée et les implications de ce transfert pour l'identité culturelle et raciale du héros sont au cœur des enjeux idéologiques du mythe : jusqu'où le héros peut-il s'indianiser tout en restant américain ? Pour Armando Prats, le transfert de compétences relève non de l'essence mais de l'accident, au point qu'il n'y ait pas lieu de parler d'acculturation : « son héros doit être un sauvage *provisoire* ; mais [le western] n'explore que rarement les problèmes soulevés par cette transformation » (Prats 2002, 14). Reste que cette indianisation du héros installe au cœur du mythe un potentiel critique radical : celui d'exposer au grand jour la violence sauvage du héros civilisé. Les récits de guerres indiennes se caractérisent ainsi par une ambiguïté irréductible que l'on retrouvera jusque dans les représentations contemporaines du tueur d'Indien étudiées au chapitre cinq.

L'ambiguïté idéologique est encore plus féconde dans le récit de captivité, également développé dans la Nouvelle Angleterre du XVII<sup>e</sup> siècle, qui met traditionnellement en scène l'enlèvement d'une femme blanche par des sauvages indiens. Si le sous-texte de ces récits est imprégné d'angoisses liées au métissage des cultures ou des races (*miscegenation*), leur fonction culturelle est également d'interroger la stabilité et les limites de ces catégories exclusives. La race, la culture, la nation sont généralement fixées pour être dépassées, exhibées dans leur fluidité et leur artificialité :

« In their narrative content as well as in their circulation as print commodities, these texts traverse those very cultural, national, and racial boundaries that they seem so indelibly to inscribe. Captivity literature, like its heroines, constantly negotiates zones of contact such as the 'frontier', the Atlantic Ocean, the master/slave division, and the color line<sup>49</sup>. »

---

<sup>48</sup> Armando José PRATS, *Invisible Natives: Myth and Identity in the American Western*, 2002, p. 30 et 35.

<sup>49</sup> Michelle BURNHAM, *Captivity & Sentiment: Cultural Exchange in American Literature, 1682-1861*, 1997, p. 3. Sur cette question, voir également June NAMIAS, *White Captives: Gender and Ethnicity on the American Frontier*, 1993.

C'est de cette instabilité que naît le pouvoir irrésistible de redéfinition identitaire de ces récits qui constitue sans doute leur principal attrait émotionnel<sup>50</sup>. Un texte comme *The Female American ; or the Adventures of Unca Eliza Winkfield* (1767) par exemple, en montrant une captive métisse embrasser son indianité, « redéfinit la sauvagerie comme un trait qui transcende la race ou le genre » (MacNeil 2009, 93). En effet, si les distinctions raciales et culturelles sont explorées dans ces récits, l'identité majoritairement féminine de leurs héros permet également d'interroger le genre. Ainsi, Mary Rowlandson, auteur et personnage principal du premier de ces récits publié en 1682 (*A Narrative of the Captivity and Restoration of Mrs. Mary Rowlandson*), doit être considérée comme « un point d'origine essentiel dans le développement du héros américain de la Frontière » (MacNeil 2009, 61), parce qu'elle se montre courageuse et compétente, et parce qu'elle problématise, avant le récit de guerres indiennes, la question essentielle de l'héroïsme américain qu'est celle de l'acculturation<sup>51</sup>.

Une tendance générale des études du mythe de la Frontière qui sera partagée par de nombreuses analyses du western est de considérer que l'histoire culturelle progresse vers une fixation de l'idéologie impériale. Ainsi, l'avènement de Daniel Boone au panthéon de l'héroïsme américain après la publication du récit de John Filson, *The Adventures of Colonel Daniel Boon*, en 1784 marquerait la victoire du héros masculin dans le récit de captivité (Namias 1993). De même, la publication de *The Last of the Mohicans* de James Fenimore Cooper en 1826 marquerait la fixation des distinctions raciales (MacNeil 2009). Or, les représentations de la Frontière, tout comme le système idéologique dont elle est l'incarnation, se définissent par leur complexité discursive, indépendamment de leur époque de production. Dans son analyse des grands classiques littéraires de la Frontière, Franklin Robinson affirme que « le discours de la littérature de l'Ouest, en particulier dans sa forme populaire, révèle un motif persistant de dualité, d'autocritique, par lequel des perspectives morales contradictoires se disputent la prééminence<sup>52</sup> ». Les œuvres romanesques telles que *The Last of the Mohicans*, *The Virginian* d'Owen Wister (1903) ou *Riders of the Purple Sage* de Zane Grey (1912) soutiennent et alimentent les valeurs dominantes de la culture qui les produit autant qu'elles les déconstruisent. Elles ne sont pas les chantres d'une idéologie monolithique mais des

---

<sup>50</sup> « Often the same narratives that circulated horrifying accounts of victimization also circulated fascinating stories of escape from dominant social and moral norms. » (Burnham 1997, 52)

<sup>51</sup> « [Mary Rowlandson's] application of Native American attitudes and methods to Puritan problems is the foundation of the European American, and also of the American hero such as Cooper's Natty Bumppo, who fuses Native American skill with white American concerns. » (MacNeil 2009, 19).

<sup>52</sup> F. ROBINSON, *Having It Both Ways: Self-Subversion in Western Popular Classics*, 1996, p. 3.



« espaces de négociation » (Robinson, 2), une complexité qui, comme dans le cas du récit de captivité, est entendue comme la raison de leur succès : « ces romans connaissent une popularité durable [...] parce qu'ils nous donnent accès à une conversation culturelle en cours sur les questions centrales et cruellement épineuses du pouvoir et de l'autorité » (Robinson, 2). Cette fluidité des concepts à la fois en littérature et, comme nous le verrons au chapitre suivant, au cinéma est un gage de leur richesse expressive, mais elle est également un signe de la culture impériale dans laquelle ils ont été produits. En effet, une manière de comprendre les empires est de les définir non comme des formes fixes, mais comme « des états de devenir, de relations contestées et changeantes<sup>53</sup> ». Dans cette perspective, l'exercice de leur pouvoir se caractérise par la fluidité et la transgression des catégories établies par le discours impérial :

« Distinctly marked boundaries, transparent transfers of property, and even clear distinctions between colonizers and colonized represent a specific range of imperial forms and a narrow range of their orientations. » (Stoler 2006, 55)

Les catégories fixes ne sont l'apanage que de certaines formes d'empires et certainement pas ce que cherche à établir le pouvoir impérial. Celui-ci peut s'exercer avec bien plus de latitude et d'efficacité lorsque les limites de son application restent indéfinies. Nous reviendrons sur la question d'un empire et d'un impérialisme américains dans ce chapitre, mais force est de constater que, compte tenu de la nature opaque des processus discriminants de l'impérialisme, il n'est pas étonnant que ses représentations sous la forme de récits de la Frontière dans la culture populaire soient marquées par la transgression des distinctions plutôt que par leur fixation. Nous verrons au chapitre suivant que cette complexité sémantique concerne également l'objet filmique.

De la même manière que la pluralité des discours de la nation s'exprime dans un cadre idéologique déterminant et que la transgression des catégories impériales s'effectue dans le cadre de l'empire, l'ambiguïté constitutive des représentations du mythe de la Frontière se réalise au sein d'un système conceptuel limité. Il faut d'abord que race, masculinité, civilisation, sauvagerie, violence ou progrès soient posés pour pouvoir ensuite être discutés. Tout discours alternatif du pouvoir ou de la nation que l'on peut retrouver dans les productions culturelles centrées sur la Frontière ne peut s'affranchir de l'appareil discursif sur lequel le pouvoir et la nation se sont construits. L'exemple le plus frappant de contre-discours qui soit tributaire de l'idéologie impériale est le culte de l'Indien comme bon sauvage qui se

---

<sup>53</sup> Ann Laura STOLER, « Imperial Formations and the Opacities of Rule », in Calhoun *et al.* 2006, 55.

développe aux États-Unis dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. La résonance du cycle romanesque de Bas-de-cuir de James Fenimore Cooper (1823-1841) et de son héros ami des Indiens, le succès national des pièces indiennes (*Indian Plays*) telles que *Metamora ; or, The Last of the Wampanoags* (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. La période voit naître la figure ambivalente de l'Indien en voie d'extinction (*the vanishing American*), monument à la culpabilité américaine (la civilisation a favorisé sa disparition) qui légitime le mouvement d'expansion (inférieur, il aurait disparu de toute façon). Ici, la sémantique impérialiste s'est inversée – 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 a été crucial pour réconcilier une sensibilité humaniste formée par les Lumières avec les conséquences de la colonisation continentale. Nous reviendrons sur cette configuration idéologique, que Renato Rosaldo a appelé la « nostalgie impérialiste<sup>54</sup> », lorsque nous étudierons la popularisation du culte de l'Indien dans les années 1960 (chapitre trois) et ses manifestations cinématographiques post-western (chapitre huit). Mais l'on voit déjà comment la fluidité sémantique des représentations de la Frontière s'effectue au sein d'un cadre expressif structuré par une idéologie impériale.

### **La Frontière comme cristallisation du système idéologique impérial**

L'argument précédent sur la pluralité idéologique des récits de la Frontière a également permis d'établir la familiarité de ces récits avec les concepts de race, de masculinité et de civilisation qui forment le cœur des discours nationalistes à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Lorsque la Frontière est alors désignée comme le facteur déterminant de l'exception américaine, elle devient le réceptacle naturel du nouveau système idéologique impérial sur lequel ces discours se sont fondés. Nous allons voir ici les modalités de cette rencontre entre une idéologie et un univers narratif dans les écrits de Roosevelt et Turner.

Nous avons vu comment l'expansionniste Roosevelt intègre de manière explicite l'appareil rhétorique de l'impérialisme dans ses écrits. Sa fascination pour l'émergence d'une race américaine supérieure se concentre sur la guerre contre les sauvages, qui est pour lui « la caractéristique principale de la vie sur la Frontière » (Roosevelt 1900, 48). Le catalyseur du

---

<sup>54</sup> Renato ROSALDO, *Culture & Truth: The Remaking of Social Analysis*, 1993, p. 68.

progrès racial de l'homme anglo-saxon est la violence de la guerre sauvage, qui oblige ce dernier à s'ensauvager et à se retourner vers ses instincts primordiaux. La régression vers une masculinité primitive permet de régénérer l'homme civilisé et de faire progresser la civilisation. La régénération permise est proportionnelle à cette régression, elle-même fonction du degré de sauvagerie de l'ennemi. Les Amérindiens étant « l'ennemi sauvage le plus redoutable jamais rencontré par des colons d'origine européenne » la race américaine émerge des guerres indiennes supérieure à toutes les autres (Roosevelt 1905 [1889], 34). La théorie de Roosevelt apparaît ainsi comme l'expression la plus explicite d'une idéologie impériale particulariste attachée au nationalisme américain :

« *The Winning of the West* goes on to tell a story of racial origins in which the hero, the manly white American race, proves its manhood by winning a series of violent battles with inferior, savage Indians. Roosevelt depicts the violence of this frontier race war as the mechanism which forges the various groups of white European immigrants into one powerful, unified American race. [...] Thus, in the violence of race war, the manly American race was born. » (Bederman 1995, 180)

Une telle explicitation de l'impérialisme racial chez Roosevelt explique le caractère problématique de ses théories dans la mémoire culturelle américaine et leur rejet par une partie entière du cinéma depuis les décolonisations et la guerre du Vietnam (voir chapitre trois et partie trois). Pourtant, d'aucuns avancent une influence indéniable, voire déterminante, de ses théories sur les représentations de la Frontière dans la culture de masse<sup>55</sup> et nous verrons que si elles sont controversées, ses positions trouvent un héritage contemporain de premier ordre dans le traitement de la guerre contre la terreur (chapitre cinq) et la théorie du choc des civilisations (chapitre six).

Chez Turner, le système idéologique impérial est moins problématique car sa théorie se fonde sur le régime universaliste de l'impérialisme libéral, et les notions de race et de violence conquérante y sont minimisées. La Frontière se définit d'abord de manière socio-économique par l'abondance des réserves de terre vierge cultivable<sup>56</sup> et l'organisation sociale agraire qui lui est associée. Le produit de la Frontière n'est pas une race mais un corps

---

<sup>55</sup> Dans son analyse du western cinématographique, Armando Prats décrit ainsi une structure narrative du genre très rooseveltienne : « He can be formidable enough, this near-invisible Indian foe, in the great mythic tale of 'the winning of the West': the disquieting anticipation of an encounter (armed or sexual) with him often pervades the action; and (when at last he comes into view) the climactic battle against him specifies the crucial moment in the destined emergence of white America's national identity. » (Prats 2002, 23)

<sup>56</sup> « The most significant thing about the frontier is, that it lies at the hither edge of free land » (Turner 1962 [1921], 3)

politique aux principes démocratiques<sup>57</sup>. Si l'Amérique est à la pointe du progrès humain, c'est d'abord par la nature exceptionnelle de ces 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 [1921], 267)

Ainsi, lorsque les États-Unis s'engagent dans la Première Guerre mondiale, Turner considère que « c'est bien pour un idéal américain et pour un exemple américain que nous nous battons ; mais dans cet idéal et dans cet exemple se trouve le remède qui guérira l'ensemble des nations du monde » (Turner 1962 [1921], 336). Cet « idéalisme de l'Ouest » qui en fait « avant tout une région d'idéaux » (Turner 1962 [1921], 215) place l'Amérique à l'avant-garde d'un progrès universel de l'humanité<sup>58</sup>. Cette position universaliste n'est cependant que le pendant moral et politique du racialisme au sein d'une même idéologie impériale, et Turner y reste inscrit par sa définition même de la Frontière comme « point de rencontre entre la civilisation et la sauvagerie », ainsi que par sa lecture progressiste de l'histoire et sa dépendance envers le paradigme évolutionniste<sup>59</sup>. Nous verrons que cette version universaliste s'impose à l'ère des décolonisations comme le récit post-empire de l'idéologie impériale, informant largement le discours de la Nouvelle Frontière (chapitre trois) et le blockbuster contemporain (chapitre neuf). Chez Turner comme chez Roosevelt, la victoire du paradigme progressiste contribue à naturaliser la supériorité militaire et politique américaine et transforme les adversaires de l'Amérique en ennemis de l'humanité. Les deux formes de l'argument expansionniste – assurer la survie de la race et diffuser le progrès démocratique – fondées sur les acceptions particulariste et universaliste du concept de civilisation voient leur cohérence idéologique renforcée par leur convergence dans un même univers narratif de la Frontière.

La nature impérialiste de l'idéologie attachée à la Frontière dans les théories de Roosevelt et Turner est accentuée par leur nature prescriptive. Elles se veulent en effet moins la description d'une époque historique révolue que la prescription des moyens de la prolonger

---

<sup>57</sup> « Steadily the frontier of settlement advanced and carried with it individualism, democracy, and nationalism, and powerfully affected the East and the Old World. » (Turner 1962 [1921], 35)

<sup>58</sup> « [T]he larger part of what has been distinctive and valuable in America's contribution to the history of the human spirit has been due to this nation's peculiar experience in extending its type of frontier into new regions. » (Turner 1962 [1921], vi)

<sup>59</sup> « Despite their differences, Turner and Roosevelt occupied much common ground. Both agreed that the West was a human-changing region, that an evolutionary process brought civilization to it, and that a frontier mentality shaped the American mind and gave sanction to future expansion. »  
David S. BROWN, *Beyond the Frontier: The Midwestern Voice in American Historical Writing*, 2009, p. 66.

dans l'Amérique contemporaine. Pour les deux auteurs, la fin de la Frontière marque la disparition du terrain de progression, raciale ou politique, de la nation. L'héritage de ce progrès, transmis aux générations contemporaines par le sang<sup>60</sup> ou la culture<sup>61</sup>, risque alors d'être perdu. Pour Roosevelt, les vertus combattives de la race déclineront sous l'influence féminisante d'un excès de civilisation (*overcivilization*) et l'Amérique s'effacera devant un peuple plus puissant :

« The twentieth century looms before us big with the fate of many nations. If we stand idly by, if we seek merely swollen, slothful ease and ignoble peace, if we shrink from the hard contests where men must win at hazard of their lives and at the risk of all they hold dear, then the bolder and stronger peoples will pass us by, and will win for themselves the domination of the world. »  
(Roosevelt 1900, 21)

Le confort de la paix ramollit la vigueur d'une nation tandis que la rudesse des combats la maintient au sommet. Ce discours prononcé dans le cadre du débat sur l'impérialisme qui fit rage aux États-Unis dans les années 1898-1900 prend position pour la colonisation des Philippines récemment achetées à l'Empire espagnol. Roosevelt voit ainsi dans l'internationalisation de l'impérialisme américain un moyen de prolonger les conditions du progrès après la conquête continentale. Selon lui, il y a une continuité entre le vieil Ouest des Shawnees, le nouvel Ouest des Sioux et les Philippines des Tagals :

« In each case, in the end, the believers in the historic American policy of expansion have triumphed. Hitherto America has gone steadily forward along the path of greatness [...]. Like every really strong people, ours is stirred by the generous ardor for daring strife and mighty deeds, and now with eyes undimmed looks far into the misty future<sup>62</sup>. »

C'est dans le prolongement de la guerre sauvage vers de nouvelles Frontières que l'Amérique peut aborder son avenir avec la confiance de sa supériorité.

Chez Turner, la fin de la Frontière continentale représente la disparition du poumon démocratique de la nation et l'émergence d'un capitalisme aux tendances monopolistiques.

---

<sup>60</sup> « The frontiersman destroys the wilderness, and yet its destruction means his own. He passes away before the coming of the very civilization whose advance guard he has been. Nevertheless, much of his blood remains, and his striking characteristics have great weight in shaping the development of the land. » (Roosevelt 1889:3, 207)

<sup>61</sup> « This nation was formed under pioneer ideals. During three centuries after Captain John Smith struck the first blow at the American forest on the eastern edge of the continent, the pioneers were abandoning settled society for the wilderness, seeking, for generation after generation, new frontiers. Their experiences left abiding influences upon the ideas and purposes of the nation. » (Turner 1962 [1921], 269)

<sup>62</sup> Theodore ROOSEVELT, *The Winning of the West*, Vol.1, avant-propos à l'édition présidentielle de 1900. Consultable sur <http://www.gutenberg.org/cache/epub/11941/pg11941.html>. Consulté le 25/07/2016.

Les idéaux modelés par le fermier pionnier et portés à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par le mouvement populiste, « une survivance du pionnier », pourraient bien être effacés par « un développement complexe et une concentration des industries et des ressemblances et connexions croissantes entre le Nouveau Monde et l’Ancien » (Turner 1962 [1921], 154 et v-vi). Turner parle ainsi d’une société démocratique « menacée et déjà envahie » par un capitalisme dérégulé, d’une accumulation des richesses réalisée « au prix de la justice sociale et de la santé morale » du peuple américain et se range du côté des réformistes (Populistes, Socialistes et Progressistes) qui en appellent à protéger les « intérêts de l’homme du peuple [*the common man*] » et à « contrôler le pouvoir de ces entreprises titanesques [*business Titans*] ». L’historien conclut ce paragraphe par une note alarmiste :

« As land values rise, as meat and bread grow dearer, as the process of industrial consolidation goes on, and as Eastern industrial conditions spread across the West, the problems of traditional American democracy will become increasingly grave. » (Turner 1962 [1921], 281)

À la concentration du pouvoir et des richesses répond l’exacerbation des conflits sociaux (« les distinctions de classes deviennent alarmantes ») provoquée par la disparition de la « soupape de sécurité » que constituaient les réserves de terres inoccupées (Turner 1962 [1921], 281). L’épuisement de ces réserves représente également un changement de paradigme dans le rapport à l’environnement. D’une part, elle marque « la disparition des ressources illimitées offertes à qui voudrait s’en saisir » et inspire une conception finie du monde et une nécessité de la conservation qui influenceront le tournant écologiste des années 1960. De l’autre, la limitation des ressources dans un contexte de forte croissance démographique ravive les angoisses malthusiennes (« La population croît plus vite que les ressources alimentaires »). Concentration monopolistique, dérive anti-démocratique du pouvoir, conflits de classe, épuisement des ressources, surpopulation, Turner redoute que la disparition de la Frontière ne fasse du Nouveau Monde une triste répétition de l’Ancien. On voit là émerger un scénario contre-utopique qui envahira la science-fiction cinématographique au début des années 1970 (voir chapitre sept). Le moyen de contrer cette évolution est de projeter les conditions de la Frontière vers des horizons non plus territoriaux et économiques mais spirituels, scientifiques et politiques :

« What is needed is the multiplication of motives for ambition and the opening of new lines of achievement for the strongest. As we turn from the task of the first rough conquest of the continent there lies before us a whole wealth of unexploited resources in the realm of the spirit. Arts and letters, science and better social creation, loyalty and political service to the commonweal,—these

and a thousand other directions of activity are open to the men, who formerly under the incentive of attaining distinction by amassing extraordinary wealth, saw success only in material display. » (Turner 1962 [1921], 310).

L'éducation dans les universités publiques et la recherche seront les moyens de conquérir ces nouvelles Frontières de l'esprit : « C'est du tube à essai et du microscope plutôt que de la hache et du fusil dont nous avons besoin dans ce nouvel idéal de conquête » (Turner 1962 [1921], 284). Que ce soit par le déplacement de la guerre sauvage vers d'autres territoires ou par la réorientation de l'esprit de conquête vers d'autres objets, les deux historiens ont préparé le terrain intellectuel à une migration de l'idéologie impériale sur de nouvelles Frontières.

Si Roosevelt et Turner n'ont fait que reprendre des idées populaires en leur temps, l'apport essentiel de leurs écrits est finalement d'avoir inscrit l'idéologie impériale dans les structures narratives du mythe de la Frontière. Les conceptions de la race, de la puissance ou du progrès continueront d'être constamment redéfinies par la suite, mais leur interconnexion devient constitutive de toute représentation de la Frontière dans la littérature ou au cinéma.

## **Mythe et colonisation**

Si l'univers narratif de la Frontière est un produit culturel des États-Unis, l'idéologie impériale qu'il incarne est loin d'être spécifique au contexte américain. Comme le rappelle Philip Golub, « l'expansion économique et territoriale américaine au cours du XIX<sup>e</sup> siècle a été une composante du mouvement général d'expansion occidentale à l'origine des structures et des hiérarchies historiques qui ont façonné le monde moderne<sup>63</sup> ». Le développement mondial d'empires coloniaux à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, depuis l'Europe jusqu'au Japon en passant par la Russie, repose sur des lignes idéologiques similaires à celles qui ont accompagné l'expansion territoriale américaine.

## **Idéologie de l'impérialisme européen**

L'idéologie qui place l'homme blanc au sommet du progrès de la civilisation et lui confère une mission civilisatrice ne caractérise pas seulement les États-Unis, mais l'ensemble des puissances occupées à justifier des entreprises coloniales à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle :

« The tutelary ideology on which the architects of American empire drew in the Philippines and elsewhere has much in common with mantras of 'commerce, civilization, and Christianity' in the

---

<sup>63</sup> Philip S. GOLUB, *Une Autre Histoire de la puissance américaine*, 2011, p. 39.

British empire or the ‘civilizing mission’ in the French, as well as in claims to be spreading democracy and the free market today. » (Calhoun 2006, 4)

Bien que chaque empire revendique un caractère exceptionnel, tous partagent une idéologie commune décrite plus haut comme un système idéologique impérial dans le cas américain. Cette communauté transparait d’abord dans le fait que les différentes composantes de ces discours se sont élaborées de manière transnationale. Au moment des Lumières, philosophes et politiciens internationaux ont conjointement construit une lecture progressiste de l’histoire humaine qui est devenue constitutive de l’impérialisme<sup>64</sup>. Dans le XIX<sup>e</sup> siècle évolutionniste, les classifications scientifiques des races humaines ont été le produit d’une réflexion internationale<sup>65</sup>. Ces discours universalistes et racialisés ont infusé à des degrés divers l’ensemble des discours impériaux depuis la France jusqu’au Japon<sup>66</sup>. On retrouve également partout le caractère masculin de la puissance déployée dans l’entreprise coloniale. Ainsi Rudyard Kipling, dans la dernière strophe de son poème « Le Fardeau de l’homme blanc » (1899), insiste sur la virilité du colonisateur (*manhood*) mise en jeu dans l’entreprise coloniale<sup>67</sup>, tandis que les figures féminines sont absentes des héros populaires de l’impérialisme français à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>68</sup>. Analysant les causes idéologiques de l’éclatement de la Première Guerre mondiale, Thomas Lindemann remarque encore l’influence déterminante de l’idéologie impériale sur les nationalismes de l’époque, à

---

<sup>64</sup> Sans vouloir ici reproduire le mythe selon lequel les Lumières seraient un grand mouvement paneuropéen qui aurait soufflé un vent de liberté sur le monde, il est indéniable que les idées qui en sont issues ont été le fruit d’un débat international. Dans son étude de la sémantique impériale britannique, Robert MacDonald note la projection du récit progressiste dans l’idéologie impériale : « l’entreprise impériale avait pour scène le monde entier et pour métarécit la lutte permanente entre la civilisation et la sauvagerie » (*The Language of Empire: Myths and Metaphors of Popular Imperialism, 1880-1918*, 1994, p. 4). L’universalisme des idées soutient une mondialisation du pouvoir impérial : « claims to universalism are founding principles of imperial inequalities, in the past as in the present. Histories of empire resonate with contemporary racial formations in the world and set the conditions of possibility for the uneven entitlements they foster. » (Stoler 2006, 54)

<sup>65</sup> La réflexion racialisée a été portée par le développement d’une communauté scientifique et de sociétés savantes de plus en plus transnationales, à tel point que Carole Reynaud-Paligot parle d’une « internationale ‘raciologique’ » (Reynaud-Paligot 2011, 13).

<sup>66</sup> On pense à Jules Ferry qui a été en France le fervent défenseur d’un « devoir supérieur de civilisation » des races supérieures dans son fameux discours du 28 juillet 1885 sur les fondements de la politique coloniale. Analysant le cas britannique, MacDonald décrit l’importance du darwinisme social « dans la justification idéologique de l’expansion et de la conquête de pays ‘primitifs’ » (MacDonald 1994, 4). L’expansionnisme russe ou le développement d’un impérialisme japonais, qui se confrontent lors de la guerre Russo-japonaise de 1905, « une guerre impérialiste *par excellence* » (David GOLDFRANK, « Crimea Redux ? On the origins of the War », in David WOLFF *et al.*, *The Russo-Japanese War in Global Perspective: World War Zero*, 2006, p. 88), reposent sur le même type d’argument. Sur une étude croisée des justifications des guerres coloniales « face aux ‘barbares’ », voir Jacques FRÉMEAUX, *De quoi fut fait l’empire : les guerres coloniales au XIX<sup>e</sup> siècle*, 2009, pp. 14-27.

<sup>67</sup> Ce poème, écrit par son auteur comme une mise en garde contre la colonisation américaine des Philippines, a largement été utilisé comme une célébration de la colonisation et une illustration de son idéologie.

<sup>68</sup> Berny SÈBE, *Heroic Imperialists in Africa: The Promotion of British and French Colonial Heroes, 1870-1939*, 2013, p. 9.



commencer par le darwinisme social : « Les nationalismes se servaient du darwinisme social pour démontrer scientifiquement la supériorité de leur nation dans la ‘lutte pour la survie’ et justifiaient de cette manière leur domination coloniale sur les peuples plus ‘faibles’. » Ce nationalisme darwiniste se combine à des « idéologies raciales » avec pour conséquence « la ‘naturalisation’ de l’ennemi souvent en fonction de critères ethno-linguistiques ». Il en résulte une « apologie de la force » qui facilite l’acceptation de la guerre pour « le prestige, la gloire ou [les] vertus civilisatrices » et « une valorisation des valeurs ‘viriles’ » qui fait dire à certains contemporains que la guerre est « animatrice des progrès de l’humanité » (Lindemann 2013, 111-5). On retrouve donc le même système idéologique mêlant progressisme, racialisme, masculinité et violence transformatrice mobilisé en soutien aux nationalismes et aux impérialismes européens.

Les cultures impériales européennes construisent à cette période leurs propres héros populaires pour incarner cette nouvelle idéologie. La description qu’en fait Berny Sèbe pourrait tout à fait s’appliquer au héros américain de la Frontière :

« Imperial heroes embodied the symbolic implementation of the colonial project and performed a highly mythologized meeting between conquerors and conquered. [...] These exemplary figures led local soldiers, braved indigenous resistance and an inhospitable environment to carry out their explorations or to convert native populations, playing the role of pathfinders, propagating the ideals of Christian service and sacrifice, progress, Republican universalism, patriotism or its more acute form, jingoism or chauvinism. » (Sèbe 2013, 1-2)

Analysant en particulier les situations britannique et française, l’auteur souligne la similarité des idéologies incarnées par ces héros : « le fait qu’ils représentaient la *chrétienté* (plutôt que le catholicisme ou le protestantisme) et la *civilisation* (plutôt que le caractère français ou les valeurs anglaises ou britanniques) assura une relative homogénéité de l’argumentation de part et d’autre de la Manche » (Sèbe 2013, 213). Des officiers morts au combat sont transformés en martyrs d’une lutte morale pour le progrès de la civilisation, tout comme le général George Custer était devenu un héros national après sa mort face aux Indiens dans la bataille de Little Bighorn en 1876<sup>69</sup>. Le soldat Louis Sarrat écrit ainsi du commandant Henri Rivière, mort dans

---

<sup>69</sup> Fin juin 1876, environ 300 soldats du 7<sup>e</sup> de cavalerie du général George Armstrong Custer sont défaits par une coalition d’environ 1500 Sioux et Cheyennes à Little Bighorn, dans une des plus grandes défaites américaines des guerres indiennes. Le général devient un héros national et l’épisode traverse la culture populaire américaine jusqu’à aujourd’hui (voir par exemple *We Were Soldiers* de Randall Wallace, 2002). Pour une analyse de la dimension idéologique qui soutient la mythification de cette défaite, voir Richard SLOTKIN, *The Fatal Environment: The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800-1890*, 1985.

la conquête de l'Indochine, que « tous se découvriront avec un respect mêlé d'admiration devant ce héros de haute intelligence et d'un cœur plus haut encore, versant tout son sang impétueux et pur pour la gloire de la Patrie et la cause de la civilisation<sup>70</sup> ». D'un État à l'autre, les nationalismes peuvent favoriser l'un ou l'autre des éléments de ce système – la rhétorique raciale trouve un succès plus large en Allemagne ; la mission civilisatrice et progressiste résonne mieux avec les préoccupations françaises ou britanniques – mais le système idéologique est partagé.

Dans la construction et la diffusion de l'idéologie impériale, les expositions universelles jouent le même rôle en Europe qu'aux États-Unis. Se concentrant sur l'étude de ces spectacles populaires, les auteurs de *Zoos humains et exhibitions coloniales* soulignent non seulement la manière dont l'organisation nationale de ces productions culturelles a contribué à définir des discours de l'impérialisme propres à chaque nation, mais également la manière dont leur circulation internationale a participé à une « mise en norme du monde » qui soit partagée :

« C'est au cours du XIXe siècle que s'élaborent, sur le vieux continent et le nouveau continent, les paradigmes d'une mise en norme du monde dont la partie visible [les exhibitions coloniales] devient à la fois un spectacle populaire, une leçon de choses scientifiques (à travers l'émergence des sociétés savantes) et une démonstration explicite du bien-fondé des hiérarchies coloniales ou des distinctions raciales. [...] L'apparition et l'essor très rapide des 'zoos humains' sont également inséparables de la quête d'identité qui affecte les sociétés du 'vieux continent' dans le cadre de la construction des États-nations, comme de l'affirmation d'une 'spécificité américaine' outre-Atlantique depuis la fin de la guerre de Sécession ou de la 'modernité Meiji' au Japon depuis 1878. [...] L'exhibition sert, dans ce cas, à 'fabriquer du national', de l'identité, de la fierté et de l'unité. Présentant un miroir en négatif de l'Européen qui rassure les visiteurs sur leur modernité et leur 'normalité'<sup>71</sup>. »

---

<sup>70</sup> Louis SARRAT, *Journal d'un marsouin au Tonkin*, 1987, p. 322. Cité dans Pascal LE PAUTREMAT « Sacrifice et nationalisme au XIXe siècle en France », in Gilles BOETSCH *et al.*, *Le sacrifice du soldat : corps martyrisé, corps mythifié*, 2009, p. 32.

<sup>71</sup> Pascal BLANCHARD *et al.*, « Introduction. La longue histoire du zoo humain » in Pascal BLANCHARD *et al.*, *Zoos humains et exhibitions coloniales : 150 ans d'inventions de l'Autre*, 2011, pp. 15-8.

Catherine Coquery-Vidrovitch remarque également une évolution idéologique qui dépasse le cadre des États-nations : « La période s'imposa comme celle dite de l' 'impérialisme colonial' : en 1870, la création d'un puissant État allemand, l'unification de l'Italie, la défaite humiliante de la France, l'isolement de la Grande-Bretagne et la montée de l'Empire russe contribuèrent à façonner la volonté de créer, de recouvrer ou de maintenir la grandeur nationale à travers la compétition coloniale. Les théories raciales venaient à point pour justifier les ambitions politiques et stratégiques internationales, pour soutenir les ambitions économiques outre-mer, promesses d'investissements et de profits, et pour donner un nouvel élan à l'action missionnaire chargée de civiliser les païens en les christianisant. Théories, intérêts et ambitions se conjuguèrent pour promouvoir

À travers ces spectacles de l'altérité, on retrouve partout les enjeux de légitimation impériale et d'identité nationale décrits plus haut à propos du mythe de la Frontière. Le succès international des exhibitions itinérantes de sauvages dont Londres était la capitale dans le premier XIX<sup>e</sup> siècle, puis des zoos humains et des productions spectaculaires telles que le Buffalo Bill's Wild West<sup>72</sup> renforce une communauté idéologique au-delà des particularismes nationaux et contribue à la formation d'une culture impériale transnationale. Cette culture est à la fois englobante, au sens où elle rassemble la diversité et la différence en un monde plein et structuré par des catégories stables (colon et indigène, civilisé



2 « Peaux rouges » : affiche d'exposition au jardin d'acclimatation, 1883

et sauvage, etc...), et globalisante, au sens d'une « dynamique [qui] se déploie comme une force gravitationnelle dont l'influence se fait sentir partout<sup>73</sup> ». D'une part donc, la culture impériale fait monde et le structure selon ses normes – c'est la « mise en norme du monde ». De l'autre, elle a vocation à étendre son influence à l'ensemble du globe. Au vu de tels rapprochements idéologiques, il apparaît qu'aucune spécificité idéologique ne caractérise le nationalisme américain par comparaison aux idéologies impériales qui se développent mondialement. Par ses caractéristiques idéologiques décrites plus haut, le mythe de la Frontière s'inscrit entièrement dans cette culture impériale globalisante. Il n'y a de ce point de vue par d'exception américaine. Le mythe de la Frontière dans lequel s'est incarné le nationalisme américain n'est que la version américaine d'un impérialisme transnational.

---

l'achèvement du partage de l'Afrique et la domination des peuples d'Asie et du Pacifique. » (Coquery-Vidrovitch 2003, 898)

<sup>72</sup> Le spectacle de la Frontière américaine a effectué plusieurs tournées en Angleterre, France, Espagne, Italie, Autriche, Allemagne et Scandinavie. Inversement, la situation coloniale américaine était bien connue des naturalistes européens. Plagiant Darwin, le Français Nadaillac écrit ainsi dans son article sur « Les Peaux Rouges » publié dans la revue *La Nature* en 1891 que « la disparition des races inférieures devant les races supérieures est un fait que l'histoire enregistre ». Marquis de NADAILLAC, « Les Peaux Rouges », *La Nature*, 941, p. 278-282. Cité dans Gilles BOËTSCH « Sciences, savants et colonies », in Pascal BLANCHARD *et al.*, *Culture coloniale en France : de la Révolution française à nos jours*, 2008.

<sup>73</sup> Jean TARDIF, Joëlle FARCHY et Abdou DIOUF, *Les enjeux de la mondialisation culturelle*, 2011, p. 60.

## Un impérialisme américain ?

La question d'un impérialisme américain s'est développée à l'origine sous l'influence de la pensée marxiste et est en général mobilisée pour critiquer les mécanismes de la puissance américaine. Elle reste l'objet d'un débat sémantique quant à la nature impériale du cas américain. Notre objet ici n'étant pas de raviver ce débat, nous adoptons la position réservée selon laquelle les États-Unis n'ont que brièvement été un empire au sens territorial au tournant du XX<sup>e</sup> siècle<sup>74</sup>, et soutenons l'idée qu'ils aient toujours été une puissance impérialiste au sens d'une « souveraineté exercée par un pays sur un autre, accompagnée de la mise en place d'un système militaire et naval de soutien au gouvernement des peuples soumis. La création de colonies, peuplées par les habitants de la puissance impériale, est, en théorie, un stade secondaire de développement » (MacDonald 1994, 4). L'impérialisme suppose une extension de la souveraineté sans qu'il y ait annexion territoriale. Une position classique des études de l'impérialisme américain est d'ailleurs de soutenir que, mis à part une expérience malheureuse suite à la guerre hispano-américaine, les États-Unis ont toujours cherché à éviter l'exercice direct de souveraineté, coûteux et délicat, pour favoriser une gestion à distance, par l'intermédiaire de pressions économiques ou militaires ponctuelles, des affaires intérieures de pays étrangers.

Malgré ces différences dans la réalité de l'empire, les situations sont souvent comparables. Ainsi, « les extensions les plus importantes du pouvoir impérial américain » ont eu lieu « sur le continent nord-américain lui-même » (Calhoun 2006, 4) et Richard Drinnon ne manque pas de souligner le lien avec la colonisation européenne en parlant du « fardeau de l'homme blanc qu'a été la Conquête de l'Ouest<sup>75</sup> ». Les mécanismes politiques et les justifications idéologiques de l'expansion américaine ont pour principe le développement du capitalisme, qui pousse les États-Unis à étendre leur pouvoir sur un territoire de plus en plus vaste<sup>76</sup> de la même manière que l'intérêt économique, s'il a été historiquement discuté<sup>77</sup>, était central dans la justification des impérialismes européens. Pour Philip Golub, s'il y a une « singularité » de l'impérialisme américain au XIX<sup>e</sup> siècle, c'est d'avoir installé les mécanismes impériaux au sein même de la nation (« l'institutionnalisation d'un despotisme

---

<sup>74</sup> Bien qu'une définition courante de l'empire comme celle de Michael Doyle puisse correspondre à une période plus large de l'histoire américaine : « a system of interaction between two political entities, one of which, the dominant metropole, exerts political control over the internal and external policy—the effective sovereignty—of the other, the subordinate periphery. » Michael W. DOYLE, *Empires*, 1986, p. 12.

<sup>75</sup> Richard DRINNON, *Facing West: The Metaphysics of Indian-Hating and Empire-Building*, 1980, p. 465.

<sup>76</sup> Sur les liens entre logiques économiques et enjeux géographiques, voir Frédéric LERICHE, *La puissance des États-Unis : du local au global, approche géographique*, 2012.

<sup>77</sup> Voir Jacques MARSEILLE, *Empire colonial et capitalisme français : histoire d'un divorce*, 2005 [1984].

*domestique* ») (Golub 2011, 63). L'auteur insiste ainsi sur les limites politiques de la distinction classique entre empire formel et informel héritée de Gallagher et Robinson<sup>78</sup> : « la distinction tranchée entre l'empire territorialisé et les régimes de contrôle non territorialisés obscurcit les mécanismes complexes par lesquels s'établissent et se maintiennent la hiérarchie et la subordination » (Golub 2011, 26). Ce refus de la distinction est d'ailleurs corroboré par l'histoire des États-Unis, qui ne présente « pas de ligne de démarcation nette entre les phases continentale et mondiale de l'expansion américaine » (Golub 2011, 77). Comme le souligne encore Ann Laura Stoler en réponse à la controverse sur l'existence d'un empire américain, « les catégories imposées par le pouvoir impérial sont importantes, pas les définitions précises de l'empire » (Stoler 2006, 52). La seule différence entre impérialismes américain et européens réside peut-être au niveau culturel dans le rapport de la nation à son empire : les États-Unis ont systématiquement rejeté le qualificatif d'empire, quand les Français ou les Britanniques ont intégré culturellement l'histoire impériale de leur nation<sup>79</sup>. Jusqu'à peu<sup>80</sup>, les États-Unis étaient un empire en déni, ce qui rend leur culture impériale d'autant plus séduisante pour les nations qui ont dû faire leur *mea culpa* après les décolonisations.

### **Spécificités de la Frontière dans la culture impériale**

Dans le concert des versions nationales du discours impérialiste, le mythe de la Frontière ne se distingue que marginalement. Un élément semble occuper une importance plus forte que dans d'autres cultures impériales : le thème de la régénération. Si, pour reprendre la métaphore économique filée par Mark Twain dans « To the Person Sitting in Darkness », le racialisme et l'universalisme européens sont des produits finis destinés à l'exportation, pour les États-Unis, ce sont des produits en construction dans l'expansion impériale. La construction impériale et la construction nationale sont identifiées plus intimement dans le cas américain. En ce sens, l'empire serait au principe même de la nation aux États-Unis, quand il ne ferait que confirmer la grandeur nationale en France ou en Grande-Bretagne. C'est pourquoi l'indigène joue un rôle plus important dans la culture impériale américaine. Que ce soit en le massacrant physiquement ou en le ressuscitant spirituellement, il est au principe de

---

<sup>78</sup> John GALLAGHER et Ronald ROBINSON, « The Imperialism of Free Trade », *The Economic History Review*, vol. 6, n° 1, 1 Août 1953, pp. 1-15.

<sup>79</sup> Voir Edward W. SAID, *Culture and Imperialism*, 1993. Voir également Jeanne MOREFIELD, *Empires Without Imperialism: Anglo-American Decline and the Politics of Deflection*, 2014.

<sup>80</sup> Pour la première fois dans l'histoire américaine, le qualificatif a été revendiqué par certains essayistes conservateurs après le 11 septembre 2001. Voir Matthew CONNELLY, « The New Imperialists », in Calhoun 2006

l'émergence de la nouvelle nation. Celle-ci naît soit de la violence exercée contre le sauvage, soit du contact avec sa spiritualité primitive incarnée dans la nature. Nous verrons toutefois que dans ces deux récits, la différence américaine n'est qu'une question de degré.

L'accent mis par Roosevelt sur une régénération par la violence, définie par Richard Slotkin comme un trait spécifique du mythe américain, se retrouve chez certains penseurs européens de droite proches des milieux militaires ou hygiénistes pour qui la guerre en général est une expérience purificatrice. Le mythe d'une violence régénératrice connaît d'ailleurs un réel succès en Europe après la Première Guerre mondiale et alimente l'idéologie des régimes fascistes :

« La Première Guerre mondiale, par son ampleur et son horreur, fut une expérience de masse unique qui, au-delà de l'effervescence produite, va susciter une nouvelle religiosité puisée dans l'expérience traumatisante du conflit, dans sa dureté, instillant l'idée d'une violence génératrice de puissance et régénératrice de moralité et de vertu<sup>81</sup>. »

On pourra ici répondre que la régénération américaine a ceci de particulier qu'elle s'effectue à travers un type de guerre précis qu'est la guerre coloniale ou guerre sauvage, expérimentée de manière intensive sous la forme des guerres indiennes. Nous avons vu comment cette violence était formatrice de la masculinité anglo-saxonne chez Roosevelt. Cependant là encore, la centralité de la guerre sauvage dans l'expérience régénératrice n'est pas une spécificité américaine. Dans son étude du cinéma colonial français, Abdelkader Benali remarque que la « guerre entre 'indigènes' et légionnaires constitue l'un des thèmes privilégiés des films coloniaux<sup>82</sup> ». Il décrit un héros subissant une « opération de dépouillement » dans une « société coloniale régénératrice » et une « métamorphose » sublimée par le sacrifice militaire qui fait du héros « le nouveau citoyen français des colonies » (Benali 1998, 202-8).

De plus, cette forme de violence régénératrice appelée de ses vœux par Roosevelt et les impérialistes américains du tournant du XX<sup>e</sup> siècle ne s'exprime que marginalement dans les récits de la Frontière, qui lui préfèrent bien plutôt la violence défensive classique des récits impériaux :

---

<sup>81</sup> Xavier CRETTEZ, *Violence et nationalisme*, 2006, p. 121.

<sup>82</sup> Abdelkader BENALI, *Le cinéma colonial au Maghreb : l'imaginaire en trompe-l'oeil*, 1998, p. 157.

« At the heart of this story – what I will call the American war story – lay the nearly 250 years of Indian wars that ‘cleared’ the continent for settlement. From its origin, this war story was essentially defensive in nature<sup>83</sup>. »

Ainsi, depuis le pamphlet *Frontiers Well Defended* de Cotton Mather (1707) jusqu’à la guerre préventive de George W. Bush, depuis le cowboy qui dégaine toujours en second jusqu’au héros du cinéma d’action contemporain<sup>84</sup>, en passant par l’incontournable « dernier carré » (*Last Stand*) du général Custer qui traverse la culture américaine, la violence impériale se justifie par la légitime défense face à une menace totalisante, qui engage non seulement les combattants mais l’ensemble d’une culture / race / civilisation / nation. Le motif du dernier carré en particulier a cristallisé l’idée de la violence défensive dans l’imaginaire américain. La légende retient en particulier une image : le régiment de Custer encerclé et en infériorité numérique luttant courageusement jusqu’au dernier homme contre une horde de sauvages sans merci. Le moment fera l’objet de nombreuses représentations visuelles et cinématographiques, dans une configuration iconographique popularisée notamment par le visuel publicitaire de Budweiser, *Custer’s Last Fight*, à partir de 1896<sup>85</sup> (figure 3). Sur cette question de la violence défensive, la justification américaine rejoint celle des cultures européennes qui recadrent systématiquement l’installation d’une domination impériale par la force comme une réaction à une agression indigène :

« The importance of the specifications of danger and the ‘need’ to maintain defenses in the face of barbarians beyond the pacified center of civilization under the direct administrative protection of the empire is another long-term pattern of imperial rule<sup>86</sup>. »

---

<sup>83</sup> Tom ENGELHARDT, *The End of Victory Culture: Cold War America and the Disillusioning of a Generation*, 2007, p. 5.

<sup>84</sup> « The cinema of action is a cinema of striking back – of restoration and reassurance. »

Harvey O’BRIEN, *Action Movies: The Cinema of Striking Back*, 2012, p. 1.

<sup>85</sup> « Americans are doubtless very familiar with the Budweiser Beer lithograph (Budweiser was first brewed, incidentally, in 1876) – it hung, and hangs, in saloons nationwide. The Anheuser-Busch Brewing Company acquired the original canvas, painted by Cassily Adams, in 1890 and subsequently retained F. Otto Becker to adapt the painting for lithography. Calling it Custer’s Last Fight, Becker did indeed adapt it, among other things, by borrowing panels from other paintings and even equipping Sioux and Cheyenne warriors with Zulu-like shields [...]. Nevertheless, Becker’s composite exemplifies the genre characterized by portrayals of ‘Custer’s last stand’. » B. L. MOLYNEAUX, *The Cultural Life of Images: Visual Representation in Archaeology*, 2013, p. 161. Pour l’évolution des représentations visuelles de la bataille, voir Paul Andrew HUTTON, *The Custer Reader*, 2004, et Jean-Marc CHAMOT, *La représentation du général G.A. Custer dans le cinéma et la télévision des États-Unis (1909-2004)*, Thèse de doctorat, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2005. Pour une étude du *Last Stand* comme motif cinématographique, voir Daniel ROYOT, « The Last Stand : le champ de bataille sur grand écran », (*Cycnos*, Vol. 21/2 : « Les États-Unis et la guerre. Les États-Unis en guerre » dirigé par André Muraire) à qui nous empruntons la traduction « dernier carré ».

<sup>86</sup> Simon DALBY, « Political Space: Autonomy, Liberalism, and Empire », *Alternatives: Global, Local, Political*, vol. 30, n° 4, 1 Octobre 2005, p. 422.

Dans l'histoire britannique, on trouve par exemple ce type de renversement dans les réactions de la presse à la mutinerie indienne de 1857, qui transforment des défaites de l'armée britannique contre les Indiens en résistances héroïques<sup>87</sup>. Mais les représentations de la violence impériale comme une défense héroïque de la civilisation se retrouve aussi dans le cas du cinéma colonial français, où le motif de « l'encerclement des soldats français par les résistants indigènes » est une « constante dramatique liée à la représentation de la guerre » (Benali 1998, 158). Qu'elle soit régénératrice ou simplement réactionnaire, la violence du mythe de la Frontière n'est pas spécifique à l'impérialisme américain.



3 Custer's Last Fight : F. Otto Becker, lithographie pour Budweiser, 1896

---

<sup>87</sup> Voir par exemple l'article « Our Indian Heroes » publié dans le *Westminster Review* en 1858 et sa discussion dans Albert D. PIONKE, *Plots of Opportunity: Representing Conspiracy in Victorian England*, 2004, p. 88.



Le second mécanisme de régénération dans le mythe de la Frontière est l'importance d'une symbolique de l'espace sauvage, dans lequel s'incarne l'esprit de l'indigène conquis. Cette conception d'une nature sacrée provient à l'origine du puritanisme de la révélation développé au XVII<sup>e</sup> siècle chez des pasteurs comme Samuel Danforth qui considéraient le désert américain comme un espace privilégié de manifestation divine<sup>88</sup>. Cette dimension a été reprise dans la tradition transcendantaliste au XIX<sup>e</sup> siècle, qui voit dans la nature primordiale l'immanence du divin<sup>89</sup>. Des auteurs comme Henry David Thoreau dans *Walden* relient cette nature à un esprit amérindien et imaginent des moyens poétiques de dépasser la distinction entre civilisation et monde sauvage<sup>90</sup>. La position universitaire traditionnelle sur ce sujet est de distinguer ce romantisme américain de sa branche européenne, comme le fait Perry Miller dans son étude classique du puritanisme :

« Here we encounter again the crucial difference between the American appeal to romantic Nature and the European. In America, it served not so much for individual or artistic salvation as for an assuaging of national anxiety. The sublimity of our natural backdrop not only relieved us of having to apologize for a deficiency of picturesque ruins and hoary legends: it demonstrated how the vast reservoirs of our august temple furnish the guarantee that we shall never be contaminated by artificiality. » (Miller 1956, 211)

Le romantisme américain du XIX<sup>e</sup> siècle se distinguerait par son rôle politique pour la jeune nation. Pourtant, lorsque l'on considère plus spécifiquement la nature colonisée, les différences s'estompent encore. Le développement d'un mouvement proto-écologique dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle en réaction à l'exploitation des ressources naturelles américaines n'est pas une spécificité américaine<sup>91</sup>. Certaines études plus récentes prennent même le contrepied de cette position en interprétant l'émergence d'une sensibilité écologiste

---

<sup>88</sup> Samuel Danforth, *A Brief Recognition of New England's Errand Into the Wilderness*, 1670. Dans ce sermon, Danforth interprète la migration des Puritains en Nouvelle Angleterre à la lumière du prêche de Jean le Baptiste dans le désert qui « prépare la rencontre d'un peuple avec le Seigneur, en le détournant des fastes et vanités mondaines vers la repentance du deuil et du péché ».

<sup>89</sup> « [Transcendentalists] turned aside from the [Puritan] doctrines of sin and predestination, and thereupon sought with renewed fervor for the accents of the Holy Ghost in their own hearts and in woods and mountains. » Perry MILLER, *Errand Into the Wilderness*, 1956, p. 202.

<sup>90</sup> Voir l'analyse qu'en fait Slotkin dans *Regeneration Through Violence* (Slotkin 2000 [1973], 518-38).

<sup>91</sup> Donald Gibson note que « nombre des positions défendues par les mouvements environnementaux contemporains apparaissent plus tôt aux États-Unis dans le cadre d'une opposition des élites à l'industrialisation et à la modernisation ». Pourtant, l'auteur montre que des mouvements de conservation de la nature se sont également développés en rejet de l'industrialisation au sein de l'aristocratie britannique et en Allemagne au XIX<sup>e</sup> siècle : « avant l'avènement du XX<sup>e</sup> siècle, les écologistes allemands [...] critiquaient l'industrialisation et l'urbanisation et étaient très inquiets de la destruction de la nature par la civilisation moderne et de la perte du lien de l'homme à la nature. » Donald GIBSON, *Environmentalism: Ideology and Power*, 2002, p. 28-9.

au XIX<sup>e</sup> siècle comme une réaction européenne à la formation des empires coloniaux<sup>92</sup>. De même, il semble qu'une politique de l'espace similaire structure les représentations de l'impérialisme européen. Benali montre par exemple que le paysage colonial du cinéma français est d'abord présenté comme un « espace vierge » disponible à la conquête, de même que dans le mythe américain, mais peut également constituer un « *milieu-agissant* » provoquant une régénération spirituelle du colonisateur (Benali 1998, 256-9). Dans ce cas, « la métropole devient l'espace de la corruption et de la dégradation des valeurs et s'oppose à la colonie qui représente un espace de purification et d'authenticité » (Benali 1998, 253). D'autres références seraient ici nécessaires, notamment dans le cas anglais, pour appuyer la comparaison mais la dualité de l'espace à conquérir, entre hostilité meurtrière et opportunité de régénération spirituelle, pourrait bien être un trait commun des cultures impériales de part et d'autre de l'Atlantique. Nous verrons au chapitre suivant que l'idée d'une spécificité du mythe national américain provient des stratégies de distribution et des modes de réception des productions culturelles américaines plus que d'une différence fondamentale. La spécificité esthétique de l'Ouest américain est largement une construction postérieure du cinéma, qui a transformé des paysages comme Monument Valley en icônes de l'américanité<sup>93</sup>. La multiplication des westerns tournés en Amérique latine, en Espagne ou ailleurs semble d'ailleurs indiquer que les États-Unis n'ont pas le monopole des paysages de l'Ouest. On en revient donc toujours à l'Indien, spécificité américaine par excellence, que les spectateurs allemands du Buffalo Bill's Wild West étaient heureux d'accueillir en 1890 pour changer du spectacle de figurants africains<sup>94</sup>. Ce sont pourtant ces paysages et cet indigène qui captureront l'imaginaire international après les années 1960 dans un contexte de montée du mouvement écologiste et New Age sur lequel nous reviendrons au chapitre huit.

Reconnaître les liens qui unissent ces différents discours coloniaux au mythe de la Frontière permet d'abord d'éclairer le mythe national américain en le replaçant dans « une histoire d'impérialisme plus large » qui dément son statut de « forme américaine par excellence », comme le défend Susan Kollin<sup>95</sup>. Mais la reconnaissance de ces liens permet aussi de comprendre le succès qu'ont connu et que continuent d'avoir les produits culturels

---

<sup>92</sup> Voir Richard Hugh GROVE, *Green Imperialism: Colonial Expansion, Tropical Island Edens and the Origins of Environmentalism, 1600-1860*, 1995.

<sup>93</sup> Voir Maurizia NATALI, *L'image-paysage: iconologie et cinéma*, 1996, p. 110.

<sup>94</sup> Éric AMES, « Voir l'imaginaire : la réception populaire des spectacles du Wild West en Allemagne (1885-1910) », in Pascal Blanchard *et al.*, 2011, 317.

<sup>95</sup> Susan KOLLIN, « Genre and the Geographies of Violence: Cormac McCarthy and the Contemporary Western », *Contemporary Literature*, vol. 42, n° 3, 2001, p. 568. Cité dans Carter 2014, 184.

américains hors des États-Unis, en particulier ceux fondés sur une mythologie de la Frontière. Nous nous intéresserons plus en détail à cette question dans le chapitre deux, mais il est important ici de souligner que la large diffusion de ces produits culturels sur l'ensemble du XX<sup>e</sup> siècle en Europe, en Amérique latine ou en Asie est fonction d'un passé impérial commun partagé par les colonisateurs et les colonisés :

« The staying power of the deeply entrenched myth of the nineteenth-century's discourses of Manifest Destiny is not limited to the United States. [...] Western European nations such as England, France, Germany and the Netherlands purveyed similarly intoxicating discourses for the purposes of taming their respective colonial peoples through processes of religious, socio-cultural, political and economic domination<sup>96</sup>. »

La pérennité de cette mythologie et de ces discours au sein d'une industrie cinématographique dont les grandes productions ont toujours reposé sur un marché international ne peut se comprendre qu'en reconnaissant l'influence d'une histoire et d'une culture forgées par l'impérialisme dans nombre des nations consommatrices. Cette perspective nous amènera dans la suite de cette étude à refuser la thèse d'un impérialisme culturel américain, en considérant plutôt qu'il y a à la fois convergence des imaginaires postimpériaux vers une culture impériale globalisante et réappropriation du mythe américain par des cultures particulières (chapitre neuf). Nous verrons ainsi pourquoi l'on peut aujourd'hui considérer que le « mythe américain de la Frontière s'est véritablement internationalisé [dans la fiction contemporaine], appelant également une réponse de la part d'autres cultures<sup>97</sup> ».

Nous avons montré dans ce chapitre que le mythe de la Frontière est la formulation américaine d'un système idéologique transnational de justification de l'impérialisme qui en est venu, dans le cas américain, à fonder l'identité nationale. Ce mythe de la nation se caractérise moins par ses formes tirées de l'histoire américaine que par leur matérialisation au sein d'une structure idéologique aux significations multiples mais à l'articulation déterminée. Cette structure est le produit d'une consolidation des discours du national communs aux puissances impériales de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, une période qui voit les notions modernes de race et de masculinité se fondre dans un récit progressiste de la civilisation hérité des Lumières. Par le caractère scientifique de leurs écrits, Roosevelt et Turner ont largement

---

<sup>96</sup> Ellen GORSEVSKI, « Running Free in Angelina Jolie's Virtual Body: The myth of the New Frontier and Gender Liberation in Second Life » in John PERLICH et David WHITT, *Millennial Mythmaking: Essays on the Power of Science Fiction and Fantasy Literature, Films and Games*, 2009, p. 150.

<sup>97</sup> Sara Louise SPURGEON, *Exploding the Western: Myths of Empire on the Postmodern Frontier*, 2005, p. 11.

contribué à la cristallisation durable de ce système dans le mythe de la Frontière. Celui-ci s'impose comme le cadre narratif privilégié de tout discours du national, structurant l'expression de positions variées, complexes et parfois contradictoires. La Frontière, univers narratif aux nombreux points communs avec les récits d'empires européens, devient le mode d'expression culturelle de l'américanité. Elle le devient d'autant plus que Roosevelt et Turner ont considéré la Frontière comme une métaphore plus large que ses origines historiques et ont envisagé les moyens de la projeter vers de nouveaux horizons militaires ou scientifiques. Dès la formation du mythe américain, l'Ouest n'est déjà plus qu'une manifestation esthétique de la Frontière, qui promet d'être prolongée, réinventée, dépassée dans de nouveaux univers formels. Le récit de la conquête de l'Ouest devient ainsi une variante d'un mythe de la Frontière destiné à l'expansion. Nous verrons ainsi au chapitre suivant comment le mythe a pu migrer très tôt de la Frontière de l'Ouest dans le western vers de nouvelles Frontières.

Nation impériale en déni, les États-Unis s'imposent comme un « empire sans impérialisme », pour reprendre l'expression de Jeanne Morefield, car leur récit civilisateur est devenu mythe des origines nationales. Si, comme l'avance Philip Golub, la spécificité de l'impérialisme américain réside dans l'inscription de la domination impériale au sein même de la nation, l'exception idéologique américaine est peut-être d'avoir installé l'empire au cœur de l'américanité. L'idéologie impériale est masquée et rachetée par le récit de naissance d'une nation universelle. C'est pourquoi les empires européens trouveront dans le mythe de la Frontière une alternative innocente à leurs propres discours impériaux. Nous verrons au chapitre suivant la manière dont le mythe de la Frontière, vendu comme un produit américain sous la forme du western, a pu ainsi porter la mondialisation d'une culture impériale.

## ***Chapitre 2 : Le mythe et le cinéma***

« Ces mythes eux-mêmes [...] pourraient sans doute se réduire à un principe plus essentiel encore. Chacun d'eux ne fait au fond que spécifier [...] le grand manichéisme épique opposant les forces du Mal aux chevaliers de la juste cause. Ces paysages immenses de prairies, de déserts et de rochers où s'accroche, précaire, la ville de bois, amibe primitive d'une civilisation, sont ouverts à tous les possibles. L'Indien qui l'habitait était incapable de lui imposer l'ordre de l'Homme. Il ne s'en était rendu maître qu'en s'identifiant à sa sauvagerie païenne. L'homme chrétien blanc, au contraire, est vraiment le conquérant créateur d'un Nouveau Monde. L'herbe pousse où son cheval a passé, il vient implanter tout à la fois son ordre moral et son ordre technique, indissolublement liés, le premier garantissant le second. La sécurité matérielle des diligences, la protection des troupes fédérales, la construction des grandes voies ferrées importent moins peut-être que l'instauration de la justice et de son respect. Les rapports de la morale et de la loi, qui ne sont plus pour nos vieilles civilisations qu'un sujet de baccalauréat, se sont trouvés être, il y a moins d'un siècle, la proposition vitale de la jeune Amérique. Seuls des hommes forts, rudes et courageux pouvaient conquérir ces vierges paysages. »

André Bazin, « Le Western ou le cinéma américain par excellence<sup>1</sup> »

---

<sup>1</sup> André BAZIN, « Le Western ou le cinéma américain par excellence » (1953), in André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, 1985, p. 223.

Après avoir abordé au chapitre précédent la formation du système idéologique impérial du nationalisme américain et sa cristallisation dans le mythe de la Frontière, ce chapitre s'attache à décrire d'une part sa diffusion géographique nationale et internationale par l'essor d'une culture de masse centrée sur le cinéma et, d'autre part, sa diffusion générique dans la culture populaire depuis les récits de la conquête continentale vers d'autres récits d'aventure.

Le moment de consolidation de la mythologie nationale correspond également au développement d'une culture de masse dans la société américaine. Les récits de la Frontière développés au XIX<sup>e</sup> siècle trouvent dans les nouveaux médias de masse – littérature populaire, bande dessinée et cinéma – des moyens de diffusion de plus en plus large, tandis que les nouvelles contraintes économiques pesant sur la production culturelle poussent les industriels à recycler les motifs de la Frontière dans de nouveaux univers narratifs. Dès la fin du XIX siècle, le mythe de la Frontière s'émancipe des récits de la conquête continentale pour s'incarner dans la modernité urbaine ou l'imaginaire science-fictionnel et annoncer des développements ultérieurs des genres cinématographiques. En parallèle à cette migration générique du mythe, l'univers de l'Ouest est popularisé au-delà des frontières américaines par l'émergence de spectacles itinérants du type Wild West Show. Ces derniers posent les fondations d'une distribution internationale des produits culturels américains et habituent un public étranger aux récits de l'Ouest qui seront repris par le cinéma. Fortement identifié à l'Amérique, le mythe de la Frontière alimente la culture impériale transnationale définie au chapitre précédent et en devient une composante essentielle.

Ce chapitre s'attache à démontrer la congruence entre le développement des représentations du mythe de la Frontière dans et au-delà du western et l'émergence d'une culture de masse américaine au marché mondial. Nous verrons que les représentations de la Frontière, portées en premier lieu par le genre du western, s'imposent comme un cinéma national et un produit d'exportation américain bien qu'elles partagent certaines affinités esthétiques et idéologiques avec les cinémas coloniaux des empires européens. Nous établirons ensuite l'indépendance du mythe de la Frontière vis-à-vis de l'univers narratif de l'Ouest en montrant sa propension à dépasser les limites génériques du western avant même l'avènement du cinéma. L'intergénéricité apparaît comme un trait constitutif du développement du mythe de la Frontière dans la culture américaine. Nous en étudierons en particulier trois manifestations : la Frontière mondiale du soldat américain, la Frontière urbaine du détective ou du gangster et la Frontière spatiale des conquérants de la science-fiction. Mais avant cela, il nous faut revenir plus en détail sur les fondations théoriques des

rappports entre cinéma et idéologie et discuter des aspects politiques de l'esthétique de la Frontière dans les arts visuels.

## **Cinéma, esthétique et politique : le cas du western « classique »**

De même que les représentations littéraires du mythe de la Frontière ont été caractérisées au chapitre précédent comme des « espaces de négociations » du système idéologique impérial, ses représentations cinématographiques présentent une propension similaire à interroger le mythe plus qu'à se faire les hérauts d'un discours particulier. Afin de définir les modalités de cette interrogation, il est nécessaire d'évoquer les points théoriques sur lesquelles nous construirons notre approche sociohistorique du cinéma. Ces points, qui concernent essentiellement les rapports entre cinéma et société, entre film et idéologie et entre esthétique et politique, seront illustrés par l'exemple de représentations de la Frontière en peinture et au cinéma. Une brève contre-histoire du western classique, dont nous soulignerons à dessein l'indépendance vis-à-vis du mythe national, viendra finalement incarner notre argument concernant le traitement sémantique complexe du mythe par le cinéma.

### **Méthode d'analyse filmique : les limites de l'approche sociohistorique**

Si « tout, en dernière analyse, est politique » et si les artefacts culturels sont des « actes socialement symboliques<sup>2</sup> », le cinéma, évidemment, n'échappe pas à la sphère du politique. De sa production à sa réception en passant par ses produits, il engage une constellation de phénomènes qui le déterminent comme objet politique. Le cinéma est ainsi généralement 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<sup>3</sup>. » Parce qu'il est, en particulier aux États-Unis, le produit d'un système industriel complexe<sup>4</sup> 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<sup>5</sup>. Politique,

---

<sup>2</sup> Fredric JAMESON, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, 1981, p. 20.

<sup>3</sup> Toby MILLER et Robert STAM (dirs.), *A Companion to Film Theory*, 2004, p. 4.

<sup>4</sup> Voir Thomas Gerard SCHATZ, *The Genius of the System: Hollywood Film-Making in the Studio Era*, 1988.

<sup>5</sup> « De manière explicite ou sous-jacente, délibérément ou à leur insu, les films véhiculent une idéologie, ils sont inscrits dans un contexte social et politique, national et international, auquel ils ne sauraient entièrement échapper : faire un film d'évasion est encore une façon de réagir à ce contexte, de même que l'apolitisme est une attitude politique parmi d'autres. »

Jean-Loup BOURGET, *Hollywood, la norme et la marge*, 1998, p. 149.

idéologie, culture, représentées et reflétées par le cinéma, s'analysent donc d'abord par une « historicisation radicale du contexte », qui formait le projet de l'œuvre de Fredric Jameson, et que certains considèrent comme le tournant majeur des études cinématographiques contemporaines (Miller *et al.* 2004, 4). 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, que nous limiterons ici à la prise en compte de la presse critique et du succès commercial<sup>6</sup>. Le rapport du cinéma au politique se construit ainsi dans une triangulation entre production, réception et objet filmique qui, selon Pierre Sorlin, représentent les trois champs d'analyse à combiner pour mieux comprendre les liens du cinéma au social :

« Ce qui manque encore est une réflexion d'ensemble qui prenne en compte à la fois la création, la consommation et la place que le cinéma a tenue aussi bien dans l'évolution des sociétés que dans le rapport des individus avec leur temps<sup>7</sup>. »

Si une telle réflexion n'est pas l'objet de la présente étude, la prise en compte de ces différentes dimensions dans l'analyse en sera une préoccupation méthodologique.

Le rapport entre cinéma et société a concentré l'attention des chercheurs depuis que Siegfried Kracauer a exploré les signes annonciateurs du nazisme dans l'expressionnisme allemand dans *De Caligari à Hitler* (1947), et depuis que Marc Ferro a posé le film comme objet d'étude pour l'historien dans *Cinéma et histoire* (1977). Sous l'impulsion de ces recherches, l'analyse du cinéma est devenue un moyen d'analyser le politique. Cette approche 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 Kellner et Ryan (1988), et a mené au développement de ce qu'on a pu appeler une lecture « politico-allégorique » des productions cinématographiques, c'est-à-dire une interprétation « mettant en relation les conflits narratifs

---

<sup>6</sup> Nous ne ferons que de modestes incursions dans le champ des études de la réception proprement dit, essentiellement pour mobiliser des développements récents sur la théorie des affects (Plantinga 2009) et la théorie du spectateur incarné (Marks 2000 ; Sobchack 2004) pour alimenter notre approche sociohistorique. Pour un compte rendu des études de la réception, voir l'introduction à Christophe GELLY et David ROCHE, *Approaches to Film and Reception Theories, Cinéma et théories de la réception, Études et panorama critique*, 2012.

<sup>7</sup> Pierre SORLIN, *Introduction à une sociologie du cinéma*, 2014, p. 9.



et tensions thématiques du [cinéma] avec les problèmes correspondants des États-Unis au XX<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup> ». Nous privilégions ici 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<sup>9</sup>. L'approche sociohistorique s'inscrit dans la filiation de la « théorie du reflet » inaugurée par Kracauer qui, dans sa forme initiale, considère qu'« un film ou une série de films [...] reflète (sans médiation problématique) des questions sociales ou culturelles<sup>10</sup> ». En France, elle a été problématisée dans le champ de la sociologie du cinéma à partir des années 1970<sup>11</sup>. Les études génériques qui se développent à la même période appliquent cette lecture politique au western de manière privilégiée car, en tant qu'incarnation cinématographique du mythe de la nation, il semble s'y prêter particulièrement. On la retrouve par exemple dans des ouvrages tels que *Westerns* (French, 1973), *Showdown* (Lenihan, 1980), *Gunfighter Nation* (Slotkin, 1993), *The Crowded Prairie* (Coyne, 1997) ou *Le Western : une histoire parallèle des États-Unis* (Bourton, 2008).

L'approche sociohistorique n'est pas sans poser d'importants problèmes méthodologiques, soulevés dès les années 1990. Ces problèmes concernent en particulier la modélisation unidimensionnelle des rapports entre cinéma et société, une perspective macrosociologique qui néglige la spécificité et la complexité des œuvres filmiques et enfin une priorisation du 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 écrit déjà en 1985 que la lecture sociohistorique du genre « est, au bout du compte, inutile. Confronté à ces analyses, on peut exprimer son accord ou son désaccord ; au-delà de ça, elles n'ont aucune fonction et n'offrent pas les moyens d'une réelle compréhension<sup>12</sup> ». Dans *Politics and Film*, Daniel Franklin affirme encore que la relation entre film et politique est théoriquement indéterminable : « Même l'établissement du sens de causalité est difficile à établir. Le film a-t-il une influence sur la société ou en est-il le reflet ? La réponse est : probablement les deux<sup>13</sup>. » Pourtant, de telles analyses ne sont pas abandonnées par les chercheurs anglo-saxons et connaissent un développement récent important dans les études

---

<sup>8</sup> Michael COYNE, *The Crowded Prairie: American National Identity in the Hollywood Western*, 1997, p. 12.

<sup>9</sup> Louis LE BRIS, *Le Western : grandeur ou décadence d'un mythe ?*, 2012, p. 10.

<sup>10</sup> Keith M. JOHNSTON, *Science Fiction Film: A Critical Introduction*, 2013, p. 29.

<sup>11</sup> Notamment Annie GOLDMANN, « Quelques problèmes de sociologie du cinéma » (*Sociologie et sociétés*, vol. 8, n° 1, 1976, p. 71) et Pierre SORLIN, *Sociologie du cinéma : ouverture pour l'histoire de demain*, 1977.

<sup>12</sup> Jon TUSKA, *The American West in Film: Critical Approaches to the Western*, 1985, p. 8. Cité dans Matthew CARTER, *Myth of the Western: New Perspectives on Hollywood's Frontier Narrative*, 2014, p. 126.

<sup>13</sup> Daniel P. FRANKLIN, *Politics and Film: The Political Culture of Film in the United States*, 2006, p. 5.

françaises traditionnellement plus tournées vers l'esthétique<sup>14</sup>. La raison en 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. Notre approche du cinéma dans cette étude est résolument sociohistorique mais reconnaît ses limites. Nous chercherons à les dépasser en prenant 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.

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 : « *A priori* le film américain est foncièrement consensuel, car son premier but, c'est de se vendre<sup>15</sup>. » Cela amène des théoriciens comme Douglas Kellner à conclure que « le film hollywoodien est par conséquent implicitement 'politique' au sens où il tend à soutenir les valeurs et institutions américaines dominantes<sup>16</sup> ». Selon cette conception partagée par l'école néo-marxiste d'analyse du cinéma<sup>17</sup>, le cinéma ne se contente pas de refléter un discours social dominant, mais joue un rôle politique de « maintien du consentement<sup>18</sup> ». 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. The western's

---

<sup>14</sup> Ici encore le western tient un rôle particulier. Depuis *Le Western ou Le cinéma américain par excellence* (Rieuepeyrou, 1953), la littérature française traite le genre comme un reflet mythique de la nation américaine. Ainsi William Bourton écrit en 2008 qu'« on ne peut comprendre l'Amérique si l'on méconnaît le western » (Bourton 2008, 9). La saga *Star Wars* a également récemment été analysée sous l'angle sociohistorique dans Thomas SNÉGAROFF, *Je suis ton père : la saga « Star wars », l'Amérique et ses démons*, 2015.

<sup>15</sup> Trudy BOLTER, *Cinéma anglophone : la politique éclatée*, 2007, p. 13.

<sup>16</sup> Douglas KELLNER, « Culture Industries », in Miller et Stam 2004, 212. Franklin défend une position similaire dans *Politics and Film*, affirmant : « Même les films commerciaux sont politiques. Ils reflètent les valeurs avec lesquelles nous sommes à l'aise ou qui nous intéressent. » (Frankin 2006, 6)

<sup>17</sup> J'emprunte la nomenclature des théories du cinéma à Christian Poirier dans son article « Cinéma et politique : Perspectives pour une analyse filmique du politique », in Bolter 2007, pp. 21-44. L'approche néo-marxiste considère que « l'idéologie dominante constituerait l'élément fondamental des récits culturels et que l'activité critique n'impliquerait qu'une mise au jour et une réfutation des propositions idéologiques centrales qui y sont contenues » (Poirier 2007, 30).

<sup>18</sup> Richard MALTBY et Ian CRAVEN, *Hollywood Cinema: An Introduction*, 1995, p. 393. Cité dans Johnston 2013, 30.

mythologized vision of American history glossed over the fact that the ‘villains’ were often the land’s original inhabitants who had had their property stolen by the white settlers, presented as being forces of civilization. » (Kellner 2004, 211)

Cet exemple d’une « approche idéologique<sup>19</sup> » des genres amène généralement à la conclusion que le western est nationaliste et impérialiste. Une telle lecture néglige cependant 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 » (Poirier 2007, 28).

C’est donc dans la prise en compte d’un « processus complexe de construction et de représentation », qui reconnaît une autonomie de l’œuvre vis-à-vis du social, que l’on peut espérer mieux saisir la politique des films (Johnston 2013, 29).

À l’inverse d’une vision du cinéma comme appareil ou dispositif, les développements des théories de la postmodernité et de la mondialisation culturelle ont alimenté chacune à leur manière l’idée qu’« on ne trouve, de fait, aucune idéologie monolithique qui commande le cinéma américain<sup>20</sup> ». À l’ère de « l’incrédulité à l’égard des métarécits<sup>21</sup> » et de l’hyperconscience du spectateur, le cinéma américain se comprendrait mieux selon un modèle du marché concurrentiel, dans lequel une pluralité d’idéologies est offerte au libre choix du consommateur. Une telle position néglige cependant les inégalités entre les discours idéologiques – qui ne bénéficient pas des mêmes moyens de diffusion – et l’impact de ces discours sur les spectateurs émancipés qui, comme nous l’avons évoqué en introduction, sont dans la meilleure position pratique pour être affectés<sup>22</sup>. Pour ces raisons, l’idée d’une absence d’idéologie dominante contribue à renforcer l’effet de maintien du consentement redouté par les néo-marxistes. Nous reformulerons cependant ce débat en postulant que, s’il n’y a pas de discours idéologique dominant, il y a un cadre ou système idéologique dominant au sein duquel la pluralité des discours se construit. Cette position rejoint les prolongements de l’approche poststructuraliste qui considèrent un film comme « la rencontre entre un pouvoir dominant et des propositions alternatives et potentiellement perturbatrices, et ce même dans

---

<sup>19</sup> Rick ALTMAN, *The American Film Musical*, 1987, p. 94.

<sup>20</sup> Gilles LIPOVETSKY et Jean SERROY, *L’Écran global : culture-médias et cinéma à l’âge hypermoderne*, 2007, p. 211.

<sup>21</sup> Jean-François LYOTARD, *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, 1979, p. 7.

<sup>22</sup> Slavoj ŽIŽEK, *The Plague of Fantasies*, 1997, p. 21.

les films de fiction hollywoodiens » (Poirier 2007, 31). Il y a bien pluralité de discours, mais le débat a lieu au sein d'un cadre idéologique structurant. Nous verrons ainsi que si le discours anti-impérialiste semble avoir atteint un statut consensuel dans le cinéma américain aujourd'hui<sup>23</sup>, il n'en est pas moins inscrit dans le cadre d'un système idéologique impérial.

La question de la singularité de l'œuvre cinématographique peut-être aisément intégrée à l'approche sociohistorique en équilibrant l'analyse de corpus par une étude détaillée d'œuvres singulières. Ce choix qui est le nôtre est plus caractéristique des études idéologiques du cinéma (Johnston 2013, 33) mais correspond également à « une tendance croissante [des études cinématographiques] à la prise en compte des détails contextuels spécifiques des productions individuelles (en particulier le contexte industriel), par opposition au recours à des approches téléologiques ou des généralisations hâtives » (Carter 2014, 5). Un corpus primaire restreint de films analysés en contexte permet d'éclairer à la fois la pluralité politique du contexte de production (évoquée plus haut) et la représentation filmique de cette pluralité, deux sources de la complexité idéologique de l'objet filmique. Car le film ne reflète pas le débat politique mais en construit une représentation et peut en outre prendre position. Le film ajoute ainsi sa voix à la pluralité du politique. Dans son essai *Filmosophy*, Daniel Frampton développe l'idée d'une autonomie intellectuelle du film. L'ensemble des éléments constitutifs d'un film, résultats de décisions des producteurs, forme un appareil expressif qui, à son tour, oriente la réception de l'œuvre en proposant son propre discours. *Filmosophy* s'inscrit ainsi dans le retour des études de la réception aux approches centrées sur le texte mais en évite la dimension cognitive, avec ses risques attenants de normaliser ou de naturaliser les réponses spectatorielles (Gelly et Roche 2010, 26). L'auteur propose plutôt d'explorer les dimensions esthétiques de ce qu'il appelle la « pensée » d'un film. Ainsi « le texte filmique individuel 'parle'<sup>24</sup> ». Cette capacité du film à dire et à penser intrinsèquement, au-delà de ses conditions de production, nous permet finalement de concevoir l'autonomie des films vis-à-vis du politique et d'aborder les mythes et discours idéologiques comme des ensembles discursifs sur lesquels le cinéma produit une pensée, comme le fait Matthew Carter dans le cas du western :

---

<sup>23</sup> Vincent LOWY, *Cinéma et mondialisation : une esthétique des inégalités*, 2011, p. 9-10.

<sup>24</sup> Daniel FRAMPTON, *Filmosophy*, 2006, p. 119.

« 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. » (Carter 2014, 221)

Tout western et, plus généralement, tout film mobilisant l'idéologie de la Frontière entretient avec le mythe national une conversation critique dans laquelle il tient ses propres positions.

### **Frontière et esthétique de l'impérialisme**

La dimension esthétique de la pensée d'un film nous invite à interroger les liens entre esthétique et politique, que nous avons choisis d'explorer empiriquement par l'exemple des représentations visuelles de la Frontière. La portée politique de l'esthétique de la Frontière est d'autant plus marquée qu'elle a été, dès ses premières représentations, liée à la construction d'un nationalisme américain. Pour Thomas Cole, figure centrale de l'école paysagiste de la Hudson River dans les années 1830, les peintres américains ne peuvent se démarquer des maîtres européens qu'en se concentrant sur l'exceptionnelle nature sauvage américaine<sup>25</sup>. Le tournant paysagiste en peinture fournit ainsi « un substitut à l'absence de tradition nationale<sup>26</sup> », une dimension politique nationaliste de la peinture de paysage qui semble cependant partagée à la même époque par d'autres pays où une telle tradition nationale existait par ailleurs<sup>27</sup>. La peinture de paysage devient ainsi un sujet de prédilection pour les artistes américains dont les inventions formelles – en termes de cadrage, de contraste et de perspective – fourniront certains de leurs codes aux représentations de la Frontière dans le western<sup>28</sup>. Utilisée pour structurer la représentation d'un paysage à conquérir, la perspective apparaît rapidement comme un outil idéologique particulièrement puissant :

---

<sup>25</sup> « The essay which is here offered, is a mere sketch of an almost illimitable subject—American scenery [...] It 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 ! »

Thomas COLE, « Essay on American Scenery », *Atlantic Monthly Magazine* 1, janvier 1836. <http://www.tc.umn.edu/~danp/rhet8520/winter99/cole.html>. Consulté le 06/02/2016.

<sup>26</sup> Jean MOTTET, *L'Invention de la scène américaine : cinéma et paysage*, 1998, p. 16.

<sup>27</sup> Voir la discussion d'une des « Conférences sur l'art » de John Ruskin (1870), qui « illustre l'intrication intellectuelle de l'esthétique du XIX<sup>e</sup> siècle [...] et d'une politique d'impérialisme et d'expansion coloniale », dans Catrin GERSDORF, *The Poetics and Politics of the Desert: Landscape and the Construction of America*, 2009, p. 146-7.

<sup>28</sup> « [Albert] Bierstadt helped invent this expectant terrain in a purely visual mode by revealing the ways in which water, rock, trees, clouds, sunlight itself could create a cosmic drama always on the verge of becoming moral and social. » Lee Clark MITCHELL, *Westerns: Making the Man in Fiction and Film*, 1998, p. 71.

« As an instrument of the Myth of Conquest, perspective articulates and validates the racio-culturally defined region that I would like to call *the spaces of the Same*. [...] The land belongs not to him who inhabits it but to him who beholds it<sup>29</sup>. »

La perspective est une « inflexion idéologique du visible » qui structure le paysage selon le regard spectatorial et, dans le cas des paysages de l'Ouest en peinture ou plus tard au cinéma, consolide la parité entre voir et posséder.

À mesure que progresse l'expansion territoriale et que se développe le nationalisme américain dans la seconde moitié du siècle, la dimension idéologique de l'esthétique du paysage se fait plus affirmée dans des peintures qui « soutiennent activement » la conquête de l'Ouest :

« By 1867, [...] major landscapes of the West had become purveyors of expansionist ideology [...] They argued [...] that an empire could be built that did not destroy nature or the social fabric already under stress from expansionist activities<sup>30</sup>. »

Certaines œuvres, telles que le célèbre « American Progress » de John Gast (1872 ; figure 4) prennent même une dimension allégorique assumée. D'un intérêt esthétique limité, cette peinture reste « peut-être l'image la plus connue du concept américain de Destinée manifeste développé au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>31</sup> », largement reproduite et diffusée en son temps<sup>32</sup>. Elle présente dans une forme rudimentaire certains des procédés esthétiques de l'idéologie expansionniste américaine tels que la polarisation du plan horizontal selon les points cardinaux (un mouvement vers la gauche du cadre signifiant un mouvement vers l'ouest) ou une distribution de la lumière selon la hiérarchie progressiste (le plus lumineux est le plus civilisé). Les éléments narratifs du tableau suggèrent quant à eux le récit fondamental de l'impérialisme américain : agriculture, technologie (train et télégraphe) et éducation avancent vers l'ouest, chassant devant eux les bêtes sauvages et les Indiens. La composition est dominée par une allégorie féminine de la civilisation, rappelant les représentations de la justice ou de la liberté, au front orné de l'étoile de l'empire. Le genre féminin de la civilisation, une construction typique depuis les récits de captivité, construit une « vision de l'expansionnisme, à la fois domestiquée et contenue » (Greenberg 2005, 3). La popularité de cette grammaire esthétique

---

<sup>29</sup> Armando José PRATS, *Invisible Natives: Myth and Identity in the American Western*, 2002, p. 78.

<sup>30</sup> William H. TRUETTNER, *The West as America: Reinterpreting Images of the Frontier, 1820-1920*, 1991, pp. 102 et 48.

<sup>31</sup> Amy S. GREENBERG, *Manifest Manhood and the Antebellum American Empire*, 2005, p. 1

<sup>32</sup> Notamment en couverture d'un guide de voyage sur l'Ouest publié en 1878, *Croft's New Overland Tourist and Pacific Coast Guide* (Greenberg 2005, 1).

de l'impérialisme dans les œuvres postérieure à la guerre de Sécession (1861-65) n'empêche cependant pas nombre de ces peintures triomphalistes de traduire les angoisses, plus que de célébrer la confiance, d'une nation en rapide modernisation<sup>33</sup>.



**4 John Gast, American Progress, 1872**

Les représentations visuelles de la Frontière dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle jouent également un rôle d'exploration et de rationalisation des territoires à conquérir, particulièrement porté par le développement de la photographie :

« La photographie se révèle être l'instrument idéal pour satisfaire le désir de possession du monde par la découpe et la thésaurisation des fragments dans des cabinets, puis des bibliothèques qui témoignent du pouvoir de l'homme<sup>34</sup>. »

---

<sup>33</sup> Voir notamment Angela L. MILLER, *The Empire of the Eye: Landscape Representation and American Cultural Politics, 1825-1875*, 1993, dans lequel l'auteur voit dans ces peintures nationalistes un moyen de contenir et résorber les doutes soulevés par l'expansion et l'industrialisation.

<sup>34</sup> KEMPF Jean, « Posséder/immobiliser : L'archive photographique de la 'Farm Security Administration' », *La photographie américaine, Revue Française d'études américaines*, vol. 14, n° 39, février 1989, p. 50-2. Cité dans Mottet 1998, 28-9.

Les enjeux ne sont évidemment pas seulement esthétiques ou psychologiques, mais bien politiques puisqu'il s'agit d'assimiler la démesure de l'espace géographique à un projet impérial. La large circulation des clichés de l'Ouest dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle joue un rôle commercial complémentaire à la peinture dans le développement du tourisme (Mottet 1998, 26), une dimension qui se retrouvera dans les pèlerinages nostalgiques du cinéma des années 1970 vers l'Ouest (voir chapitre huit). Mais cette circulation permet également de familiariser le public américain avec le désert, un terrain absent de la tradition esthétique européenne et bientôt considéré comme un « espace symbolique investi de valeurs qui contribuent à la définition du paysage américain » (Mottet 1998, 40)<sup>35</sup>. Les fameux peintres de l'Ouest comme Frederic Remington (1861-1909) ou Charles Russell (1852-1916), qui ont donné au western cinématographique l'esthétique de ses personnages et nombre de ses sujets<sup>36</sup>, sont redevables à des photographes comme Andrew. J. Russell (1829-1902), Carleton Watkins (1829-1916), Timothy O'Sullivan (1840-1882) ou William Henry Jackson (1843-1942) pour avoir exploré ce terrain esthétique. Il en est de même pour le western des premiers temps qui ne se confronte aux paysages de désert qu'au tournant des années 1910<sup>37</sup>. Dans le cas spécifique du désert, son extrême dépouillement visuel accrédite le mythe d'une terre vierge disponible à la colonisation<sup>38</sup>. Sur ce point, le cinéma ajoute une dimension supplémentaire en ce qu'il offre à voir 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, 53)

L'esthétique du désert intègre ainsi progressivement un canon de l'américanité et participe *a priori* à la défense de l'impérialisme. En outre, structuration de l'espace représenté et contenu de la représentation sont largement codifiés avant l'avènement du septième art.

---

<sup>35</sup> Là encore, la spécificité de l'expérience américaine du paysage est à nuancer puisque l'expansion coloniale européenne expose les artistes du vieux continent aux mêmes questions esthétiques. En France, Gustave Guillaumet « invente » ainsi le désert à partir des paysages algériens dans les années 1860. Voir Marie GAUTHERON, *L'Invention du désert : émergence d'un paysage, du début du XIXe siècle au premier atelier algérien de Gustave Guillaumet (1863-1869)*, Thèse de doctorat, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, France, 2015.

<sup>36</sup> Voir par exemple Edward BUSCOMBE, « Painting the Legend: Frederic Remington and the Western », *Cinema Journal*, vol. 23, n° 4, 1984, pp. 12-27.

<sup>37</sup> Scott SIMMON, *The Invention of the Western Film: A Cultural History of the Genre's First Half-Century*, 2003, pp. 39-42.

<sup>38</sup> Le cinéma colonial français, qui tend à traiter le décor colonial sur le régime du « dépouillement », rejoint les films de l'Ouest sur ce point (Eric DEROO, « Le Cinéma gardien du zoo », in Pascal BLANCHARD *et al.*, *Zoos humains et exhibitions coloniales : 150 ans d'inventions de l'Autre*, 2011, p. 490).



L'émergence de la Frontière au cinéma s'effectue dans un contexte de transformation des modalités du regard esthétique qui accentue encore une identification avec l'expansionnisme américain. 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<sup>39</sup>. 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 :

« This aesthetic promotes a colonizing mode of looking that is a form of appropriation. In contrast to the sublime, with its powerful encapsulating of the viewer who needs the risk this entails in order to feel empowered by conquering it, the picturesque produces a viewer who hardly risks anything, but whose thrill comes from the sense of visual ownership. Needless to say, this aesthetic is the more appealing for our corpus [of the West in early cinema] as it naturalizes the real colonization of beautiful wilderness on which it is predicated. [...] The picturesque mode can, in turn, be transported all over the world as a modern commodity<sup>40</sup>. »

Le pittoresque vient donc compléter et parachever la grammaire esthétique de l'impérialisme mentionnée plus haut en offrant le paysage vierge à l'appropriation visuelle immédiate par le spectateur. 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 porter la naturalité de la conquête américaine sur un marché mondial et alimenter une esthétique de la supériorité dans la culture impériale transnationale. Le retour au sublime et à la contemplation qui caractérise

---

<sup>39</sup> « As a 'deep surface', landscape is an oxymoron of manifest dreams and ideologies, a framed perspective of the known earth functioning as the symbolic frontier of the visible in a society. »  
Maurizia NATALI, « The Sublime Excess of the American Landscape: *Dances with Wolves* and *Sunchaser* as Healing Landscapes », *Cinémas*, vol. 12, n° 1, 2001, p. 106-7.

<sup>40</sup> Nanna VERHOEFF, *The West in Early Cinema: After the Beginning*, 2006, p. 252.

notamment le road movie à partir des années 1970 (voir chapitre huit) apparaîtra ainsi comme une tentative de déconstruire cette esthétique de l'impérialisme.

Au pittoresque qui produit un « mode colonisateur du regard » spectatorial, selon les mots de Verhoeff, s'ajoute enfin la mise en abyme d'un même type de regard impérial dans la diégèse des premiers films sur l'Ouest. Par le jeu des champs et contre-champs et du montage, le paysage est toujours présenté comme objet du regard de personnages (le soldat de cavalerie, l'arpenteur, le pionnier ou l'Indien) dont le rôle est de le coloniser ou de résister à la colonisation. Dans son analyse des représentations de l'Ouest dans le cinéma de David W. Griffith, Jean Mottet identifie le traitement dominant du paysage par sa mise en relation narrative à un « regard migrateur ou guerrier » (Mottet 1998, 102). Le paysage de l'Ouest est ainsi construit comme un objet politique – un territoire – dont la domination devient le sujet du récit.

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 de l'impérialisme esquissée ici conditionne les représentations de la Frontière dans le western, cela ne signifie nullement que les westerns ne puissent s'en émanciper. Bien au contraire, à toutes les époques de sa production, il a été occupé à « penser » ces conditions esthétiques, pour reprendre l'approche de Frampton, autant que le mythe qu'elles incarnent.

### **Pluralité idéologique du western « classique »**

Le western illustre parfaitement la richesse des rapports que le cinéma entretient avec un système idéologique dominant. Depuis ses origines et sur l'ensemble de la période dite classique, généralement arrêtée aux années 1960, le western a été caractérisé par une multiplicité de points de vue sur la mythologie nationale dont il se nourrit. La tendance fréquente des études du western, concentrées sur une période du genre, à juger cette période plus progressiste que les autres<sup>41</sup> suggère en effet que la conception critique dominante du

---

<sup>41</sup> La pluralité idéologique des représentations de la Frontière dans le cinéma muet des premiers temps disparaît ainsi à la veille de la Première Guerre mondiale (Abel 1999), dans les années 1920 (Leutrat 1985), ou bien se prolongerait jusqu'en 1939 (Smyth 2006), pour être remplacée par le discours nationaliste dominant. Considérant que certains comme Jim Kitses (Kitses 1998) voient dès *The Ox-Bow Incident* (1943) les prémices d'un révisionisme dans le genre, on peut se demander ce qui reste de la période dite 'classique'. Nous reviendrons sur ce point au chapitre suivant.

western comme impérialiste provient surtout d'un manque d'attention porté à ses subtilités. Dès l'époque du muet, le genre présente une dimension progressiste et une capacité critique remarquable. À titre d'exemple, l'intérêt prononcé du cinéma muet pour la figure du bon sauvage est souvent noté par la critique. Tout en partageant une idéologie impériale évolutionniste<sup>42</sup>, des films comme *The Vanishing American* (George Seitz, 1925) ou *Redskin* (Victor Schertzinger, 1929), centrés sur des héros indiens dans l'Amérique des années 1920, soulèvent des questions brûlantes concernant l'héritage de la colonisation. Les premières productions épiques du genre qu'ont été *The Covered Wagon* (James Cruze, 1923) et *The Iron Horse* (John Ford, 1924), souvent considérées comme marquant l'évolution du genre vers un



**5 The Covered Wagon (1923): la Frontière comme territoire partagé**

---

<sup>42</sup> *The Vanishing American*, qui reprend en titre la figure de l'Indien en voie de disparition déjà évoquée au chapitre précédent, s'ouvre sur un carton citant Herbert Spencer et la « survie des plus aptes » et des séquences d'ouverture retraçant la succession des peuples qui ont précédé l'émergence de l'Indien, lui-même destiné à disparaître pour laisser place à l'Anglo-saxon.

nationalisme accru<sup>43</sup>, n'abandonnent pourtant pas pour autant la conversation avec le mythe. En une succession de deux scènes, dans le camp pionnier et dans le village indien, composées autour d'un même symbole de la civilisation (la charrue), *The Covered Wagon* met en perspective le discours progressiste en révélant le point de vue de l'altérité indigène sur une conquête qui va « enterrer le bison, déraciner la forêt et niveler la montagne ». De plus, la récurrence de tipis et de personnages indiens dans les paysages traversés par les pionniers travaille contre l'idée d'une terre vierge et suggère déjà la notion de *frontera*, ou zone de contact, présentée en introduction.

Quant à *The Iron Horse*, il présente l'arrivée de la cavalerie dans les Black Hills, prémisse à la construction du transcontinental, du point de vue des Indiens. Ce plan transforme le regard sur le récit qui, d'une épopée conquérante, devient une invasion territoriale. Le film intègre également les ouvriers chinois à l'effort de construction nationale à un moment où est votée la seconde loi des quotas sur l'immigration.



**6 The Iron Horse (1924): perspective de l'Indien**

Avant que le western ne devienne un genre cohérent et identifié dans les années 1920<sup>44</sup>, le cinéma muet des premiers temps présente donc déjà une richesse transgressive impressionnante dans sa manière de traiter des catégories de l'idéologie impériale :

« [T]he overall vision within which all these oppositions must be structurally mapped out, then, is an alluring vision of modernity as *overcoming*, not maintaining, classical cultural divisions and roles. » (Verhoeff 2006, 401)

Comme dans le récit de captivité évoqué au chapitre précédent, les distinctions ne sont posées que pour être dépassées. Ainsi, la période précédant la migration des studios en Californie, qui intervient au tournant des années 1910, est particulièrement riche en films d'Indiens (*Indian Pictures*). Ces films présentent favorablement des héros indiens sont parfois également

<sup>43</sup> « Dans les grands Westerns des années 1920, la leçon n'est plus seulement d'hygiène morale et physique mais patriotique. » Jean-Louis LEUTRAT, *L'alliance brisée : le western des années 1920*, 1985, p. 206.

<sup>44</sup> « L'usage dominant au début des années 1920 est 'western' comme épithète. Mais, progressivement, l'utilisation substantive du mot se fait plus fréquente. 'Western' devient terme générique. » (Leutrat 1985, 165)

réalisés par des Indiens<sup>45</sup>. Ils sont notamment produits par les studios français comme 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)<sup>46</sup>. Les autres minorités ne sont pas en reste dans des films de l'Ouest qui prônent la tolérance (un héros mexicain dans *The Ranchman's Vengeance*, American Film Company, 1911 ; un héros juif dans *The Man They Scorned*, Broncho, 1912) et transgressent les stéréotypes de genre (*Girls in Overall*, Selig, 1904 ; *The Girl Cowboy*, Bison, 1910 ; *A Girl From the West*, Vitagraph, 1912)<sup>47</sup>. Même des productions plus longues et plus spectaculaires du début des années 1910 comme *The Invaders* (Thomas Ince, 1912) ou *The Massacre* (Biograph, 1912) conservent une attitude critique dans le traitement des guerres indiennes (les « envahisseurs » de *The Invaders* sont les géomètres qui viennent arpenter les terres indiennes tandis que le massacre de *The Massacre* est d'abord celui d'un village indien). Ainsi, un film comme *Rose O' Salem Town* (Biograph, 1910) présente un récit de captivité où l'Indien aide le héros blanc à sauver la femme des griffes de sauvages puritains. Un plan saisit tout le potentiel transgressif de ce cinéma lorsque le Blanc et l'Indien scellent un pacte d'amitié sur le corps de la femme blanche en arrière plan, et que celle-ci regarde avec admiration non le Blanc mais l'Indien.



### 7 *Rose of Salem Town* (1913): regard transgressif

---

<sup>45</sup> James Young Deer et sa femme Red Wing ont ainsi réalisé et joué dans de nombreux films produits par le studio français Pathé et l'américain Bison 101 à la fin des années 1900.

<sup>46</sup> Voir Richard ABEL, *Americanizing the Movies and « Movie-Mad » Audiences, 1910-1914*, 2006, p. 65.

<sup>47</sup> Voir Verhoeff 2006, 393.

La capacité à transgresser les catégories discriminantes de l'idéologie impériale ne se perd pas avec l'arrivée du parlant. *Cimarron* (Wesley Ruggles, 1931), adaptation du roman d'Edna Ferber publié deux ans plus tôt et sacré aux Oscars à sa sortie, est ainsi présenté par Jennifer Smyth comme le premier western révisionniste. Critiquant une conception réductrice du mythe de la Frontière proposée par Richard Slotkin, elle défend la nature progressiste de cette grosse production épique :

« Slotkin's assertion of mythical complexity is misleading. In his analysis, myths disarm critical investigation, their narratives are simple, and the language of myth is written with no greater complexity than as a series of binary oppositions and resolutions contained within the dominant, triumphant view of American history and the bland, happy endings of Hollywood films. Yet *Cimarron's* self-conscious historical structure proposes that traditional texts on western history present a bombastic and reductive version of the past. [...] In Estabrook and Ruggle's film, Turner's rhetoric defining the essential national character and Roosevelt's faith in American expansion are not the foundations of another heroicized tale of the American past; they are the imperfect means by which people justify themselves<sup>48</sup>. »

Cette mise en scène de la fonction politique du mythe – justifier, pourrait-on dire, des fins injustifiables – passe notamment dans *Cimarron* par le contraste entre des cartons qui incarnent le discours mythifiant et des images qui le déconstruisent systématiquement. L'auteur continue son analyse des westerns réévaluant le mythe de la Frontière dans les années 1930 avec *Annie Oakley* (1935), *The Last of the Mohicans* (1936), *Ramona* (1936) ou *Wells Fargo* (1937).

L'influence du populisme est un autre aspect du western des années 1930 qui critique le mythe en exhibant les tensions internes au processus de civilisation. Dans son analyse du western de série B très actif durant cette décennie, Peter Stanfield montre que les sensibilités populistes peuvent mener certains films à construire des critiques systémiques du capitalisme industriel et de sa collusion avec le pouvoir politique<sup>49</sup>. L'idéologie impériale progressiste est ainsi renversée et les compagnies de chemins de fer sont le parangon d'une civilisation corrompue. Ces films portent ainsi à l'écran la contre-utopie d'inspiration populiste imaginée dans les écrits de Frederick Jackson Turner (voir chapitre précédent) et annoncent la méfiance

---

<sup>48</sup> J. E. SMYTH, *Reconstructing American Historical Cinema: From Cimarron to Citizen Kane*, 2006, p. 46.

<sup>49</sup> « Although A-feature Westerns used the major theme of series Westerns—the threat to home and land through repossession—the availability of large budgets meant that the major studios were able to create a more monstrous visualization of the forces imperiling the common man who seeks only to fulfil Jefferson's promise of a nation of self-sufficient farmers. »  
Peter STANFIELD, *Hollywood, Westerns and the 1930s: The Lost Trail*, 2001, p. 214.

plus radicale encore vis-à-vis du progrès technique à partir des années 1960 (voir chapitre sept). *Jesse James* (Henry King, 1939) en est la traduction dans le western à gros budget et est à l'origine d'un « canon » qui inspire le scepticisme de toute une partie du genre classique quant aux bienfaits de la civilisation (Slotkin 1998 [1993], 301).

Concentrée sur les années 1930, Jennifer Smyth voit l'année 1939 comme un tournant du genre vers le conservatisme<sup>50</sup>. Pourtant les années 1940 verront de nombreux films continuer d'interroger l'idéologie impériale, à commencer par *Stagecoach* (John Ford, 1939). Son gros plan de Geronimo « implique le public blanc dans sa réponse à l'invasion blanche du Sud-ouest en 1885 » (Smyth 2006, 122), tandis que sa structure évoque « la promesse d'une réconciliation [des classes sociales] et d'un nouvel ordre moral » dans la traversée du désert et « son irréalité » révélée une fois de retour à la civilisation<sup>51</sup>. À la fin du film, Doc Boone (Thomas Mitchell) ironise sur les « bienfaits de la civilisation » et les personnages principaux sont poussés à fuir toujours plus loin vers les espaces sauvages. Analysant *Stagecoach* en 1974, J. K. Folsom soulignait déjà la propension du western à porter un regard critique sur la civilisation glorifiée par le mythe, affirmant que les films représentent souvent « un point de vue politique qui est à tout le moins profondément méfiant à l'égard des développements de la démocratie américaine moderne<sup>52</sup> ». Dans l'après guerre, l'influence esthétique du film noir sur le western y fait pénétrer un pessimisme profond : après *The Ox-Bow Incident* (William Wellman, 1943), « pendant une décennie entière [...] les westerns se confront[ent] à une noirceur, un désespoir et un vide qui ne sont jamais tout à fait maintenus à distance par leurs génuflexions routinières en faveur du progrès de la civilisation » (Simmon 2003, 207)<sup>53</sup>. Les années 1950 ont été plus fréquemment reconnues comme les débuts d'une réécriture du mythe impérial, avec un cycle de westerns pro-Indiens au début de la décennie (*Broken Arrow* et *Devil's Doorway* en 1950), de fréquentes transgressions des distinctions raciales avec une recrudescence des personnages métis<sup>54</sup>, ou un regard déconstruisant la gloire de la conquête. Mais dès les débuts du genre et de manière continue, le western a su représenter et problématiser l'idéologie impériale du nationalisme américain.

---

<sup>50</sup> « [The majority of historical westerns shown during and after 1939] no longer sided with the rebels against the oppressive will of national expansion. Instead, [they] justified the glory of America's progressive history. » (Smyth 2006, 130)

<sup>51</sup> Robert B. PIPPIN, *Hollywood Westerns and American Myth: The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy*, 2010, p. 10.

<sup>52</sup> James K. Folsom, « Westerns as Social and Political Alternatives », in John G. NACHBAR (dir.), *Focus on the Western*, 1974, p. 175. Cité dans Carter 2014, 117.

<sup>53</sup> On pense par exemple à *My Darling Clementine* (John Ford, 1946), *Duel in the Sun* (King Vidor, 1946), *Pursued* (Raoul Walsh, 1947), *Yellow Sky* (William Wellman, 1948), *Devil's Doorway* (Anthony Mann, 1950) ou *High Noon* (Fred Zinnemann, 1952).

<sup>54</sup> Mathieu LACOUÉ-LABARTHE, *Les Indiens dans le western américain*, 2013, p. 111-31.

Nous terminerons ce rapide survol d'une contre-histoire du genre du western par l'exemple de deux films sortis au milieu des années 1950 et qui se confrontent tous deux aux problèmes soulevés par le mythe de la Frontière : *The Last Frontier* (Anthony Mann, 1955) et *The Searchers* (John Ford, 1956). Dans *The Last Frontier*, la rhétorique de la civilisation et de la sauvagerie est mobilisée de façon explicite avec une intention critique. Le héros trappeur joué par Victor Mature s'interroge sur la signification de l'expression « être civilisé », 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 les Indiens. Dans la longue tradition de critique du discours civilisateur qui remonte à Mark Twain, la civilisation est finalement associée exclusivement à une violence impériale qui, dans son exercice, a tout des prétendus sauvages qu'elle veut éliminer.

*The Searchers*, monument de l'histoire du cinéma à l'influence considérable sur le cinéma post-western, traite le sujet moins explicitement mais avec une puissance d'autant plus désarmante. Récit de captivité adapté d'un roman d'Alan Le May (*The Searchers*, 1954), le film retrace le massacre d'une famille de pionniers et l'interminable quête d'un homme pour retrouver sa nièce, la petite Debbie, enlevée par le chef Indien Scar (Henry Brandon). L'esthétique monumentale de *The Searchers*, filmé dans Monument Valley (figure 8), et son traitement symbolique des conventions du western et du mythe (par le dépouillement schématique de certaines images ou par l'artifice du tournage en studio – figure 9) en font une œuvre moderne au sens de Stanley Cavell<sup>55</sup>, c'est-à-dire consciente de ses propres conditions de production et exigeant une attention critique de la part du spectateur<sup>56</sup>. Son rythme lent pour un western et son récit circulaire poussent à l'examen des composants narratifs sur lesquels d'autres films épiques ne font que reposer.

---

<sup>55</sup> Stanley CAVELL, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, 1979.

<sup>56</sup> « Setting, theme, and characterization are presented in ways that advertise and make us conscious of their mythic, archetypal, and generic sources. »  
Richard SLOTKIN, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, 1998 [1993], p. 464.





**8 The Searchers (1956): esthétique monumentale, personnages écrasés**



**9 The Searchers (1956): esthétique moderniste, artifice assumé du studio**

Par ces moyens formels, *The Searchers* s'attaque essentiellement à l'idée même de catégories exclusives sur lesquelles est fondé le mythe national, à commencer par la race et la culture. Le héros Ethan Edwards (John Wayne), un tueur d'Indiens raciste et obsessionnel, et la communauté pionnière, tout aussi raciste que lui, s'appliquent à maintenir la frontière entre Blancs et Indiens, alors qu'une telle distinction est intenable dans un espace transfrontalier (*frontera*) dominé par la mixité. Ainsi, c'est le métis Marty (Jeffrey Hunter) qui incarne le

centre moral du film et l'espoir d'une rédemption pour une communauté où les jeunes femmes demandent la mort de Debbie pour sa promiscuité avec l'Indien<sup>57</sup> et où le héros n'a pas d'autre intention que de tuer la fillette blanche devenue femme indienne<sup>58</sup>. Le lien essentiel entre sexualité interracial et violence impériale est ainsi exhibé dans toute sa perversité pathologique. Dans le film, les Indiens restent représentés comme des ennemis sauvages mais cela ne donne que plus de poids aux coups portés à l'image de la civilisation<sup>59</sup> : les Texas Rangers tuent les Indiens au nom de Dieu (« Hallelujah » s'exclame en tirant le capitaine qui est aussi le révérend) ; le 7<sup>e</sup> de cavalerie du général Custer massacre un village indien avec femmes et enfants ; et, surtout, le héros de la Frontière est un tueur génocidaire possédé par la sauvagerie qu'il combat<sup>60</sup>. Dominé par les buttes de Monument Valley, condamné à errer dans les grands espaces, poussé à commettre l'acte transgressif par excellence (scalper l'Indien que, par dessus tout, il n'a pas tué) et pourtant monumental, charismatique, John Wayne, Ethan Edwards incarne les contradictions insolubles du héros américain, l'incapacité du pionnier à dominer un espace qui le dépasse, l'impossibilité d'une régénération par la violence sauvage, la barbarie de la civilisation conquérante et la possibilité, malgré tout, de rester un héros. La plus grande force du film est de faire de ce héros de la Frontière devenu un sauvage blanc un représentant de la civilisation<sup>61</sup>.

Traquer le sauvage pour se venger de l'affront ne clôturera pas la logique circulaire de la violence impériale. Quand on apprend que Scar tue parce qu'on lui a tué ses fils, qu'est-ce qui empêche les rescapés indiens du massacre final de prolonger le cercle destructeur, si ce n'est leur complète annihilation (on ne voit pas de prisonniers) ? La logique du justicier cherchant à se faire justice lui-même, sur laquelle nous reviendrons au chapitre cinq, la logique de celui qui répond à une agression par une guerre préventive où tous les coups sont permis, mène à la destruction morale sinon physique de la civilisation.

---

<sup>57</sup> Voir STUDLAR, « What Would Martha Want? Captivity, Purity, and Feminine Values in *The Searchers* », in Arthur M. ECKSTEIN et Peter LEHMAN, *The Searchers: Essays and Reflections on John Ford's Classic Western*, 2004, pp. 171-196.

<sup>58</sup> « He will have to destroy the captive in order to save the idealized 'virgin' symbol he has made of her. » (Slotkin 1998 [1993], 467) Slotkin voit là l'anticipation d'un thème qui ressurgira dans le contexte de la guerre du Vietnam et sur lequel nous reviendrons au chapitre sept.

<sup>59</sup> Voir Arthur ECKSTEIN « Main Critical Issues in *The Searchers* », in Eckstein et Lehman 2004.

<sup>60</sup> « This social critique is primarily realised [...] through a relentless introspection of the figure of the white male hero – both in his mythic role as symbolic out-rider of Manifest Destiny and as an agent in the domestication of the wilderness. » (Carter 2014, 100)

<sup>61</sup> « Ethan is, in [regard to racism] at least, not an aberrant but a representative figure. »

Douglas PYE, « Double Vision: Miscegenation and Point of View in *The Searchers* », in Eckstein et Lehman 2004, 230.



**10 The Searchers (1956): le regard sauvage de John Wayne**



**11 The Searchers (1956): le héros condamné à errer dans les grands espaces**

On a soupçonné le film de se complaire dans le racisme de son héros et c'est une possibilité laissée ouverte par Ford<sup>62</sup>. Reste que, grâce à son ambiguïté<sup>63</sup>, *The Searchers* est impressionnant de radicalité. La paranoïa du mélange des races, la sauvagerie du Blanc, le cercle de la violence impériale, l'alliance du religieux et du militaire, l'individualisation du mal, la capacité du colonisateur à dominer l'espace indigène, la linéarité téléologique du récit de civilisation, tout y est minutieusement exhibé ou déconstruit avec une profondeur qui fascinera les réalisateurs pour des générations. Bien avant la « crise du mythe public » sur laquelle nous reviendrons au chapitre suivant, *The Searchers* déconstruit l'ensemble des structures qui forment le système idéologique impérial dans sa version raciale rooseveltienne. Et il le fait par un médium et au cœur d'un genre qui, dans les années 1950, étaient à l'apogée de leur influence culturelle et de leur diffusion internationale.

## **Mythe de la Frontière et culture de masse**

Par sa longue histoire de formation littéraire et picturale, le mythe de la Frontière est un univers narratif à la popularité déjà installée au moment de l'avènement d'une culture de masse dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette popularité a soutenu et favorisé l'émergence de nouveaux modes de diffusion de masse et a précipité l'exportation internationale de produits culturels américains, parmi lesquels les westerns occupent une place centrale dès les années 1900. Ces productions, distribuées sous label américain mais idéologiquement et esthétiquement proches des cinémas coloniaux européens, connaissent un succès important sur un marché culturel mondial en développement.

### **La Frontière : des récits populaires à la culture de masse**

Avec l'accélération de la colonisation continentale dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, un engouement général pour la conquête de l'Ouest soutient le développement de nouvelles formes de littérature populaire dans lesquelles les récits de la Frontière jouent un rôle central. 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*,

---

<sup>62</sup> Voir Tuska 1985, 57. Sur ce point, concentré dans le coup de pied de Marty sur l'Indienne Look et le rire raciste d'Ethan, nous adoptons la position inverse de ceux qui y voient une déconstruction des préjugés racistes du spectateur. Puisque Marty l'innocent donne le coup de pied, nous sommes invités à rire avec le raciste Ethan et à mépriser cette femme indienne au physique peu flatteur qui vient semer le trouble dans l'amourette de Marty et Laurie. Tout ça pour la voir rester dévouée à Marty et massacrée par le 7<sup>e</sup> de cavalerie. Peut-être ne méritait-elle pas ce mépris ? Peut-être le racisme ordinaire – une moquerie « innocente » – n'est-il jamais que la première proposition d'une logique génocidaire ?

<sup>63</sup> « [*The Searchers*] is profoundly ambivalent about the traditions of heroic frontier narrative. This ambivalence and complexity are what give the film much of its enduring fascination. » (Eckstein 2004, 2)

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<sup>e</sup> siècle. Dans le développement de cette nouvelle culture de masse accessible aux plus modestes, les récits de la Frontière « étaient le genre dominant des récits d'aventures<sup>64</sup> ». Ainsi le premier de ces romans, *Malaeska : The Indian Wife of the White Hunter*, héritant largement du mélodrame féminin, combine ce genre à succès au thème contemporain de la conquête de l'Ouest et se vend à plus de 500 000 exemplaires. C'est cependant le numéro 8 de la série Beadle, *Seth Jones: or The Captives of the Frontier*, qui fournit aux *dime novels* de l'Ouest leur modèle dominant (Aquila 1996, 23). Objet d'une campagne de publicité massive<sup>65</sup> et vendu à plus de 450 000 exemplaires<sup>66</sup>, *Seth Jones* aligne les récits populaires de l'Ouest avec « les termes optimistes et patriarcaux de la Destinée manifeste alors montante dans la rhétorique publique » (Aquila 1996, 24). Son personnage principal « blanc, masculin et triomphant [...] dev[ient] le modèle du western populaire<sup>67</sup> » et participe à la diffusion dans la culture nationale d'un univers de la Frontière aux rôles raciaux et genres fortement stéréotypés.

Parallèlement au développement d'une littérature populaire centrée sur les récits de la Frontière, les spectacles itinérants sur les héros de la conquête de l'Ouest connaissent un succès grandissant. C'est le cas par exemple de la pièce « Davy Crockett » portée par l'acteur Frank Mayo qui sera en tournée dans le pays de 1872 à 1896. Dans ce développement de spectacles populaires, le célèbre « Buffalo Bill's Wild West » (1883-1913) de William Cody, connu sous le nom de Buffalo Bill, est essentiel. Le spectacle est fondé sur un thème unique par sa capacité à fédérer un public : « seule l'épopée de l'Ouest vue et menée par ses vainqueurs offre un thème assez fort et connu de tous pour donner la trame d'un spectacle<sup>68</sup> » à la popularité si importante. Le mythe de l'Ouest offre donc la matière à une production culturelle innovante en termes de diffusion, puisqu'elle contient nombre des ingrédients économiques qui définiront la culture de masse au XX<sup>e</sup> siècle : « public aussi large que possible, souci constant de ne pas choquer mais seulement de divertir, extrême professionnalisation » (Portes 1997, 62). Ces spectacles se nourrissent du mythe de l'Ouest autant qu'ils contribuent à l'élaboration d'un univers narratif de la Frontière reconnaissable, qui prépare les représentations de la Frontière à l'écran.

---

<sup>64</sup> Richard AQUILA, *Wanted Dead or Alive: The American West in Popular Culture*, 1996, p. 22.

<sup>65</sup> « Publishing it as number 8 of Beadle's Dime Novels, the firm puffed it with a massive advertising campaign in which newspaper advertisements, billboards, and handbills carried the tantalizing question 'Who is Seth Jones' followed by lithographs of a coonskin-capped hunter declaring 'I am Seth Jones'. » (Aquila 1996, 23)

<sup>66</sup> Frank Luther MOTT, *Golden Multitudes: The Story of Best Sellers in the United States*, 1960, p. 150.

<sup>67</sup> Jeremy AGNEW, *The Creation of the Cowboy Hero: Fiction, Film and Fact*, 2014, p. 36.

<sup>68</sup> Jacques PORTES, *De La Scène à l'écran : naissance de la culture de masse aux États-Unis*, 1997, p. 65.

En effet, les spectacles populaires, de même que les *dime novels*, façonnent un univers standardisé de l'Ouest de plusieurs manières : la répétition de formules narratives inspirées des guerres indiennes ou récits de captivité et adaptées à l'univers de l'Ouest de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la focalisation sur des événements ou des personnages historiques ou fantasmés tels que le dernier carré de Custer, Davy Crockett ou Jesse James, qui deviennent des icônes symboliques, la construction de stéréotypes raciaux et sexuels et des directions idéologiques que peut prendre leur dépassement, et la mobilisation d'un goût du spectaculaire, de l'exploit héroïque, du renversement narratif produit par le style *serial*. Tous ces éléments participent à la construction d'un univers mythologique borné et cohérent qui devient le mythe de l'Ouest – incarnation du mythe de la Frontière dans l'univers historique de la dernière phase de l'impérialisme continental – et soutiennent sa diffusion vers un public national et international de plus en plus large. Ils forment ainsi le terreau esthétique, idéologique et économique exploitable plus tard par la nouvelle industrie du cinéma.

Si nous avons montré plus haut que le cinéma de l'Ouest a toujours dépassé les catégories de l'idéologie impériale, de nombreux chercheurs soutiennent cependant qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, cette idéologie est devenue particulièrement populaire chez le public américain. Analysant ce que Rydell a appelé un « univers de divertissement fondé sur la suprématie blanche<sup>69</sup> », Richard Abel note ainsi la propagation du système idéologique formulé par Theodore Roosevelt grâce à l'essor de la littérature populaire de l'Ouest :

« However toned down, 'declawed', this [overtly racist, covertly masculinized] discourse penetrated nearly every level of mass-market writing, from the short stories in *Saturday Evening Post* to the 'moralistic adventure stories about clean-cut cowboys' in Frank Tousey's *Wild West Weekly* or Smith & Street's *Rough Rider Weekly*<sup>70</sup>. »

Au tournant des années 1910, une vague de westerns centrés sur les guerres indiennes marque une présence plus forte de cette idéologie sur les écrans au grand bonheur de certains critiques américains<sup>71</sup>. Si nous maintenons que les westerns ont toujours su conserver une distance avec

---

<sup>69</sup> Robert W. RYDELL, *All the World's a Fair: Visions of Empire at American International Expositions, 1876-1916*, 1984, p. 6.

<sup>70</sup> Richard ABEL, *The Red Rooster Scare: Making Cinema American, 1900-1910*, 1999, p. 160.

<sup>71</sup> « The New York Motion Picture Company is certainly engaged in blazing the trail of artistic achievement so far as depicting battled scenes is concerned. [...] Many of the foreground struggles between the primitive red man and the all-conquering white race would furnish themes for intense figure compositions, and the larger ensembles are marvelously clear. Vastness in them does not involve vagueness, but comprehensiveness of exterior detail. The elimination of the wandering tribes hunting over this continent and so continually fighting among themselves that evolution had become improbable and decadence had set in has been the subject of many written stories and almost as many pictured ones, not so much from interest in the dissolving races themselves as

ce discours dominant, il reste que c'est par le développement d'une culture de masse, dans laquelle les récits de la Frontière ont occupé une place centrale, que le système idéologique impérial s'est imposé comme récit cadre du nationalisme américain.

Important dans le développement d'une culture de masse alimentée par les récits de l'Ouest, le « Buffalo Bill's Wild West » a également été significatif dans la diffusion de cette culture sur un marché mondial. Le spectacle peut en effet être considéré comme « le premier succès international » de la culture de masse (Portes 1997, 62). Présenté à l'étranger comme une représentation authentique de l'histoire de l'Ouest américain et de ses habitants, le spectacle fait connaître les récits de la Frontière à un public de masse européen<sup>72</sup> et annonce les stratégies économiques utilisées pour l'exportation du genre du western :

« Un demi-siècle après le célèbre Barnum qui a renouvelé le cirque avec des attractions présentant des 'monstres', Buffalo Bill apporte une autre forme de grand spectacle populaire, qui, tout en distrayant le public, donne une version héroïque de la conquête de l'Ouest – à la gloire de l'Amérique. [...] Première manifestation internationale de la culture de masse américaine, ce spectacle, qui ne pose pas de problème de traduction, va ancrer la légende du Far West dans une grande partie de l'Europe et ouvrir ainsi la voie au succès du western. » (Portes 2002, 158-9)

Bien que distribué à l'étranger et reçu par les publics internationaux comme authentiquement américain<sup>73</sup>, le spectacle résonne avec les préoccupations coloniales du public européen : « En France comme en Angleterre et plus tard en Allemagne, le Wild West Show trouve aisément son public dans une classe moyenne avide d'exotisme en cette époque d'expansion coloniale » (Portes 2002, 175). Cette résonance entre les « images de la frontière américaine [...] et la célébration de la politique impérialiste européenne » a même inspiré des imitations dans de nombreux pays européens :

---

from the tragic action characterizing the continuous warfare for supremacy between representatives of progress and those of degeneration or arrested development. »

Louis Reeves Harrison, « The 'Bison-101' Headliners », *Moving Picture World*, 27 avril 1912, p. 320-2. Cité dans Abel 2006, 79-80.

<sup>72</sup> « En une dizaine d'années, Buffalo Bill et sa troupe vont visiter presque tous les pays d'Europe, de la Grande-Bretagne à la Russie, de la France à la Bulgarie. » Jacques PORTES, *Buffalo Bill*, 2002, p. 157.

Durant ses trois tournées internationales entre 1887 et 1906, le spectacle attire plusieurs millions de visiteurs (deux millions et demi à Londres pour le jubilé de la reine Victoria en 1887 et un nombre équivalent à Paris en 1889 en marge de l'exposition universelle). (Portes 2002, 167 ; 172).

<sup>73</sup> Voir Eric Ames, « Voir l'imaginaire : la réception populaire des spectacles du Wild West en Allemagne (1885-1910) » (Blanchard et al. 2011) et Irene LOTTINI, « When Buffalo Bill Crossed the Ocean: Native American Scenes in Early Twentieth Century European Culture », *European Journal of American Culture*, vol. 31, n° 3, 18 Octobre 2012, pp. 187-203.

« From German ethnographic shows to Italian opera, from popular literature to silent cinema, the [European] response to Buffalo Bill's tours was a proliferation of western scenes through different media. In the same years in which European countries were consolidating their colonial empires or starting their new expansionistic adventures, Buffalo Bill's 'spectacularization' of Native Americans merged with the dominant imperialistic point of view and stimulated the creation of an imagery that reasserted the idea of the White Men's superiority and civilizing mission. » (Lottini 2012, 187)

La communauté idéologique des empires européens avec l'impérialisme américain forme ainsi un terreau propice au succès des récits de l'épopée américaine chez le public européen. Les *freak shows* de Barnum, « première mise en forme populaire de représentation systématique de la différence humaine » (Blanchard *et al.* 2011, 12), puis le Buffalo Bill's Wild West, tous deux développés aux États-Unis et jouissant d'un public mondial, participent ainsi à la formation d'un marché culturel transnational dominé par une idéologie impériale :

« Nés en Amérique, ces 'professionnels de l'étrange' organisent des tournées à travers le monde et passent dans les plus grandes villes d'Europe, élaborant un 'concept' nouveau dans l'univers de la culture de masse. Leur démarche est d'exhiber les êtres les plus 'sauvages' ou les plus 'étranges', hybrides d'humanité et d'animalité pour fasciner un public encore assez naïf. Le Wild West Show a fait muter ce modèle en l'inscrivant dans le progrès technologique du monde industriel et l'idée de nation américaine : c'est-à-dire l'Amérique 'moderne' face à la 'sauvagerie' indienne. » (Blanchard *et al.* 2011, 12<sup>74</sup>)

Le « Buffalo Bill's Wild West » traduit ainsi dans une forme américaine et pour un public de masse international l'idéologie impériale qui sous-tend les nationalismes de la période. Il place le mythe de la Frontière au cœur du développement d'un marché culturel et d'une culture impériale transnationaux.

La diffusion mondiale des récits de l'Ouest se prolonge dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle avec le cinéma. Il est communément rappelé que le cinéma narratif lui-même est né avec le genre du western, lors de la sortie de *The Great Train Robbery* (Edwin S. Porter) en 1903. À partir des années 1920, ce nouveau médium prend le relais des spectacles

---

<sup>74</sup> L'idée d'inscription dans le progrès technologique souligne le fait que le Wild West Show impressionnait également par sa dimension et son organisation (il fallait un train entier pour transporter les centaines d'hommes et de bêtes d'une ville à l'autre en Europe et l'arrivée du train était déjà un événement médiatique). Sur ce point, un parallèle est possible avec le cinéma américain contemporain. Celui-ci constitue également un spectacle technologique manifestant une supériorité américaine, en lui-même par rapport aux spectateurs européens, et par la mise en abyme dans le récit d'une supériorité par rapport aux autres. Nous reviendrons sur cette dimension dans notre discussion du blockbuster au chapitre neuf.



itinérants et de la littérature populaire pour devenir le « cœur même de la culture de masse » : « Sur tous les plans, le cinéma américain – en tant qu'exemple parfait de la culture de masse – s'est affirmé dès la première moitié du siècle, à l'intérieur comme à l'extérieur » (Portes 1997, 331 et 338). Non seulement le cinéma américain a pris une place centrale dans la culture nationale, mais il a également conquis une place privilégiée dans la cinématographie mondiale : « On estime qu'en 1926 environ soixante-quinze pour cent des films projetés dans le monde viennent des États-Unis » (Leurat 1985, 71). Le marché européen est central pour l'industrie cinématographique américaine, représentant en 1925 environ 65% des revenus étrangers. Les 35% restants se partagent entre le Moyen Orient, l'Amérique latine et quelques pays africains tels que l'Afrique du Sud, des zones vers lesquelles les exportations ont été multipliées par 10 entre 1913 et 1925 tandis que sur la même période les exportations vers l'Europe ont été multipliées par 5. En 1925, les films américains représentent 95% du marché britannique – qui a lui seul assure un tiers des revenus internationaux –, 77% du marché français et 66% du marché italien, des pays qui, dès les années 1920, tentent de limiter cet afflux par une législation protectionniste<sup>75</sup>. Après une baisse sensible des recettes étrangères au moment de l'introduction du parlant – qui coïncide avec la Grande dépression –, les chiffres pour les années 1930 retrouvent des niveaux comparables :

« Prior to 1930, foreign markets generated 30-50 percent of a picture's worldwide gross. Of this gross, nearly half came from English-speaking countries, mainly Great Britain. During the Depression the foreign take fell to around 20 percent, but by mid decade the percentage rebounded to normal levels. Hollywood's commanding position in world markets is documented by the following figures: by 1930, Hollywood produced 75-80 percent of all the pictures shown throughout the world, which pictures collected about \$200 million in film rentals out of a total annual world gross of \$275 million<sup>76</sup>. »

Le développement du marché international ne fera qu'augmenter après la Seconde Guerre mondiale avec une politique nationale volontariste de diffusion du modèle culturel américain et l'émergence de la télévision qui constitue une pression économique importante sur les studios. Ainsi, « Hollywood domine le monde dès les années 1920 » (Portes 1997, 337).

Dans ce marché mondial du cinéma hollywoodien, le western occupe une place de choix : « En Europe, les États-Unis sont le symbole d'une modernité à laquelle le cinéma est nécessairement associé ; ce dernier devenant alors un produit américain, et le Western sa

---

<sup>75</sup> Thomas GUBBACK, « Hollywood's International Market » in Tino BALIO (dir.), *The American Film Industry*, 1976, pp. 465-8.

<sup>76</sup> Tino BALIO, *History of the American Cinema: Hollywood as a Modern Business Enterprise*, 1993, p. 32.

quintessence » (Leutrat 1985, 9). L'exportation de films américains est portée par « l'extraordinaire popularité des westerns et autres films d'action » (Balio 1993, 32) qui se diffusent partout dans le monde, si l'on en croit l'étonnement d'André Bazin concernant l'« universalité géographique » du western :

« En quoi les populations arabes, hindoues, latines, germaniques ou anglo-saxonnes, près desquelles le western n'a cessé de remporter un succès constant, sont-elles concernées par l'évocation de la naissance des États-Unis d'Amérique, la lutte de Buffalo Bill contre les Indiens, le tracé des lignes de chemin de fer ou la guerre de Sécession ? » (Bazin 1985, 218)

Repoussant la réponse à cette question à la fin de ce chapitre, nous concluons ici que le western s'est positionné au cœur d'un marché international des produits culturels américains. L'histoire du genre et la croissance de l'industrie cinématographique américaine sont liées au point que Thomas Schatz y voit une corrélation fondamentale : « le genre du western et le cinéma américain ont évolué conjointement, générant les fondements structurels de la production du système des studios d'Hollywood<sup>77</sup> ». Les récits de la Frontière ont ainsi joué un rôle clé dans le développement d'une culture de masse nationale et internationale.

### **Le « cinéma américain par excellence » prêt à l'exportation**

Le western est considéré comme le genre de l'épopée américaine. C'est ainsi qu'il a été distribué sur le marché national et international et qu'il a été reçu par les publics américain et étrangers qui y ont vu le « cinéma américain par excellence » (Rieupeyrou 1953). Une telle conception provient évidemment de la dépendance du genre envers le mythe de la Frontière et de la conception de ce mythe comme une exception américaine. Le western apparaît ainsi fréquemment aux critiques comme intrinsèquement lié à l'identité nationale américaine. Jim Kitses écrit par exemple que « ce à quoi nous avons à faire [avec le western], bien évidemment, n'est rien moins qu'une vision du monde proprement nationale : sous-jacent à l'ensemble du genre est le problème capital de l'identité qui renferme un sens particulier pour les Américains<sup>78</sup> ». Thomas Schatz considère encore que, « en tant qu'élément de notre mythologie nationale, le western représente la culture américaine » (Schatz 1981, 58). Lee Mitchell opine lorsqu'il remarque que « le western présente une longue histoire d'efforts créatifs destinés à disséquer certaines des crises les plus profondes de la nation. Aucun autre

---

<sup>77</sup> Thomas Gerard SCHATZ, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, 1981, p. 45.

<sup>78</sup> Jim KITSSES, *Horizons West: Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah Studies of Authorship within the Western*, 1969, p. 12.

genre ne se rapproche, en termes de pureté des formes ou de simplicité des contenus, de la capacité du western à aborder des questions aux résonances politiques profondes » (Mitchell 1998, 264). Par ce genre d'affirmations, la critique a également sa part de responsabilité pour avoir entretenu l'image d'un genre spécifiquement américain.

Une raison de ces lectures exceptionnalistes réside dans le fait que le western s'est historiquement construit en tant que genre et a été distribué sur le marché international sur le présumé de son américanité. Dans *Red Rooster Scare*, Richard Abel décrit la manière dont, pressés par la concurrence des films produits par Gaumont et Pathé, les studios américains ont trouvé dans le western une manière de démarquer la production nationale :

« [The mass audience of American moviegoers watching foreign films and the need to 'Americanize' rising numbers of immigrants] provoked efforts to create, promote, and exploit a distinctively American film product. Here, I would argue, the production and circulation of westerns played such a crucial role that, by 1909, the genre would become [...] the quintessential 'American subject'. » (Abel 1999, 152)

En construisant le western comme un genre de l'américanité, l'industrie cinématographique a trouvé les moyens de développer une gamme de produits nationaux destinés à l'« américanisation » du public américain et immigré. Mais elle a y aussi trouvé un instrument politique vis-à-vis des publics étrangers, permettant de justifier la politique impérialiste contemporaine des États-Unis et de diffuser le « modèle américain » sur un marché international :

« [T]he polarities of 'appropriateness' in this culture war over sensational melodrama were symptomatic of what was fast becoming an inflated sense of American moral and social superiority in relation to the rest of the world, including the 'old world' of Europe. That superiority not only served to justify certain kinds of moving pictures as a 'social force' for both the masses and the new mass audience but also proved a useful deceptive mask for the imperialistic ventures in which the United States was then currently engaged. And that would support the US film industry's 'invasion' of Europe and other countries, just then getting under way, and ultimately sell US cultural imperialism as a 'global good'. » (Abel 2006, 208-9<sup>79</sup>)

De la même manière que les publics européens accueillaien le Buffalo Bill's Wild West comme un spectacle authentiquement américain, la labellisation « américaine » du western

---

<sup>79</sup> Citations tirées de Robert E. WELSH, « Where American Films Are Strangers », *New York Dramatic Mirror*, 14 janvier 1914.

alimente également son image exotique auprès des publics étrangers. C'est en ces termes qu'un critique de 1911 interprète le succès international du western :

« There is one American article of export out of which fortunes are being coined in every corner of the world, and which, under its rightful name, does not appear upon a single steamer's manifest. This is the picturesque - what is bizarre, exciting and unusual in American life, chiefly scenes of cowboys and Indians. This picturesque, a real, definite commodity of genuine commercial importance, goes with many another moving picture film across the seas, and Britisher, Frenchman, German, Spaniard, Italian, South American, Australian and South African clap their hands with joy, or otherwise show their approval, when the exploits of the 'Yankee' brothers are flashed upon the screen<sup>80</sup>. »

Le constat est le même lors des projections européennes de grosses productions comme *The Covered Wagon* ou *The Iron Horse* dans les années 1920, qui s'accompagnent d'exhibitions d'Indiens 'authentiques' et sont distribués partout comme des documentaires historiques (Leutrat 1985, 96). C'est bien le pittoresque spécifiquement américain qui attire les foules étrangères et fait tomber les barrières commerciales.

### **Western et publics étrangers**

Devant un tel succès, la question se pose de savoir pourquoi les récits de la Frontière attirent autant un public aussi large. Les spectacles de la Frontière ont constitué un élément central d'une culture de masse mondialisée et, sous la forme de blockbusters hollywoodiens, continuent d'en occuper le cœur comme nous le verrons plus loin dans cette étude. Il ne s'agit pas ici de répondre de manière exhaustive à la question de ce succès, mais de proposer des éléments de réponses sur le plan idéologique qui restent à approfondir. Deux axes nous semblent pertinents pour expliquer le succès international des récits de la Frontière, que l'on peut présenter de manière schématique comme suit : d'une part, ces récits représentent une célébration de la colonisation pour les publics dominants ; d'autre part, ils représentent un éloge de l'émancipation pour les publics dominés. Nous approchons le premier axe en revenant sur l'aspect géographique de la diffusion des westerns et sur la question d'une communauté idéologique entre nations colonisatrices. Le second axe est discuté à partir de la réception des films par les spectateurs.

---

<sup>80</sup> « Exporting the American Film », *Motography* VI 2, n° 90, août 1911. Une version longue de l'article a été publiée dans le *New York Times* (30 juillet 1911) sous le titre « Exporting an Imaginary America to Make Money » (Verhoeff 2006, 159).

Nous avons cité plus haut André Bazin, qui remarquait la géographie « universelle » du succès du western. Cette universalité reste cependant relative si l'on considère le fait que les marchés sur lesquels le cinéma américain rencontre le plus de succès, et qui pèsent le plus sur ses recettes étrangères, sont des marchés européens ou d'extraction européenne. Le critique de 1911 cité plus haut mentionnait une liste de pays ou zones géographiques peuplés par les « frères » des *yankees* : les Britanniques, les Français, les Allemands, les Espagnols, les Italiens, les Sud-Américains, les Australiens ou les Sud-Africains, c'est-à-dire les nations impériales européennes, les colonies de peuplement blanc de l'Empire britannique ou les anciennes colonies de l'Empire espagnol largement dominées par les descendants des colons. Il existe entre ces marchés étrangers une histoire et une culture commune fondées sur l'expérience impériale, consolidée comme nous l'avons vu par la circulation des spectacles du type zoos humains et Wild West Show. Le succès transnational des récits de la Frontière provient ainsi d'une culture impériale partagée que le western met en avant en proposant un récit d'exploration et de conquête qui ne peut que séduire un public de nations coloniales :

« In a culture of universal ambition its programming adds to its meaning, as it gives any Western, however fictional its plot, a connotation of learning, exploration, and the exotic; in other words, of a voyage of discovery, that companion of conquest and settlement. » (Verhoeff 2006, 341)

André Bazin lui-même attribuait le succès du western à l'universalité de son thème central, l'épopée, et concluait non sans ambiguïté que « la Marche vers l'Ouest est notre Odyssée » (Bazin 1985, 227). L'identité de ce « nous » marchant vers l'Ouest est en effet avant tout celle de l'Europe de l'Ouest et de son mouvement séculaire d'expansion, dont le western, si l'on en croit la description qu'offre Bazin du grand récit westernien, serait une réduction quintessentielle : « L'Indien qui habitait [le paysage vierge] était incapable de lui imposer l'ordre de l'Homme. Il ne s'en était rendu maître qu'en s'identifiant à sa sauvagerie païenne. L'homme chrétien blanc, au contraire, est vraiment le conquérant créateur d'un Nouveau Monde. » Le western, en tant que genre de l'épopée impériale, actualise alors les ambitions d'une culture américaine expansive et, en tant que produit américain, voit sa diffusion facilitée auprès de publics partageant une histoire impériale.

Cette communauté idéologique n'efface pas des phénomènes de différenciation dans les réceptions nationales. Par exemple, la figure de l'Indien semble plus importante dans la

réception des westerns en Allemagne ou en France<sup>81</sup> qu'elle ne l'est au Royaume-Uni. Ces phénomènes de différenciation influent sur la distribution des films et leur contenu. Les studios proposent ainsi des fins de films alternatives ou des versions coupées selon les exigences des pays importateurs<sup>82</sup>, une pratique toujours largement utilisée aujourd'hui pour la distribution internationale des produits hollywoodiens<sup>83</sup>. Sans nier l'importance de ces disparités nationales dans la réception des récits de la Frontière, ceux-ci bénéficient cependant d'une communauté culturelle fondée sur une expérience historique commune. Ainsi, dans l'industrie naissante du cinéma dont les produits sont très tôt devenus une commodité mondiale, « 'national' et 'international' viennent à se compléter » (Verhoeff 2006, 158) et, ajouterons-nous, se réunir sur un fond idéologique commun. Le western connaît ainsi un large succès du fait de sa familiarité pour de nombreux publics. Le western alimenterait une « culture de la suprématie » occidentale, pour reprendre l'expression de Sophie Bessis présentée en introduction<sup>84</sup>, sans engager la responsabilité historique du spectateur étranger dans la colonisation qui est représentée. Nous avancerons ici l'hypothèse, que seule une étude des réceptions différenciées par pays permettrait de vérifier que son exotisme, en tant que produit américain, joue dès lors un rôle déresponsabilisant auprès des publics étrangers.

La communauté idéologique entre publics euro-américains qui explique en partie le succès du western sur le plan culturel, peut s'approcher en soulignant les points communs existant entre les récits de la Frontière et d'autres cinémas coloniaux. La France et le Royaume-Uni, les deux plus grands empires européens et les deux plus grands marchés étrangers du western, illustrent ce phénomène. Dans son article « Le cinéma colonial, gardien du zoo », Eric Deroo voit un rapprochement possible dans les représentations cinématographiques de l'espace « de la colonisation française, mais aussi du Far West pour les Américains, des Indes pour les Britanniques... » (Deroo, 493). Abdelkader Benali, dont

---

<sup>81</sup> Chaque marché national réagit différemment aux westerns américains. Dans « Voir l'imaginaire : la réception populaire des spectacles du Wild West en Allemagne (1885-1910) », Éric Ames note par exemple l'importance de la figure de l'Indien comme nouveau type de sauvage dans le succès du Wild West Show chez le public allemand (Ames 2011, 317-8). Cette fascination se retrouvera dans la production allemande de westerns après la Seconde Guerre mondiale. En France, la domination des westerns centrés sur des personnages indiens dans la production française de Pathé ou Gaumont avant 1914 semble indiquer le même engouement.

<sup>82</sup> Pour l'exemple de la France, voir Peter J. BLOOM, « Beyond the Western Frontier : Reappropriations of the 'Good Bad-man' in France, the French Colonies, and Contemporary Algeria », in Janet WALKER, *Westerns: Films through History*, 2001, pp. 202-3.

<sup>83</sup> Voir Nolwenn MINGANT, *Hollywood à la conquête du monde: marchés, stratégies, influences*, 2010, pp. 97-8 et 157-63.

<sup>84</sup> Sophie BESSIS, *L'Occident et les autres: histoire d'une suprématie*, 2001, p. 7.

nous avons mobilisé l'étude sur le cinéma colonial français au chapitre précédent, remarque ainsi :

« Plusieurs registres de comparaison peuvent être établis entre le film colonial français et le western américain. Les jeux de références, relatifs à la structure narrative, aux thèmes développés dans les contenus dramatiques ou à ceux concernant la dimension ethno-anthropologique, sont multiples<sup>85</sup>. »

Nous avons déjà évoqué certaines des correspondances entre cinéma colonial français et mythe de la Frontière au chapitre précédent – importance de la guerre sauvage, régénération par le sacrifice militaire et représentations de l'espace comme terre vierge. On peut encore ajouter ici la prégnance d'une « structure de dualité » dans le film colonial français entre civilisation et sauvagerie (31) analogue à celle du western, telle que nous l'avons soulignée en introduction ; la prééminence d'un « point de vue racial » (32) sur le Maghrébin et la tendance à son « élimination de l'espace écranique » (157) (Benali 1998) qui évoquent une tendance similaire du western à racialisier l'ennemi indien et à le condamner à l'invisibilité<sup>86</sup>. Eric Deroo propose quant à lui une description de la trajectoire rédemptrice du héros colonial français qui évoque la position du pionnier :

« Pour échapper à ses ambiguïtés – il laissera aux films dits d'ethnographie et d'anthropologie le soin de les étudier -, le cinéma des années 1930, en plein essor avec le parlant, va créer un personnage ad hoc : le déclassé européen. L'indigène est relégué aux rôles de supplétif ou d'ennemi pour servir de faire-valoir au nouveau héros. Qu'il soit légionnaire espagnol (Jean Gabin dans *La Bandera* de Julien Duvivier en 1935) ou truand français (toujours Jean Gabin dans *Pépé le Moko* du même Julien Duvivier en 1936), il incarne tout à la fois les pulsions du primitif et la culture de l'homme blanc décivilisé qui cherche le salut, entre barbarie et rédemption, sauvagerie et œuvre pacificatrice. » (Deroo 2011, 493)

Cette description souligne l'importance de la question sociale incarnée par le héros dans le cinéma colonial français, un élément certainement plus exacerbé dans ce cinéma que dans le western<sup>87</sup>. La similarité de l'univers et des enjeux narratifs est cependant indéniable.

---

<sup>85</sup> Abdelkader BENALI, *Le Cinéma colonial au Maghreb : l'imaginaire en trompe-l'oeil*, 1998, p. 161 (note 11).

<sup>86</sup> « Hollywood's image of the Indian—the visual and immediate presence of an Other—comes to be itself transmuted, consistently and inevitably, into an absence. The same images that would present the Indian make him, instead, virtually invisible; similarly, the purported stories of his culture and his cause sever him from American history and heritage. »

Armando José PRATS, *Invisible Natives: Myth and Identity in the American Western*, 2002, p. 5.

<sup>87</sup> L'identité populaire du pionnier de l'Ouest a cependant historiquement fait peser sur lui la même méfiance que celle qui entoure le héros déclassé du cinéma colonial français. Nous verrons au chapitre quatre dans quelle

Les rapprochements narratifs et idéologiques sont également dans le cas du cinéma colonial britannique. Celui-ci atteint son apogée dans les années 1930 en grande partie grâce à des productions hollywoodiennes. Durant cette décennie, ce « cinéma d'empire<sup>88</sup> » centré sur l'Empire britannique, en particulier la présence britannique en Inde, occupe une part importante des grosses productions historiques d'Hollywood. Celles-ci connaissent un fort succès de part et d'autre de l'Atlantique, parallèlement à un accroissement de la production britannique de films coloniaux. Le développement de la production du cinéma d'empire à cette période est souvent analysé en corrélation avec le déclin du western à gros budget, majoritairement relégué à des productions de série B dans les années 1930. La raison de cette corrélation se trouve dans une proximité narrative des deux genres. Dans *Projecting Empire*, James Chapman rappelle que le western et le film d'empire partagent « un socle [narratif] commun – le récit d'une expansion, la domestication d'une Frontière, le choc entre la civilisation et la sauvagerie » et explique ce relatif abandon du western au profit du cinéma d'empire par l'importance du marché britannique dans les recettes hollywoodiennes à cette période<sup>89</sup>. Les acteurs principaux des films américains de ce cycle (Gary Cooper dans *The Lives of a Bengal Lancer*, 1935 ; Errol Flynn dans *The Charge of the Light Brigade*, 1936) ont été ou deviendront des stars du western. *The Charge of the Light Brigade* est même directement transposé dans l'Ouest américain avec *They Died With Their Boots On* (Raoul Walsh, 1941) où Errol Flynn incarne le général Custer. L'intimité entre western et cinéma colonial est donc d'autant plus évidente dans le cas britannique, où les stratégies économiques concourent à un rapprochement des genres autant que des productions. Le succès des récits de l'Ouest s'explique donc d'abord par la familiarité de leurs structures et de leurs univers narratifs avec les cultures impériales de publics étrangers, pour qui ils représentent essentiellement une célébration de la colonisation.

Dans sa liste des populations appréciant le western, André Bazin note cependant également la présence de populations arabes ou hindoues pourtant historiquement victimes de la colonisation et pour qui le plaisir du western ne peut être sa dimension coloniale. On peut ici apporter plusieurs réponses rattachées aux phénomènes de réception et à la diversité narrative du genre. Tout d'abord, les études de réception effectuées auprès de publics

---

mesure cet aspect social problématique du pionnier est particulièrement exploité dans le cinéma américain des années 1970.

<sup>88</sup> Jeffrey RICHARDS, « Ronald Colman and the Cinema of Empire », *Focus on Film* n°4, 1970.

<sup>89</sup> James CHAPMAN et Nicholas John CULL, *Projecting Empire: Imperialism and Popular Cinema*, 2009.



minoritaires, au sens politique du terme, tendent à montrer que les phénomènes d'identification du spectateur sont davantage corrélés à la structure narrative des films (qui construit une identification avec le héros, quel qu'il soit) qu'à des appartenances identitaires ethniques ou culturelles. Une étude pionnière à ce sujet a été effectuée par JoEllen Shively sur la réception des westerns par les publics amérindiens<sup>90</sup>. L'échantillon de son étude est limité à 40 spectateurs blancs et amérindiens habitant une même ville dans une réserve amérindienne et ne permet donc pas de tirer des conclusions générales mais il illustre cependant les phénomènes qui peuvent être à l'œuvre dans la réception par des populations minoritaires. L'étude de Shively se fonde sur les réactions de ces 40 personnes à un visionnage du classique de John Ford, *The Searchers* (1956), qui montre, comme nous l'avons vu, un héros raciste et une confrontation violente entre Blancs et Indiens. Shively montre que l'ethnicité n'influence ni l'identification spectatorielle, ni l'appréciation d'un film : les spectateurs blancs comme amérindiens déclarent s'identifier au héros blanc et beaucoup apprécier le film. Les différences apparaissent cependant dans les raisons de cette appréciation : les spectateurs amérindiens apprécient le récit de cowboys et d'Indiens, les paysages de l'Ouest et John Wayne, tandis que les spectateurs blancs apprécient les paysages et l'action mais préfèrent de loin l'authenticité historique du film. Cette identification à l'histoire indiquerait une croyance plus forte dans le mythe de la Frontière en tant que récit historique de la genèse américaine chez les Blancs que chez les Amérindiens, qui envisagent le film avant tout sous son aspect fictionnel et esthétique.

Dans une thèse en littérature postcoloniale, Guy Beaudelaire Tegomo suggère une conclusion similaire en ce qui concerne les interprétations du western dans la culture d'Afrique noire telle qu'elle est représentée dans des romans francophones<sup>91</sup>. L'auteur souligne l'importance du western dans l'imaginaire culturel et l'univers narratif de romans africains, dans lesquels il est une référence récurrente et signifiante. Pour les personnages principaux des romans étudiés, confrontés à un contexte d'humiliations et d'inégalités parfois liées à un passé colonial, le western joue un rôle de récit d'évasion – les paysages et l'univers narratif de l'Ouest américain – et d'autonomisation – un fantasme de prise de pouvoir sur le monde – sans que leurs enjeux colonialistes ne soient problématiques. Le problème pour les

---

<sup>90</sup> JoEllen SHIVELY, « Cowboys and Indians: Perceptions of Western Films Among American Indians and Anglos », *American Sociological Review*, vol. 57, n° 6, 1992, pp. 725-734.

<sup>91</sup> Guy Beaudelaire TEGOMO, *L'Impact du cinéma dans le roman francophone d'Afrique noire*, Thèse de doctorat, Université Queen's, Canada, 2010.

personnages et les sociétés inégalitaires dans lesquelles ils évoluent semble plutôt venir de la propension du western à inciter à la violence et à justifier le fait de se faire justice soi-même.

Ces deux exemples de réception du western par des publics minoritaires suggèrent une piste de compréhension du succès du genre en tant que récit d'émancipation. En particulier dans sa veine populiste mentionnée plus haut, le western propose moins des récits de colonisation que des fables sociales dans lesquelles l'individu s'émancipe de pouvoirs économiques et politiques oppressants. Le western comporterait ainsi un potentiel subversif pour des populations colonisées. Cette dimension est confirmée dans le cas français par l'étude de Peter Bloom sur la réception en France et dans les colonies françaises des westerns muets centrés sur des personnages de bons hors-la-loi, figure populiste du western par excellence dont Jesse James ou Billy the Kid sont des exemples célèbres (Bloom 2001). Bloom note ainsi la grande popularité des westerns auprès des publics arabes de l'Afrique du Nord française et la méfiance des autorités françaises concernant l'effet que ces westerns populistes pourraient avoir sur les « indigènes » (Bloom 2001, 202-3). À ce titre, il mentionne les articles d'un journaliste français à Casablanca en 1931 qui remarque la popularité des westerns auprès des populations arabes et s'inquiète des réactions désordonnées que les films provoquent chez ces spectateurs. Le journaliste propose alors de créer un bureau de censure en Afrique du Nord sur le modèle d'un bureau existant en Indochine depuis 1928 (Bloom 2001-204). La peur d'un effet subversif des westerns auprès des populations coloniales est également partagée par certains Britanniques, si l'on en croit les propos du romancier britannique Aldous Huxley qui redoutait que la représentation de criminels de race blanche dans les westerns entame la crédibilité de la supériorité européenne dans les colonies :

« Over the entire globe the producers of Hollywood are the missionaries and propagandists of white civilization. [...] But the share of Hollywood in lowering the white man's prestige is by no means inconsiderable. A people whose own propagandists proclaim it to be mentally and morally deficient expect to be looked up to. » (Bloom 2001, 207)

Le succès international des récits de l'Ouest peut donc se comprendre d'une part par une communauté idéologique et culturelle des nations coloniales qui constituent les marchés les plus importants du cinéma américain dans ses premières décennies et, d'autre part, par la capacité du genre à subvertir les récits dominants et inspirer l'émancipation auprès de populations minoritaires sous domination européenne jusque dans les années 1940 et 1950. Dans tous les cas, les récits de l'Ouest sont reçus et interprétés dans le cadre d'une culture coloniale avec laquelle ils résonnent de différentes manières selon les publics. Si le western a

conquis un public américain et étranger baigné dans une culture coloniale, il n'est cependant pas le seul genre à représenter le mythe de la Frontière à l'écran.

## **Mythe de la Frontière et diversité générique**

Dès la déclaration officielle de la disparition de la Frontière et de la fin de la colonisation en 1890, les architectes du mythe de la Frontière Theodore Roosevelt et Frederick Jackson Turner ont projeté le mythe vers de nouveaux horizons. Le système idéologique incarné dans le mythe de la Frontière s'est ainsi très tôt désolidarisé de son univers historique qu'était la conquête continentale pour adopter de nouvelles formes. Cette capacité du mythe de la Frontière à coloniser de nouveaux univers narratifs s'exprime, avant même l'avènement du cinéma, par sa migration vers des genres littéraires alors en formation tels que la science-fiction ou le policier.

Les contraintes économiques liées au développement de la culture de masse, en particulier la tension entre les impératifs de stabilité – offrir au consommateur des types de récit facilement reconnaissables – et de diversification – renouveler ces types pour entretenir l'intérêt – favorisent ces migrations génériques en poussant les producteurs à croiser très tôt les univers littéraires. Avant que le western ne prenne sa forme moderne avec la publication de *The Virginian* en 1903, la Frontière est donc déjà une structure méta-narrative, mobilisée dans différents univers pour explorer des questions politiques liées à la modernité – par exemple les enjeux du progrès technique dans la science-fiction ou l'urbanisation, l'émergence d'une classe ouvrière et la nouvelle immigration dans le policier.

Cette pénétration de la Frontière sur de nouveaux terrains d'exploration est inaugurée par les *dime novels*. Ainsi la Frontière fait son entrée dans la science-fiction avec *The Steam Man of the Prairie* de Edward S. Ellis, publié comme n°45 des *dime novels* Beadle en 1868, et qui apparaît comme « la première véritable confluence de thèmes de science-fiction avec la littérature de la Frontière<sup>92</sup> ». Elle pénètre la *detective fiction* dans la série *New York Detective Library* avec les aventures de l'inspecteur Old King Brady (1885-1912) qui représente « la traduction urbaine des héros de la Frontière du western<sup>93</sup> ». Elle se développe enfin dans un troisième genre qui est le récit militaire lorsque Roosevelt prolonge les guerres indiennes sur une Frontière mondiale dans sa *Conquête de l'Ouest* (1889-1896 ; voir chapitre précédent). Frontières urbaine, spatiale et mondiale seront les lignes principales de développement

---

<sup>92</sup> Gary K. WOLFE, « Frontiers in Space », in David MOGEN (dir.), *The Frontier Experience and the American Dream: Essays on American Literature*, 1989, p. 250.

<sup>93</sup> Gary HOPPENSTAND, *The Dime Novel Detective*, 1982, p. 5.

cinématographique du mythe au-delà de la nature sauvage américaine depuis les débuts du cinéma jusqu'à la période contemporaine.

### **Projection de la guerre sauvage sur une Frontière mondiale**

La première frontière générique franchie par le mythe au cinéma est celle qui sépare le western du film de guerre. La guerre sauvage de Roosevelt, en tant qu'objet des récits de guerres indiennes, a occupé une place prépondérante au cœur du mythe de la Frontière dès ses premières expressions (voir chapitre un). La transition des structures narratives et idéologiques du mythe de la Frontière vers des terrains d'opération militaires au-delà du continent américain s'est effectuée au niveau politique lorsque les défenseurs de l'impérialisme américain ont présenté les Philippines comme une nouvelle Frontière à conquérir au tournant du XX<sup>e</sup> siècle. La migration du mythe de la Frontière dans le film de guerre s'effectue alors naturellement et de manière très précoce au cinéma. Le début des années 1910 constitue un premier moment pour cette migration. La concurrence des films d'Indiens français pousse les studios américains à développer le western vers le spectaculaire au moment où ils s'installent en la Californie (plusieurs bobines et augmentation des budgets). Pour Scott Simmon, le nouvel environnement esthétique du désert qui suit la relocalisation des studios apporte la solution au besoin de grand spectacle :

« When early filmmakers arrived in the desert West, the disquietingly empty space seems itself to have suggested a plot line new to the movies but with a historical heritage: a plot line that sets two races, Indian and white, both depicted as equally nomadic, on horses or in wagons, contending for the open space. Political discourse by this time made it evident to all but [to those Roosevelt called] 'weaklings' that even empty space was not strictly there for the taking but would require 'fighting'. » (Simmon 2003, 53)

Avec l'arrivée des studios à Hollywood, les westerns tournés dans les forêts du Nord-Est et inspirés de James Fenimore Cooper laissent place aux récits de guerres indiennes inspirés de Roosevelt. Le western américain se distingue ainsi des productions étrangères en déplaçant ses récits vers l'univers de la guerre. Lorsque le genre connaît sa première crise de popularité au début des années 1910, la nouvelle formule de guerres indiennes se déplace vers des films centrés sur la guerre hispano-américaine (1898). Des films d'une bobine tels que *Up San Juan Hill* (Selig, 1909) ou *Under the Stars and Stripes* (Selig, 1910), puis des versions à trois bobines telles que *The Battle of Manilla* (Universal, 1913) ou *The Battle of San Juan Hill* (Universal, 1913) « déployèrent le héros soldat [apparu dans les westerns de guerres

indiennes] contre des menaces plus actuelles, dont le terrain se déplaça [...] pour inclure et justifier un empire international en expansion » (Abel 2006, 161). On retrouve à la même époque l'influence des guerres indiennes dans les représentations cinématographiques de la guerre de Sécession, un développement aboutissant à *The Birth of a Nation* (David W. Griffith, 1915) et son usage du récit de captivité et des guerres indiennes pour légitimer une réaction terroriste des Blancs à l'émancipation politique des Noirs dans le Sud de la Reconstruction.

Le rapprochement de l'expérience de la guerre avec le mythe de la Frontière marque les représentations cinématographiques des deux guerres mondiales. Jennifer Smyth note ainsi comment des essayistes de l'entre-deux-guerres ou des historiens ont dressé depuis un parallèle entre la Frontière de l'Ouest et le combat en Europe pendant la Première Guerre mondiale<sup>94</sup> tandis que Richard Slotkin souligne comment un film comme *Bataan* (1943), sur la campagne américaine contre les Japonais, repose sur la structure narrative du dernier carré du général Custer (Slotkin 1993, 320-5). Ce motif tiré de la défaite de Custer contre les Sioux dans la bataille de Little Big Horn (1876), incarnation ultime d'un choc de la civilisation avec la sauvagerie dans l'imaginaire américain, est également la formule privilégiée des guerres sauvages du « cinéma d'empire » analysé plus haut. *The Charge of the Light Brigade* se termine ainsi sur un dernier carré des troupes impériales britanniques en Inde et sera l'objet d'un remake dans le western *They Died With Their Boots On* (Raoul Walsh, 1941), avec pour héros le général Custer et pour apogée la bataille de Little Big Horn. L'utilisation des mêmes acteurs dans les deux genres (Errol Flynn, acteur principal des deux films mentionnés ci-dessus, ou Gary Cooper) est une pratique que l'on retrouve avec John Wayne, qui incarne, à partir du début des années 1940, l'héroïsme de l'Ouest autant que la bravoure militaire dans les films sur la Seconde Guerre mondiale. On le voit ainsi combattre les Japonais dans *Back to Bataan* (Edward Dmytryk, 1945) ou *Sands of Iwo Jima* (Allan Dwan, 1949) à la même période où il combat les Indiens dans *They Wore a Yellow Ribbon* (John Ford, 1949) ou *Rio Grande* (John Ford, 1950). John Wayne réalise et joue d'ailleurs le rôle principal dans le film de guerre du Vietnam *The Green Berets* en 1968, seul film de fiction sur la guerre tourné

---

<sup>94</sup> « In [an influential essay entitled *The Golden Day* and published in] 1926, Lewis Mumford drew a deliberate connection between the sterile myths of the West and the devastating realization of the new frontiers in France and Flanders. Because of the pervasiveness of the frontier idea, 'one finds that the myth of the Pioneer Conquest had taken possession of even the finer and more sensitive minds: they accepted the ugliness and brutalities of pioneering, even as many of our contemporaries accepted the bestialities of war.' [Lewis Mumford, *The Golden Day*, 1926, p. 73] Historian David Kennedy would later connect the frontiers of the West and the Great War [in *Over Here: The First World War and American Society*, 1980], alluding to Willa Cather's *One of Ours* as contemporary evidence of this feeling » (Smyth 2006, 47-8)

pendant le conflit, et critiqué par beaucoup pour n'être qu'un western transposé dans la jungle asiatique<sup>95</sup>.

Inversement, Will Wright remarque que le western, à nouveau en perte de popularité à la fin des années 1950, réagit en empruntant des codes au film de la Seconde Guerre mondiale :

« [The Western plot undergoes] a transformation from a climactic fight between individuals to a battle between small armies [...] Although these men are generally fighting for some social cause, as a group they separate themselves from society and have virtually no contact with it. The fight itself and, more importantly, the comradeship that the fight creates provide sufficient justification for their actions<sup>96</sup>. »

Cette perméabilité entre les deux genres souligne la communauté de leurs univers narratifs qui partagent les structures du mythe de la Frontière. Il n'est donc pas surprenant que le mythe de la Frontière soit mobilisé après les années 1960 dans les représentations de la guerre du Vietnam et, plus récemment, de la guerre contre la terreur (voir chapitres cinq et six).

### Émergence de la Frontière urbaine

Si la projection de la guerre sauvage sur une Frontière mondiale représente la première migration cinématographique du mythe de la Frontière, la Frontière urbaine est certainement la seconde. Cette transition générique est préparée par les *dime novels*, récits autobiographiques<sup>97</sup> et romans policiers<sup>98</sup>. Elle est médiatisée par la figure du bon hors-la-loi du type de Jesse James ou Billy the Kid, qui se retrouve dans l'univers urbain avec le film de gangster au début des années 1930. Comme dans le cas de la Frontière militaire mondiale, les deux univers de la criminalité urbaine et de la Frontière de l'Ouest partagent une communauté idéologique qui facilite cette transition, incarnée par le thème commun du maintien d'un ordre civilisé face à la menace de la barbarie<sup>99</sup>. Là où le western représente une Frontière antérieure au triomphe de la civilisation, le film de détective ou de gangster explore la corruption et la

---

<sup>95</sup> Par exemple Roger Ebert qui le qualifie de « film présentant le Vietnam comme les cowboys et les Indiens ». Roger EBERT, « The Green Beret », *Chicago Sun Times*, 26 juin 1968. <http://www.rogerebert.com/reviews/the-green-berets-1968>. Consulté le 27/07/2016.

<sup>96</sup> Will WRIGHT, *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western*, 1975, p. 86.

<sup>97</sup> *A Cowboy Detective* (1912) du vétéran de l'agence Pinkerton, Charles Sirigo

<sup>98</sup> *A Red Harvest* (1929) de Dashiell Hammett présente par exemple les conflits sociaux de l'Amérique industrielle comme une confrontation de l'ordre civilisé avec la sauvagerie gréviste. Sur ce rapprochement des syndicalistes avec les sauvages du mythe de la Frontière, voir Richard SLOTKIN, *The Fatal Environment: The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800-1890*, 1985.

<sup>99</sup> Pour les liens entre récits de détective et mythe de la Frontière, voir Richard SLOTKIN, « The Hard-Boiled Detective Story: From the open Range to the Mean Streets » in *The Sleuth and the Scholar: Origins, Evolution, and Current Trends in Detective Fiction*, 1988.

sauvagerie de la civilisation triomphante. Ceci explique les lectures souvent progressistes qui en sont faites, en particulier dans la version plus tardive de la Frontière urbaine que l'on trouve dans le film noir<sup>100</sup>. Pour le célèbre écrivain de romans policiers Raymond Chandler, c'est bien à un déficit de pouvoir de la civilisation et de ses valeurs que le détective réagit<sup>101</sup>. Le cadre idéologique de ces récits reste cependant assimilé au nationalisme impérial de Roosevelt : un pouvoir blanc et masculin s'affirme par une reconquête violente de ce qui lui est disputé. C'est en tout cas l'analyse que développe Robert Crooks à partir de la littérature policière des auteurs noirs américains Chester Himes et Walter Mosley :

« This [racial segregation of the urban setting] refocused the frontier ideology, which continued to map cultural and racial divisions, but in geographical terms now denoted relatively fixed lines of defense for the purity and order of European American culture. [...] Thus the meaning of the other side of the frontier, in its urban manifestation, has been partly transformed: it now constitutes pockets of racial intrusion, hence corruption and social disease are to be policed and contained<sup>102</sup>. »

On peut comprendre ces « poches d'intrusion raciale » métaphoriquement et considérer l'univers du récit de détective comme un espace civilisé à l'intérieur duquel subsistent ou émergent des espaces limités de sauvagerie. La configuration narrative du mythe de la Frontière est en ce sens quelque peu modifiée et nous en explorerons plus avant les conséquences au chapitre cinq, mais le cadre narratif reste le même et le type de violence nécessaire à la sauvegarde de la civilisation – visible dans le récit policier en particulier – s'exerce toujours contre des figures désignées comme sauvages (les criminels et hors-la-loi). Si le film de détective qui se développe avec le film noir à partir des années 1940 est l'héritier critique de cette lecture raciale et réactionnaire de la Frontière urbaine, le film de gangster en est la version plus populiste, soulignant la violence intrinsèque du capitalisme américain. Dans *Gunfighter Nation*, Slotkin montre encore comment certaines conventions narratives du western des années 1920 migrent vers le film de gangster au début des années 1930 et comment celui-ci influence à son tour le western à partir de *Jesse James* (1939) et son hors-la-

---

<sup>100</sup> Des exemples récents en sont Jean-François PIGOULLIÉ, *Le Rêve américain à l'épreuve du film noir* (2011) ou Jean-Pierre ESQUENAZI, *Le Film noir : histoire et significations d'un genre populaire subversif* (2012).

<sup>101</sup> « It is not funny that a man should be killed, but it is sometimes funny that he should be killed for so little, and that his death should be the coin of what we call civilization. [...] Down these mean streets a man must go who is not himself mean, who is neither tarnished nor afraid. The detective in this kind of story must be such a man. » R. Chandler, « The Art of Murder », 1950. <http://www.en.utexas.edu/amlit/amlitprivate/scans/chandlerart.html>. Consulté en ligne le 28/07/2016.

<sup>102</sup> Robert CROOKS, « From the Far Side of the Urban Frontier: The Detective Fiction of Chester Himes and Walter Mosley », in Reginald DYCK et Cheli REUTTER (dirs.), *Crisscrossing Borders in Literature of the American West*, 2009, p. 38-9.

loi héroïque. Les allers-retours entre genres sont aussi esthétiques, illustrés par la pénétration déjà mentionnée du film noir dans le western à partir des années 1940, ou par des productions hybrides comme *The Treasure of the Sierra Madre* (John Huston, 1948), un western contemporain mêlé de film noir, et *White Heat* (Raoul Walsh, 1949), un film de gangster aux accents de western. Le récit de criminalité urbaine se structure ainsi à partir du mythe de la Frontière et de ses polarités et catégories et vient à son tour influencer les récits de l'Ouest dans le western.

### Exploration de la Frontière spatiale

Le troisième univers dans lequel se projette le mythe de la Frontière au cinéma est celui de la conquête spatiale. David Mogen, l'un des premiers à s'intéresser à la question des rapports entre science-fiction et western, considère en 1982 les deux genres comme participant d'une même « mythologie culturelle » :

« Though science fiction frontiers have often been regarded as artificial transplants of the past on to the future, they are more accurately understood as products of a cultural mythology which, like a genetic code implanted in the American imagination, structures visions of the future. This organic relationship between myths about the past and imagined futures is shown by the sheer quantity of science fiction conceived by analogy with the frontier myth<sup>103</sup>. »

La proximité idéologique des deux genres apparaît ainsi naturelle (« génétique »), en particulier dans la branche épique de la science-fiction qui évoque un prolongement de la conquête passée vers des territoires à venir. Exploration, conquête, confrontation à l'altérité, les deux genres se situent sur un terrain partagé du mythe de la Frontière. Mais le rapprochement entre les deux genres se joue également au niveau esthétique. Selon Vivian Sobchack, l'une des pionnières des études du genre au cinéma, l'expérience visuelle associée à un film de science-fiction est en effet intimement liée à une expérience de conquête de l'étrange :

« Inherent in the big-budget SF film which moves toward the neutralization of its many alien images is a visual aura of confidence and optimism. The strange is conquered – not just in terms of the plot, but also in terms of the visual movement of the film itself<sup>104</sup>. »

---

<sup>103</sup> David MOGEN, *Wilderness Visions: Science Fiction Westerns*, 1982, p. 3.

<sup>104</sup> Vivian Carol SOBCHACK, *Screening Space: The American Science Fiction Film*, 1987, p. 110.



Tout comme le western et son paysage pittoresque offert à l'appropriation du regard spectatorial, la science-fiction crée les conditions de l'exploration et de l'appropriation de nouveaux mondes par le spectateur. Ce regard explorateur est un élément central du plaisir spectatorial en science-fiction qui détermine la poursuite d'innovations technologiques dans le cinéma à gros budget et sur lequel nous reviendrons (chapitre neuf). Cette expérience visuelle d'exploration partage une dynamique coloniale, la différence étant que la science-fiction propose au regard des territoires *a priori* véritablement vierges et inconnus quand le western présente un territoire historiquement colonisé. Nous précisons *a priori*, car ces nouveaux espaces à explorer sont souvent construits à partir des territoires coloniaux du passé (le désert de l'Ouest dans *Star Wars* ou la jungle vietnamienne dans *Avatar* par exemple).

Dans le cas de la Frontière spatiale, la transition a encore été préparée dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par les *dime novels*, puis dans les romans populaires et magazines du début du XX<sup>e</sup> siècle qui, à la différence du western et de sa nostalgie régressive, se saisissent de la science-fiction comme un moyen de réconcilier la conquête de nouvelles frontières avec la modernité technologique :

« With the closing of that [western] frontier, the popular audience sought promises of yet new areas to explore, and science fiction gained popularity as a kind of literature which not only offered new frontiers but did so without sacrificing the technological idealism that had equally come to characterize industrial America. Science fiction offered its audience both the machine and the wilderness. » (Wolfe 1989, 248)

La série de romans publiés en épisodes à partir de 1912 par Edgar Rice Burroughs et désignés sous le nom de Cycle de Mars est ainsi une transposition en science-fiction du Virginien d'Owen Wister qui, « s'il ne traite pas exactement l'espace comme une 'nouvelle frontière', ouvre au moins ce dernier à des aventures associées à la Frontière et en fait un moyen de maintenir en vie certains des mythes favoris de l'Amérique centrés sur ses héros indépendants de la Frontière » (Wolfe 1989, 253). Les thèmes de la conquête spatiale et l'optimisme associé à une projection de l'esprit pionnier vers de nouveaux horizons se développent plus explicitement à la suite du succès de la série de bandes dessinées *Buck Rogers* (créée en 1928 et imitée par *Flash Gordon* à partir de 1934). C'est à ce moment qu'apparaît le genre du *space opera*, une traduction science-fictionnelle directe du western :

« Space opera, named after horse opera, simply spreads the web of nostalgic longing a little wider, from the frontier West to the frontier star. Both display aspects of the classic epic. Both were born of the pulp magazines, those printed successors of the chanting Homeric bard. The main characters

are larger than life, commonly portrayed in stark black and white and endowed with extraordinary weapons or powers. The stage is wide, often a new frontier. The stakes are high, perhaps the founding or preservation of a new nation. Though tales of new worlds in space are hardly new, most had been utopian dreams or satiric dystopias. Space opera, I think, is an American invention, a natural legacy from our frontier past<sup>105</sup>. »

Or, cette invention décrite ici comme aussi américaine que le western devient le « genre dominant » en science-fiction dans les années 1930, un moment où « les intrigues commenc[ent] à partager une hypothèse commune quant à l'expansion à venir de l'homme dans l'univers » (Wolfe 1989, 254). C'est dans ce contexte de succès du *space opera* que le cinéma croise également les deux univers génériques dans la série de 12 épisodes, *The Phantom Empire* (Mascot Pictures) sortie en 1935<sup>106</sup>, puis dans les adaptations cinématographiques de *Flash Gordon* (1936) et *Buck Rogers* (1939) par Universal.

La rencontre de ces deux univers sur un terrain idéologique commun semble consommée dans les années 1950, à en croire la publication de l'anthologie littéraire de récits de science-fiction *Frontiers in Space* en 1955, dont la quatrième de couverture célèbre le genre pour avoir « ouvert de nouvelles frontières au héros pionnier, offert de nouveaux mondes à ses conquêtes et fourni les moyens merveilleux de les réaliser<sup>107</sup> ». À cette même période, la Frontière spatiale se diffuse dans le cinéma de science-fiction, qui connaît une forte production dans la décennie, essentiellement de deux manières :

« There are two basic ways the Frontier Myth manifests itself in science fiction narratives. In one version space and other planets are seen as new frontiers to explore, exploit, and if necessary conquer and/or settle. In this case we are the settlers of the myth. This is the most common variant, found in space operas like Edgar Rice Burrough's Mars stories. The second version features Earth and its people as the new frontier for a variety of usually unfriendly settlers, typically labelled 'invaders'<sup>108</sup>. »

---

<sup>105</sup> James Williamson, « On the Final Frontier » in Gary WESTFAHL, *Space and Beyond: The Frontier Theme in Science Fiction*, 2000, p. 50.

<sup>106</sup> « Some of the essential templates for how to understand nuclear technology—the mad scientist, the secret city, radioactive materials possessing the power of life and death—had been established before the phenomenon or the mechanisms of nuclear fission were realized and had already been juxtaposed with popular imagery of the Western frontier. »

John M. FINDLAY et Bruce William HEVLY, *Atomic Frontier Days: Hanford and the American West*, 2011, p. 265.

<sup>107</sup> Everett Franklin BLEILER et Thaddeus Eugene DIKTY, *Frontiers in Space*, 1955. Cité dans Wolfe 1989, 248.

<sup>108</sup> Susan A. George, « Space for Resistance: The Disruption of the American Frontier Myth in 1950s Science Fiction Films », in Westfahl 2000, 77.

Dans un cas, l'homme est conquérant de nouveaux horizons, dans l'autre il est l'indigène au territoire envahi. C'est sur cette réversibilité de la dynamique de conquête que la science-fiction se construit à partir des années soixante, lorsque la conquête spatiale devient non plus seulement une construction fictionnelle mais un objectif du programme de la Nouvelle Frontière de John F. Kennedy<sup>109</sup>. L'association de l'Amérique avec une puissance impériale par la gauche d'opposition dans les années 1960 provoquera le développement privilégié du second scénario dans le cinéma de science-fiction : l'homme comme victime indigène (voir troisième partie).

Cette capacité du mythe de la Frontière à migrer d'un univers générique à un autre en retenant ses structures idéologiques souligne son indépendance vis-à-vis de ses origines historiques dans l'impérialisme continental américain. Directement attaché à ce dernier, le western comme genre littéraire et cinématographique ne constitue qu'une manifestation formelle – le mythe de l'Ouest – d'un système idéologique qui se retrouve à plus ou moindres degrés dans l'ensemble des genres d'action et d'aventure (Slotkin 1993, 25). Certains, comme Robert Ray, en sont même venus à voir son influence sur l'ensemble des genres classiques hollywoodiens. Rappelant le tableau des différentes significations de la civilisation et de la sauvagerie dans le western dressé par Jim Kitses (Kitses 1969, 11), il écrit :

« Certainly, the transposable nature of the western mythology makes it likely that such a chart, meant only to describe the particular structures of the western, would in fact account for the dichotomies basic to all the genres of Classic Hollywood. [...] In disguised versions, the same stories allayed other anxieties left unresolved by the frontier mythology's influence on the various sectors of American experience. Thus, many of Classic Hollywood's movie genres, like many of the most important American novels, were thinly disguised westerns. » (Ray 1985, 74-5)

Que le mythe de la Frontière se déplace d'un univers générique à un autre n'est pas fonction de modifications internes au mythe ou d'un processus de développement naturel des genres hollywoodiens<sup>110</sup>, mais signe de l'influence culturelle d'un cadre idéologique du nationalisme par lequel l'Amérique glorifie ses conquêtes et naturalise sa domination.

---

<sup>109</sup> « When the president made it the basis of an actual space program, this vision of space as the new frontier became a dominant metaphor of the era. » (Westfahl 2000, 3)

<sup>110</sup> L'idée que le développement des genres répond à une évolution nécessaire vers la complexification et les emprunts est l'une des interprétations des genres proposée par Thomas Schatz dans *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System* (1981).

Après avoir souligné les limites des approches sociohistoriques du cinéma, élaboré les fondations d'une méthode d'analyse des films qui nous servira dans la suite de cette étude et discuté de la capacité du cinéma de la Frontière à penser le mythe à partir de l'exemple du western, nous avons démontré dans ce chapitre la conjonction entre le développement d'une culture de masse américaine et la diffusion du mythe de la Frontière sur le marché national et international. Bien que les westerns aient été distribués et reçus à l'étranger comme des produits américains, leur succès sur le marché international se comprend mieux sous l'angle de leur inscription dans une culture impériale commune, qu'ils alimentent mais qu'ils peuvent également inviter à remettre en question. Nous avons enfin discuté de la mobilisation du mythe de la Frontière par d'autres univers narratifs, multipliant les terrains de sa représentation. Le mythe de la Frontière apparaît ainsi comme un système narratif indépendant d'un univers générique particulier, dont la diffusion à la fois générique et géographique dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle approfondit son implantation culturelle aux États-Unis et auprès d'un public international et renforce la communauté idéologique des nations impériales. Les années 1960 vont cependant représenter un défi important pour la culture de la Frontière et provoquer des redéfinitions qui seront l'objet du chapitre suivant.

### ***Chapitre 3 : Une crise du mythe ?***

« Need I pause here to acknowledge the obvious—the scarcely comforting truth that such atrocities were not invented by Anglo-Americans? One thinks of the Australians in Tasmania, the Germans at Lidice, the British over Dresden, the Russians in the Ukraine, the French in Algeria and Indochina, and so on, ad nauseam. But the massacres at My Lai and all the forgotten My Khes in Vietnam had a basic continuity with those of Moros on Jolo and of Filipinos on Samar at the turn of the century, and of Native Americans on the mainland earlier—all the Wounded Knees, Sand Creeks, and Bad Awes. That linkage of atrocities over time and space reveals underlying themes and fundamental patterns of the national history that lawmakers, generals, and so many of their compatriots were eager to forget. »

Richard DRINNON, *Facing West*<sup>1</sup>.

« In Vietnam we lost not only a war and subcontinent; we also lost our pervasive confidence that American arms and American aims were linked somehow to justice and morality, not merely to the quest for power. America was defeated militarily, but the ‘idea’ of America, the cherished myth of America, received an even more shattering blow. »

Morris DICKSTEIN, *Gates of Eden*<sup>2</sup>

« I believed in Jesus Christ and John Wayne before I went to Vietnam. After Vietnam, both went down the tubes. »

William MAHEDY, conseiller au Département des Anciens combattants<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Richard DRINNON, *Facing West: The Metaphysics of Indian-Hating and Empire-Building*, 1980, p. 457.

<sup>2</sup> Morris DICKSTEIN, *Gates of Eden: American Culture in the Sixties*, 1977, p. 271.

<sup>3</sup> Walter H. CAPPS, *The Unfinished War: Vietnam and the American Conscience*, 1982, p. 99.

Démarrées par le programme politique de la Nouvelle Frontière annoncé par le jeune candidat démocrate à la présidence, John F. Kennedy, en juillet 1960 et clôturées par la révélation du massacre de Mylai par l'armée américaine au Vietnam en novembre 1969, les années 1960 marquent l'apogée et l'effondrement des utilisations du mythe de la Frontière par le politique. Les émeutes urbaines qui signent l'échec des politiques sociales et divisent le pays entre Noirs et Blancs, la violence politique des assassinats de personnalités publiques et de la guerre du Vietnam qui envahissent les écrans, l'augmentation de la criminalité, les manifestations sociales qui rassemblent des centaines de milliers d'opposants à l'engagement américain en Asie du Sud-est pointent tous vers un échec politique, mais aussi symbolique, du programme lancé par Kennedy. À mesure que les violences politiques s'accumulent, le récit national porté par le mythe de la Frontière se vide de sa gloire et laisse affleurer toute l'histoire de violence sur laquelle s'est construit le pays. La déception et la contestation croissantes à la fin de la décennie s'accompagnent d'une introspection culturelle qui identifie le mythe comme responsable de cette violence et installe le cadre critique qui déterminera ses réécritures pour les décennies à venir. Ce qui éclate au grand jour avec les explosions de napalm, c'est la contradiction fondamentale entre les fins humanistes et les moyens inhumains partagée par les empires libéraux du siècle précédent. Quand la rhétorique universaliste s'effondre, il ne reste plus que la réalité sanglante d'un pouvoir qui s'étend. Aux États-Unis et ailleurs, l'Amérique apparaît à beaucoup comme un empire raciste et particulariste, qui met une technologie meurtrière au service de son intérêt particulier. Son histoire glorieuse est révisée à l'aune du présent et un contre-récit émerge qui dessine une nouvelle continuité, non d'expansion de la civilisation et de défense de la liberté, mais de massacres d'indigènes par des sauvages blancs. Et le coupable désigné, c'est John Wayne qui, par ses nombreux films et ses prises de positions politiques, a alimenté une culture impériale dans l'esprit des Américains. Le western en déclin dans la production cinématographique depuis la fin des années 1950 se fait de plus en plus rare sur les écrans de télévision. La décennie aurait-elle sonné le glas du mythe de la Frontière et inauguré des années de « crise du mythe public<sup>4</sup> » ?

Pour de nombreux historiens de la culture, la réponse est affirmative. Pourtant, la vitalité et la vitesse des réactions de la culture américaine nous invitent à nuancer cette position. Certes, le western perd sa place dans la production cinématographique américaine, mais le mythe de la Frontière se retrouve partout dans le cinéma américain : science-fiction, film policier, road movie, film de guerre, sans compter que le western lui-même ne dit pas son

---

<sup>4</sup> Richard SLOTKIN, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, 1998 [1993], p. 624.

dernier mot. Plutôt que de crise, nous préférons parler de prolongements et de redéfinitions. Non pas adaptation, qui nous ferait basculer dans une conception organique de la culture que nous dénonçons. Prolongement, car les chemins pris par le mythe étaient déjà tracés avant la « crise ». Redéfinition, car c'est le sens et les valeurs prêtés aux termes du mythe qui se transforment davantage que leur mise en relation structurelle. Ce chapitre s'attache à montrer que le mythe de la Frontière dans sa version « western » a été stigmatisé dans la culture américaine des années 1960 et que cette stigmatisation a favorisé les prolongements du mythe sur d'autres terrains narratifs. Après avoir rappelé le rôle joué par le mythe dans la rhétorique politique de la décennie, nous aborderons la notion d'une crise culturelle dans le débat public et la manière dont le mythe de la Frontière en est venu à cristalliser les critiques de la politique américaine. La période marque la popularisation de ce que nous appellerons un contre-mythe de la Frontière, qui vient concurrencer le mythe dans l'imaginaire américain. Nous verrons enfin que la pérennité d'une lecture progressiste du genre du western, distinguant entre périodes classique et révisionniste, peut se comprendre comme un héritage de ce phénomène de stigmatisation.

## **Usages rhétoriques du mythe en politique**

La popularisation du mythe de la Frontière par la culture de masse dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle et sa relation intime avec les définitions de l'américanité ont chargé la Frontière de connotations glorieuses et optimistes – le sens d'une histoire épique peuplée de héros mythiques – qui ne demandaient qu'à être mobilisées au service d'un projet politique. Franklin D. Roosevelt avait cherché à reléguer la Frontière dans le passé américain dans les années 1930, insistant comme Turner sur la nécessité de gérer des ressources limitées dans un monde post-Frontière<sup>5</sup>. Mais la guerre dans le Pacifique et les conflits de la guerre froide ont ravivé la diabolisation raciste de l'autre et la promotion de l'américanisme dans le « monde libre ». Grâce aux accords culturels signés avec les pays européens, les westerns s'exportent plus que jamais dans les années 1950<sup>6</sup> et l'Amérique jouit d'une influence qu'elle n'avait pas connue auparavant. Pourtant de nombreux facteurs en politique intérieure et extérieure semblent indiquer que sa puissance est menacée. C'est dans ce contexte que John Kennedy,

---

<sup>5</sup> Voir David M. WROBEL, *The End of American Exceptionalism: Frontier Anxiety from the Old West to the New Deal*, 1993. Dans son discours du 23 septembre 1932 au Commonwealth club sur le gouvernement progressiste, il dépeint un tableau de l'Amérique des années 1930 qui ressemble fortement à la contre-utopie de Turner (voir chapitre précédent). <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=88391>. Consulté le 31/07/2016.

<sup>6</sup> Voir par exemple pour le cas italien : Christopher FRAYLING, *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*, 2006 [1981], p. 66.

qui sera président des États-Unis de janvier 1961 jusqu'à son assassinat à Dallas le 22 novembre 1963, choisit de mobiliser un symbole fort de la nation.

### **La Nouvelle Frontière des années 1960**

Par son discours d'investiture en tant que candidat à la présidence pour le parti démocrate en juillet 1960, John Fitzgerald Kennedy marque la rhétorique politique de la décennie en exhortant les Américains à embrasser la Nouvelle Frontière des années 1960. Pour les contemporains et de nombreux historiens de la période, la portée politique de ce discours se retrouve dans le programme des Démocrates jusqu'à la fin du mandat de son vice-président et successeur Lyndon B. Johnson en janvier 1969. Dans ce discours de la Nouvelle Frontière, Kennedy appelle les Américains à ranimer l'esprit de conquête qui avait défini l'impérialisme continental pour le prolonger vers de nouveaux horizons. Le long passage cité ci-dessous constitue le moment-clé de son propos, lorsque la Frontière passée est replacée au cœur de l'exceptionnalisme américain et posée en symbole des conquêtes politiques à venir :

« For I stand tonight [in Los Angeles] facing west on what was once the last frontier. From the lands that stretch three thousand miles behind us, the pioneers gave up their safety, their comfort and sometimes their lives to build our new West. They were not the captives of their own doubts, nor the prisoners of their own price tags. They were determined to make the new world strong and free—an example to the world, to overcome its hazards and its hardships, to conquer the enemies that threatened from within and without.

Some would say that those struggles are all over, that all the horizons have been explored, that all the battles have been won, that there is no longer an American frontier. But I trust that no one in this assemblage would agree with that sentiment; for the problems are not all solved and the battles are not all won; and we stand today on the edge of a New Frontier—the frontier of the 1960's, the frontier of unknown opportunities and perils, the frontier of unfilled hopes and unfilled threats<sup>7</sup>. »

Par ce discours, Kennedy réagit à un climat des années 1950 traversé par la peur du déclin de la puissance américaine. Cette puissance est intimement liée à la virilité masculine, atrophiée par la nouvelle bureaucratie décrite par le sociologue William Whyte dans *The Organization Man* (1950), et à une indépendance farouche de l'individu remise en question par la société de consommation qu'analyse David Riesman dans *The Lonely Crowd* (1950). L'homme américain semble se ramollir dans un excès de confort et de civilisation, comme le souligne

---

<sup>7</sup> John F. Kennedy, « 1960 Democratic National Convention », 15 juillet 1960, Los Angeles. <http://www.jfklibrary.org/Asset-Viewer/AS08q5oYz0SFUZg9uOi4iw.aspx>. Consulté le 04/03/2016.



encore l'historien Robert Moskin dans *The Decline of the American Male* (1958). Les mouvements des droits civiques et les décolonisations ne font qu'exacerber le sentiment d'une remise en question des hiérarchies de pouvoir héritées de l'« ère des empires » au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, tandis que la victoire soviétique dans la course à l'espace avec le lancement du satellite Spoutnik en 1957 vient porter un coup à la confiance en une supériorité technique des États-Unis. Phénomène littéraire de 1958, le roman *The Ugly American* de Eugene Burdick et William Lederer cristallise un malaise culturel national. Il détaille l'échec des diplomates américains à contrôler les nations postcoloniales et « condamne une génération d'Américains qui tournent en effet le dos à la Frontière pour lui préférer le confort européen<sup>8</sup> ». L'Amérique s'est détournée de ses valeurs fondatrices telles que les avaient définies Theodore Roosevelt dans *La Conquête de l'Ouest*. Offert par Kennedy à tous les membres du Sénat<sup>9</sup>, le roman politique anime le débat de la campagne présidentielle, pendant laquelle le jeune candidat se présente précisément comme l'héritier de l'esprit combatif rooseveltien.

Empruntant au discours « A Strenuous Life » de Roosevelt, Kennedy concède qu'il « serait plus facile de reculer [*shrink*] devant cette nouvelle frontière, de regarder vers la rassurante médiocrité du passé » mais promet aux Américains de les « mener vigoureusement » dans la conquête qui les attend. Une fois élu président, cette détermination inflexible continue de se nourrir de la rhétorique rooseveltienne. Dans son discours d'investiture à la présidence, il déclare refuser la « faiblesse » et répète qu'il ne « reculera pas devant [sa] responsabilité<sup>10</sup> ». Dans un article publié dans le très populaire *Sports Illustrated* en 1962 et défendant l'importance de la forme physique individuelle<sup>11</sup>, il rappelle que ce sont des « hommes qui possédaient vigueur et force autant que courage et vision qui les premiers se sont installés sur ces rivages et, au cours de trois siècles, ont soumis ce continent et l'ont arraché à la nature sauvage pour y installer la civilisation ». Cette vigueur combattive est à

---

<sup>8</sup> John HELLMANN, *American Myth and the Legacy of Vietnam*, Columbia University Press, 1986, p. 26.

<sup>9</sup> Michael MEYER, « Still 'Ugly' After All These Years », *The New York Times*, Sunday Book Review, 10 juillet 2009. <http://www.nytimes.com/2009/07/12/books/review/Meyer-t.html>. Consulté le 18/02/2016.

<sup>10</sup> John F. Kennedy, « Inaugural Address », 20 janvier 1961, Washington D.C.

<http://www.jfklibrary.org/Asset-Viewer/BqXIEM9F4024ntF17SVAjA.aspx>. Consulté le 03/04/2016.

<sup>11</sup> Le lien entre forme physique et puissance nationale est un thème favori du nationalisme impérial, développé en France suite à la guerre de 1870, au Royaume-Uni après celle des Boers et plus tard par les régimes totalitaires européens. Dans un article intitulé « The American Boy » et publié dans le magazine pour enfants *Saint Nicholas* en mai 1900, Roosevelt remarquait que « l'augmentation importante d'un intérêt pour les sports athlétiques [...] a eu sans aucun doute un excellent effet sur l'accroissement de la virilité » (Theodore ROOSEVELT, *The Strenuous Life: Essays and Adresses*, London etc., 1900, p. 181). Pour le lien entre sport et militarisme chez les belligérants de la Première Guerre mondiale, voir Thierry TERRET et James Anthony MANGAN (dirs.), *Sport, Militarism and the Great War: Martial Manliness and Armageddon*, 2012.

nouveau nécessaire aujourd'hui dans les « jungles d'Asie et aux frontières de l'Europe<sup>12</sup> » où se gagnera la guerre froide. Le président hérite ainsi de son prédécesseur la posture virile du président impérial.

Cette posture rooseveltienne est cependant mêlée à un idéalisme turnerien. Les discours de Kennedy insistent sur la réalisation incomplète du libéralisme politique inscrit dans les documents fondateurs – Déclaration d'indépendance et Constitution – et mobilisent la Frontière comme un appel optimiste à y remédier : « La Nouvelle Frontière serait une opportunité palpitante de revivre la Vieille Frontière et de la réviser en accord avec les aspirations les plus profondes de l'idéalisme américain<sup>13</sup>. » Les idéaux incarnés dans la Nouvelle Frontière correspondent largement aux valeurs qui, selon Frederick Jackson Turner, sont nées dans la conquête continentale et forment ce qu'il a appelé l'idéalisme de l'Ouest : individualisme, égalitarisme et démocratie. Ils s'expriment en termes politiques par la défense du progrès capitaliste, un souci de redistribution du pouvoir économique et politique et la promotion de la démocratie contre ses ennemis aux États-Unis et dans le monde. La posture idéaliste de celui que la presse appelait « Camelot » a eu un impact politique important sur sa génération<sup>14</sup>, notamment à travers la création du programme humanitaire des « Peace Corps » en 1961<sup>15</sup>, et restera attaché au mythe de sa présidence<sup>16</sup>. Cet idéalisme conduirait beaucoup de jeunes Américains à s'engager dans l'armée dans les premières années de la guerre du Vietnam, comme l'écrivain Philip Caputo qui « se rappelle que lorsqu'il marchait dans les rizières il était pénétré d'un 'idéalisme missionnaire que [Kennedy] avait éveillé en nous' » (Rabe 2003, 5). Le fiasco vietnamien se répercutera alors directement sur la crédibilité de l'idéalisme américain.

Comme chez Turner, la Nouvelle Frontière donne également une importance capitale à l'éducation et la recherche mais pour des raisons différentes. Si Turner y voyait les moyens de prolonger l'idéalisme de l'Ouest et de relever les défis techniques – ressources limitées – d'une société post-Frontière, la Nouvelle Frontière y voit les moyens de recréer des Frontières bien réelles dans un monde fini. Pour cela, la conquête spatiale sur laquelle nous reviendrons

---

<sup>12</sup> John F. KENNEDY, « The Vigor We need », *Sports Illustrated* n°17, 16 juillet 1962, pp. 12-4 et 28. <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=8771>. Consulté le 04/03/2016.

<sup>13</sup> John HELLMANN, *The Kennedy Obsession: The American Myth of JFK*, 1997, p. 117.

<sup>14</sup> « His inaugural address in 1961 and his declaration of solidarity with the people of Berlin in 1963 inspired many to 'bear any burden' in the defense of liberty. »

Stephen G RABE, « Kennedy and the World », in James N. GIGLIO et Stephen G. RABE, *Debating the Kennedy Presidency*, 2003, p. 3.

<sup>15</sup> Voir Irving BERNSTEIN, *Promises Kept: John F. Kennedy's New Frontier*, 1991, pp. 259-80.

<sup>16</sup> « After his assassination, Kennedy admirers promoted him as a liberal hero whose untimely death meant that his potential for energizing change was never fulfilled. Biographies and memoirs characterized him in terms of youth, idealism and vigor. » Peter KNIGHT, *The Kennedy Assassination*, 2007, p. 37.

est déterminante car elle a constitué « un modèle pour une société sans limites, une technocratie libérale et débordante<sup>17</sup> ». La Nouvelle Frontière renoue ainsi avec un modèle de croissance par l'expansion et recrée l'illusion d'une infinité des possibles pour l'avenir américain. Entre la vigueur de Roosevelt et l'idéalisme de Turner, la Nouvelle Frontière apparaît finalement comme une réconciliation des deux régimes rhétoriques de l'idéologie de la Frontière. Dans le discours de la Nouvelle Frontière, cette réconciliation se reflète dans sa description des pionniers passés qui ont construit un « nouveau monde fort et libre » et dans son appel à poursuivre puissance et liberté dans le monde contemporain. D'une part, le nouveau président veut incarner une forme d'héroïsme combatif et viril formé dans la conquête. De l'autre, il revendique l'héritage des idéaux de l'Ouest et la mission de l'Amérique de les défendre dans le monde.

Kennedy ne fait que répéter le mouvement de Turner et Roosevelt lorsqu'il propose de projeter la Frontière vers des terrains politiques contemporains. Les nouvelles frontières à conquérir dans les années 1960 sonnent comme un programme politique pour la décennie :

« Beyond that frontier are uncharted areas of science and space, unsolved problems of peace and war, unconquered problems of ignorance and prejudice, unanswered questions of poverty and surplus. »

L'idéologie de la Frontière habille la course à l'armement et à l'espace d'un manteau mythique, transforme l'éducation, les opportunités économiques et les droits de l'homme en territoires à conquérir et à défendre par les États-Unis chez eux et dans le monde. La récupération du symbole de la Frontière permet d'ancrer la modernité américaine dans une continuité historico-mythique : « sur cette frontière symbolique, l'Amérique pouvait régénérer ses vertus traditionnelles tout en servant le progrès à venir » (Hellmann 1986, 36). La Frontière est ainsi projetée dans différents univers narratifs de la politique américaine, à commencer par la guerre du Vietnam.

### **Projection de la Nouvelle Frontière dans la jungle vietnamienne**

Avant même l'envoi massif de troupes par Johnson à partir de 1964, le président Kennedy applique la métaphore de la Frontière au contexte de la guerre froide :

---

<sup>17</sup> Walter A. MCDUGALL, *The Heavens and the Earth: A Political History of the Space Age*, 1985. Cité dans David Rosenthal FARBER, *The Age of Great Dreams: America in the 1960's*, 1994, p. 239.

« The latter Reds of Moscow and Beijing were plainly identified in his speeches and policies with the redskins who had massacred Custer. American power and resolve were all that could bar the way to this new barbarism and assure the survival of the new 'West'<sup>18</sup>. »

Kennedy définit ainsi les différents terrains géopolitiques disputés dans le cadre de la guerre froide comme les « frontières de la liberté<sup>19</sup> » et affirme que « nos frontières aujourd'hui se trouvent sur tous les continents<sup>20</sup> ». L'opposition entre capitalisme et communisme est ainsi transformée en un conflit de civilisations, dans lequel deux puissances impériales se disputent le contrôle des nations indigènes récemment décolonisées. La rhétorique se diffuse dans le discours médiatique et la culture des années 1960 et la guerre du Vietnam qui s'accélère au milieu de la décennie est largement comprise et présentée à travers le prisme des guerres indiennes. Ce rapprochement a fréquemment été souligné depuis par les chercheurs à travers de multiples exemples : le président Johnson utilise le récit de captivité pour justifier l'envoi de troupes américaines en 1965<sup>21</sup> et compare le Vietnam à Fort Alamo devant le Conseil de sécurité nationale en 1966<sup>22</sup> ; le général Maxwell Taylor témoigne devant la Commission des Affaires étrangères du Sénat en février 1966 que « nous devons repousser les Indiens encore plus loin dans la plupart des provinces » avant de pouvoir progresser (Drinnon 1980, 369) ; l'armée américaine mobilise le vocabulaire des guerres indiennes<sup>23</sup> et désigne le Vietnam comme un « territoire indien ». Le Vietnam est ainsi envisagé dans les termes d'une Frontière, avec tout le bagage idéologique que la métaphore charrie. Pour la contemporaine Frances Fitzgerald, ce vocabulaire dépasse ainsi le régime sémantique de la comparaison :

« It put the Vietnam War into a definite historical and mythological perspective: the Americans were once again embarked upon a heroic and (for themselves) almost painless conquest of an inferior race. To the American settlers the defeat of the Indians had seemed not just a nationalistic victory, but an achievement made in the name of humanity—the triumph of light over darkness, of

---

<sup>18</sup> Michel REZÉ et Ralph BOWEN, *The American West: History, Myth and the National Identity*, 1998, p. 143.

<sup>19</sup> John F. KENNEDY, « American University Commencement Address », 10 juin 1963, Washington D.C. <http://www.jfklibrary.org/Asset-Viewer/BWC714C9QUmLG9J6I8oy8w.aspx>. Consulté le 03/04/2016.

<sup>20</sup> John Fitzgerald KENNEDY, *The Strategy of Peace*, 1960, p. 85.

<sup>21</sup> Lyndon B. JOHNSON, « Peace Without Conquest », 7 avril 1965, John Hopkins University. In Slotkin 1998 [1993], 495.

<sup>22</sup> Richard Maxwell BROWN, *Strain of Violence: Historical Studies on American Violence and Vigilantism*, 1975, p. 296-8.

<sup>23</sup> Voir Gregory R. CLARK, *Words of the Vietnam War: The Slang, Jargon, Abbreviations, Acronyms, Nomenclature, Nicknames, Pseudonyms, Slogans, Specs, Euphemisms, Double-Talk, Chants and Names and Places of the Era of United States Involvement in Vietnam*, 1990.

good over evil, and of civilization over brutish nature. Quite consciously, the American officers and officials used a similar language to describe their war against [the Viet Cong]<sup>24</sup>. »

L'utilisation de la rhétorique de la Frontière a couplé la guerre du Vietnam au récit mythique national et prolongé l'idéologie formée dans l'expansion continentale vers de nouveaux terrains militaires. C'est pourquoi la dissociation grandissante du public avec la guerre à la fin de la décennie s'accompagnera d'une mise en perspective du mythe qui l'a portée.

Ce récit de la Nouvelle Frontière vietnamienne se construit autour d'un nouveau héros national : le soldat des forces spéciales. Transformé en symbole par Kennedy lorsqu'il officialise le port du béret vert comme signe distinctif en 1961, il devient « une réincarnation contemporaine du héros de l'Ouest » à partir de 1962, fusionnant les images de « professionnalisme moderne sophistiqué et tueur d'Indien dur à cuire » (Hellman 1986, 45-6). Le béret vert devient ainsi le symbole du combat sur les frontières de la liberté, un professionnel de la guerre non conventionnelle repoussant les ennemis du progrès dans les conflits périphériques de la guerre froide. Ce nouveau héros de la Frontière incarne cependant l'idéalisme de Kennedy. Il ne se bat pas pour dominer et déposséder les indigènes comme son prédécesseur rooseveltien, mais pour protéger leur liberté contre l'empire communiste :

« These 'new' frontiersmen were implicitly depicted as following the original pioneers in escaping the restraints and corruptions of civilization to struggle with savagery; unlike their ancestors, however, they would save and help the dark-skinned native peoples, not dispossess them. Vietnam promised ultimate validation of the American frontier journey as a progress toward the enlightened liberal values of egalitarianism and diversity. » (Hellmann 1997, 142)

Le héros de la Nouvelle Frontière combat contre le racisme et l'impérialisme et pour les valeurs universelles de la civilisation. La Nouvelle Frontière constitue ainsi une réactivation de la rhétorique civilisatrice de l'impérialisme libéral du XIX<sup>e</sup> siècle adaptée à l'ère des décolonisations. L'Amérique de Kennedy se présente comme la puissance protectrice du progrès capitaliste et de l'universalisme des Lumières dans le monde. Certaines catégories discursives de l'idéologie impériale telles que civilisation et sauvagerie ou bons et mauvais sauvages et la notion selon laquelle les fins humanistes justifient une violence impériale se retrouvent ainsi au cœur de la rhétorique interventionniste américaine des années 1960. La mobilisation du mythe de la Frontière alimente ainsi l'exceptionnalisme américain et l'idée d'une mission de l'Amérique dans le combat mondial contre la barbarie.

---

<sup>24</sup> Frances FITZGERALD, *Fire in the Lake: The Vietnamese and the Americans in Vietnam*, 1973 [1972], p. 461.

Le parallèle entre guerres indiennes et Vietnam n'a pas échappé aux observateurs français de l'époque. Dans un article scientifique publié dans la revue *Politique étrangère* en 1967, l'historien et journaliste Philippe Devillers revient sur le développement de la guerre du Vietnam et pose un regard favorable sur la position critique adoptée par le Général de Gaulle à partir de 1963. Il décrit le Vietnam comme victime d'une « invasion étrangère » (593) et critique l'allégation américaine de « protéger le peuple du Vietnam du communisme » qui masque une destruction des structures sociales et économiques du pays (600-1). Selon lui, il s'agit de l'imposition d'un « nouveau régime colonial » par « une puissance blanche [...] à des Asiatiques » (588) qui est vouée à l'échec et l'enjeu de l'opposition internationale au conflit est « d'empêcher les États-Unis de faire de l'Extrême-Orient leur nouveau 'Far West' » (596). Une telle critique de la politique américaine est, au moment où il écrit, l'objet d'un « large consensus » dans la classe politique française et « il est significatif que seuls en France soutiennent aujourd'hui la politique américaine, ceux qui de 1945 à 1962 se sont opposés à la décolonisation ». La guerre du Vietnam semble vue de France de la même manière que par l'opposition américaine à cette période : une entreprise impériale contraire aux droits des peuples affirmés par les décolonisations et dont la familiarité avec l'histoire américaine de colonisation continentale apparaît comme une évidence. La présence de ces arguments dans l'article illustre en tout cas la prégnance du mythe dans les discussions du conflit qui transpire même au-delà du cadre américain.

La lecture de la guerre du Vietnam par ses contemporains en termes mythologiques ne doit cependant être envisagée que comme une affaire de rhétorique. Affirmer, comme de nombreux historiens de la culture, que le mythe de la Frontière aurait guidé, voire déterminé, la politique américaine apparaît comme une manière de déplacer la responsabilité des acteurs du conflit sur le terrain culturel. De telles études qui cherchent à interpréter les événements politiques des années 1960 à l'aune du mythe finissent souvent par accréditer ou se réapproprier la lecture mythologique du conflit. Discutant de la vision de la guerre du Vietnam comme une guerre indienne, Milton Bates démontre ainsi une « ressemblance physique » entre les deux types de conflits, en termes de terrain, de stratégie et de modes opératoires<sup>25</sup>. À l'occasion de la réédition de *The Fatal Environment* en 1998, Richard Slotkin décrit quant à lui la guerre du Vietnam comme « la dernière et la plus grande de nos 'guerres indiennes', invoquant le racisme, la fierté mensongère, l'abondant gaspillage de vies

---

<sup>25</sup> Milton J. BATES, *The Wars We Took to Vietnam: Cultural Conflict and Storytelling*, 1996, p.10.

humaines, de cultures et de ressources qui forment le côté obscur du Mythe de la Frontière<sup>26</sup> ». Le Vietnam aurait donc bien été quelque chose comme la répétition malheureuse des guerres coloniales américaines. Enfin, John Hellmann suggère que c'est la possibilité de répéter le mythe qui a poussé les Américains au Vietnam :

« Vietnam promised instead the qualities of America's remembered frontier triumphs: remoteness from dangerous confrontation with a major European power, a savage enemy that could be righteously hunted down, a wilderness landscape in which the American could renew his virtues where the European had proved only his vices, and the Asian people America historically saw as the appointed beneficiaries of its destiny. » (Hellmann 1986, 51)

En décrivant le Vietnam tel qu'il était symboliquement envisagé par les Américains, l'auteur laisse cependant entendre que ces derniers se sont laissé entraîner dans la guerre par leur mythologie. Le résultat d'une telle approche est politiquement problématique puisqu'en se focalisant sur l'aspect culturel, il contribue à obscurcir les mécanismes économiques et politiques pourtant bien plus importants dans la compréhension historique du conflit :

« One problem with this emphasis [on the frontier myth] when trying to understand U.S. behavior in Vietnam is that it shifts focus from contemporary political, economic, and military concerns to the explication of cultural myth. Almost inevitably there is a slippage, from seeing mythology as influencing policy decisions to seeing it as inseparable from, or even determining them<sup>27</sup>. »

Si nous mobilisons donc ces auteurs pour leurs fines lectures des transformations de la culture américaine dans les années 1960, nous nous gardons bien de tirer quelque conclusion que ce soit sur le rôle du mythe dans le déroulement politique du conflit. Nous verrons plus loin que de telles conclusions ont abondamment été tirées dès les années 1960 par les détracteurs de la politique américaine, avec pour conséquence d'avoir prévenu une critique politique de la guerre d'une part et du rôle du mythe de l'autre. Le mythe n'a pas été un code génétique qui a programmé les Américains à faire la guerre à leur insu mais bien, comme lors de la conquête continentale au XIX<sup>e</sup> siècle, un outil de justification de la violence impériale des États-Unis.

### **La Nouvelle Frontière de la course à l'espace**

Un second aspect de la politique américaine des années 1960 a été largement présenté sous les traits du mythe de la Frontière : la conquête spatiale. Reprenant la rhétorique de la

---

<sup>26</sup> Richard SLOTKIN, *The Fatal Environment: The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800-1890*, 1998 [1985], p. xv.

<sup>27</sup> Jim NEILSON, *Warring Fictions: American Literary Culture and the Vietnam War Narrative*, 1998, pp. 102.

Nouvelle Frontière dans son discours de Houston en septembre 1962, le président Kennedy définit le champ scientifique comme une réserve quasi-infinie de terres inexplorées : « Malgré le fait saisissant que la majorité des scientifiques que le monde ait jamais connus sont vivants et actifs aujourd'hui, [...] les vastes étendues de l'inconnu, de l'irrésolu et de l'inachevé dépassent encore de loin notre imagination collective<sup>28</sup>. » Parmi ces terres vierges de la science figure l'espace interstellaire. Ville d'accueil du centre spatial de la NASA d'où seront pilotées les futures missions d'exploration<sup>29</sup>, Houston, « naguère l'avant-garde de l'ancienne frontière de l'Ouest, sera l'avant-garde de la nouvelle frontière de la science et de l'espace ». La course à l'espace est ouverte aux pionniers de la Nouvelle Frontière : « Ce pays a été conquis par ceux qui allaient de l'avant – il en sera de même de l'espace. » Terre véritablement vierge et inoccupée, l'espace est un territoire où la violence des conquêtes précédentes ne risque pas de se reproduire : « L'espace peut être exploré et conquis sans alimenter les feux de la guerre, sans répéter les erreurs que l'homme a faites en étendant son mandat sur la surface de ce globe qui est le nôtre. » Voilà donc un terrain de conquête idéal pour la Nouvelle Frontière qui peut y projeter conjointement son idéalisme humaniste et sa volonté de puissance.

Car, au-delà d'une expansion des Frontières du savoir, le programme spatial est une politique jugée cruciale pour maintenir la puissance américaine dans le monde. Lors d'un discours exceptionnel au Congrès le 25 mai 1961, Kennedy annonce le programme spatial américain pour les années 1960, en particulier l'envoi d'astronautes sur la Lune, en point final d'un discours essentiellement motivé par le nouveau contexte géopolitique issu de la décolonisation :

« Finally, if we are to win the battle that is now going on around the world between freedom and tyranny, the dramatic achievements in space which occurred in recent weeks should have made clear to us all, as did the Sputnik in 1957, the impact of this adventure on the minds of men everywhere, who are attempting to make a determination of which road they should take<sup>30</sup>. »

C'est par une démonstration de la puissance technologique et militaire américaine dans la course à l'espace que les nations du tiers-monde seront conquises à la cause de la liberté.

---

<sup>28</sup> John F. KENNEDY, « Address at Rice University on U.S. Space Program », 12 septembre 1962, Houston, Texas.

<http://www.jfklibrary.org/Asset-Viewer/MkATdOcdU06X5uNHbmqm1Q.aspx>. Consulté en ligne le 03/04/2016.

<sup>29</sup> Le nouveau centre, construit sur un terrain donné à l'État fédéral par l'Université de Rice où est prononcé ce discours, est inauguré l'année suivante en septembre 1963.

<sup>30</sup> John F. KENNEDY, « Special Message to the Congress on Urgent National Needs », 25 mai 1961, Washington. <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=8151>. Consulté le 03/04/2016.



Comme l'écrit Fabienne Collignon, la course à l'espace devient ainsi un enjeu majeur de la guerre froide sur le plan symbolique :

« [Kennedy's] determination to use a spectacular feat as an instrument of 'imaginative' strategic foreign policy-making was set up and maintained by technological systems, dream-machines to reinstate US techno-supremacy whose impact, psychological or otherwise, also influenced 'underdeveloped' nations<sup>31</sup>. »

La course à l'espace est un symbole qui prend une dimension politique essentielle dans le cadre de la guerre froide.

La Nouvelle Frontière et son programme spatial se sont construits en partie sur la profonde humiliation produite par la mise en orbite du satellite Spoutnik en 1957. Dans ses mémoires, Lyndon B. Johnson décrit son sentiment ce jour là, celui d'une invasion d'un ciel de l'Ouest manifestement destiné à l'Amérique et d'un traumatisme de voir une autre nation dominer les États-Unis dans la course au progrès :

« I was at my ranch in Texas when the news of Sputnik flashed across the globe. [...] In the open West, you learn to live closely with the sky. It is part of your life. But now, somehow, in some new way, the sky seemed almost alien. I also remember the profound shock of realizing that it might be possible for another nation to achieve technological superiority over this great country of ours<sup>32</sup>. »

Une telle avance russe est inacceptable pour un pays au destin exceptionnel tel que les États-Unis, comme le rappelle encore Kennedy dans son discours de Houston :

« No nation which expects to be the leader of other nations can expect to stay behind in the race for space [...]. For the eyes of the world now look into space, to the moon and to the planets beyond, and we have vowed that we shall not see it governed by a hostile flag of conquest, but by a banner of freedom and peace. »

Selon la rhétorique présidentielle dans ce dernier passage, ce sont les ennemis qui agissent en conquérant belliqueux, comme un empire particulariste qui étend sa puissance au détriment des autres, quand les États-Unis sont une puissance universaliste de paix et de liberté. Pourtant, ancré dans l'exceptionnalisme américain, les notions de supériorité technologique et morale des États-Unis et le désir d'accroître la puissance nationale, le programme spatial américain apparaît bien comme « un projet impérial, une 'pulsion d'empire' destinée à

---

<sup>31</sup> Fabienne COLLIGNON, *Rocket States: Atomic Weaponry and the Cultural Imagination*, 2014, p. 85.

<sup>32</sup> Lyndon Baines JOHNSON, *The Vantage Point: Perspectives of the Presidency 1963-1969*, 1971, p. 272.

étendre le périmètre de sécurité nationale » (Collignon 2014, 86). Pour Johnson, c'est bien l'espace qui, plus encore que la course à l'« arme ultime » nucléaire, est le terrain stratégique de la guerre froide car il représente « la position ultime – la position de contrôle total sur la Terre<sup>33</sup> » qu'il s'agit de prendre avant l'ennemi. La Frontière spatiale est donc un autre terrain de conquête de la Nouvelle Frontière qui rassemble les idéaux humanistes de Turner avec l'impérialisme conquérant de Roosevelt.

Au final, le programme spatial de Kennedy aura été, selon Lyndon Johnson, le véritable moteur de la Nouvelle Frontière et un point stratégique déterminant pour l'ensemble du progrès national présent et à venir :

« Space was the platform from which the social revolution of the 1960s was launched. We broke out of far more than the atmosphere with our space program. We escaped from the bonds of inattention and inaction that had gripped the 1950s. New ideas took shape. If we could send a man to the moon, we knew we should be able to send a poor boy to school and to provide decent medical care for the aged. In hundreds of other forms, the space program had an impact on our lives [...]. Within another decade the spin-offs from space will be improving life in ever-increasing ways, from medicine to urban planning. We will use the vantage point of space to locate new supplies of food and new resources on earth. Weather control will save lives and crops and cattle. New concepts of communication will banish ignorance. » (Johnson 1971, 285)

Alors que la guerre du Vietnam fait encore rage, la Frontière spatiale concentre maintenant toutes les promesses d'un progrès égalitaire et humanitaire organisé par les États-Unis. Fidèle à la dualité idéologique de la Nouvelle Frontière, Johnson conclut le chapitre consacré à ce sujet dans ses mémoires par une méditation sur l'expansion à venir des États-Unis dans l'espace, prolongement d'un mouvement de conquête qui a fait de l'Amérique la première puissance mondiale :

« And I hope we can go on from there. I hope we will move out to other planets. I hope we will pursue new dreams. We must not be content to relegate this great adventure to a business-as-usual status. [...] the new adventures in space that lie ahead will bring with them excitement and accomplishment as great as anything we have witnessed in the epic period just past, when we proved ourselves once more to be the sons of pioneers who tamed a broad continent and built the mightiest nation in the history of the world. » (Johnson 1971, 286)

---

<sup>33</sup> Paroles prononcées lors d'un discours à la conférence des Démocrates le 7 janvier 1958. Cité dans Johnson 1971, 276.

La Frontière spatiale a ainsi offert un terrain d'expression de l'idéologie impériale américaine, à la fois dans ses idéaux humanistes et ses ambitions impérialistes. Ces dernières se sont d'ailleurs manifestées d'autant plus ouvertement que l'espace était véritablement vide de présence indigène. Mais la Frontière spatiale, en particulier, montre encore à quel point impérialisme et nationalisme sont liés dans les définitions de l'américanité, et à quel point la métaphore de la Frontière offre un cadre narratif capable d'en générer une articulation. C'est précisément ce pouvoir de la Frontière dans la définition d'une identité nationale qui est attaqué lorsque la situation politique se polarise autour de la guerre du Vietnam à la fin de la décennie.

### **La « crise du mythe public » dans la culture américaine**

Plus de 2 000 000 de Vietnamiens et 58 000 Américains sont morts pendant la guerre du Vietnam. Le conflit a provoqué les plus grandes manifestations de l'histoire américaine et précipité un divorce entre le gouvernement et l'opinion publique majoritairement dans l'opposition à partir de l'année 1970<sup>34</sup>. La révélation de massacres comme Mylai en novembre 1969 finit de décrédibiliser le récit de la guerre comme une défense de la liberté. La Nouvelle Frontière de la science et de l'espace ne se porte guère mieux à la fin de la décennie. Bien que la Lune a été conquise en juillet 1969 et arbore depuis le drapeau américain, la supériorité technologique assurée par les conquêtes scientifiques s'est exprimée bien plus régulièrement par les bombes et armes chimiques déversées sur la population vietnamienne en des proportions dépassant celles de la Seconde Guerre mondiale. Le mythe de la Frontière qui a justifié ces conquêtes se retrouve alors naturellement sous le feu des critiques.

### **L'impérialisme libéral éclaté**

L'impact de la guerre du Vietnam le plus problématique pour la mythologie nationale est l'éclatement de la contradiction entre les fins et les moyens de la « mission » américaine. L'affirmation conjointe d'objectifs universalistes et de moyens impérialistes était déjà un problème fondamental des empires libéraux du XIX<sup>e</sup> siècle, que les mouvements de décolonisations exploitèrent et finirent par faire reconnaître aux colonisateurs. La stratégie du mouvement des droits civiques a exploité la même contradiction au sein de la nation américaine – idéaux des Lumières contre réalité de ségrégation – mais c'est la guerre du

---

<sup>34</sup> Voir Hélène ANDRIEU-PAFUNDI, « 'Faucons', 'colombes' et 'albatros' : l'opinion publique américaine et la guerre du Vietnam, 1964-1973 », in Jean-Michel LACROIX et Jean CAZEMAJOU (dirs.), *La guerre du Vietnam et l'opinion publique américaine : 1961-1973*, 1991, pp. 87-105.

Vietnam qui a joué un rôle de révélateur pour les États-Unis. Elle a gratté le vernis libéral de la Nouvelle Frontière et laissé la violence américaine à nu aux yeux du monde. Mais si la Nouvelle Frontière n'était que le masque d'une politique impériale, n'en était-il pas de même de la Frontière et de sa mythologie ? La mission américaine dans le monde ne produit que massacres et désolation. Mais n'était-ce pas déjà le cas un siècle plus tôt sur le continent américain ? Les voix répondant par l'affirmative se sont faites de plus en plus audibles à mesure que la décennie progressait. La Frontière n'était plus la marque d'une glorieuse épopée mais de valeurs meurtrières et d'une sombre histoire de colonisation.

Dès les années 1970, les chercheurs soulignent la multiplication des critiques du mythe de la Frontière de la part d'intellectuels et d'artistes de gauche dont la parole finit par dominer temporairement l'espace public. Ainsi Richard Pearce analyse en 1971 le roman de Norman Mailer, *Why Are We in Vietnam ?* (1967), comme « une critique radicale des valeurs de la frontière » parce qu'il exhibe la complicité de ces valeurs avec le capitalisme et l'impérialisme des États-Unis contemporains :

« The primitivistic cult adapted by the civilized white man—with all its attendant sexual and social sublimations and which is central to the American myth of the frontier—that this primitivistic cult does not stand opposed to society's rapacity, possessiveness, and exploitiveness, but is a singular expression of it<sup>35</sup>. »

L'idée que le mythe puisse être une fonction du « système » que critiquait la gauche contreculturelle à la fin des années 1960, au service de politiques capitalistes et expansionnistes, plutôt qu'une simple réaction nostalgique et romantique à la modernité, s'installe progressivement dans la culture américaine<sup>36</sup>. *Why Are We in Vietnam ?* est également symptomatique de nombreuses productions culturelles de l'époque où le Vietnam est représenté métaphoriquement à travers un récit de la Frontière (chez Mailer, une partie de chasse dans les montagnes d'Alaska). Ce sera particulièrement le cas au cinéma, puisque le seul film de fiction sur la guerre du Vietnam sorti pendant le conflit est le film de John Wayne, *The Green Berets* (1968), conçu comme une promotion de l'engagement militaire américain. Les dénonciations de la guerre s'expriment plutôt à travers le genre du western qui, comme nous le verrons plus bas, prend de plus en plus ouvertement le parti des Indiens. Le

---

<sup>35</sup> Richard PEARCE, « Norman Mailer's *Why Are We in Vietnam*: A Radical Critique of Frontier Values », *Modern Fiction Studies* 17.3, 1971, p. 409-414. Cité dans Hellmann 1986, 80.

<sup>36</sup> Philip BEIDLER, dans l'une des premières monographies sur la littérature de la guerre du Vietnam, considère *Why Are We in Vietnam ?* comme la « première œuvre à relier la frontière et la guerre du Vietnam » (Philip D. BEIDLER, *American Literature and the Experience of Vietnam*, 1982, p. xiii). De nombreuses autres suivront.

théâtre connaît la même évolution, avec la pièce *Indians* (1968) du dramaturge Arthur L. Kopit, centrée sur Buffalo Bill et les guerres indiennes, qui visait selon l'auteur à « dénoncer la folie de notre engagement au Vietnam<sup>37</sup> ». C'est donc par l'univers de la Frontière de l'Ouest et la dénonciation du mythe de la conquête que s'organise la critique culturelle de la guerre du Vietnam.

Cette critique contribue à réécrire le récit national à l'aune des violences présentes, en soulignant une continuité téléologique entre la conquête continentale et l'invasion du Vietnam. Dans le poème de Lawrence Ferlinghetti publié en 1965, « Where is Vietnam ? », la voix du « Président » envisage le Vietnam comme l'étape géographique suivante du long progrès de la civilisation vers l'Ouest, le prolongement de l'empire au détriment de nouveaux Indiens :

« I can see [...] Western civilization still marching Westward around the world and the New Frontier now truly knows no boundaries and those there Vietnamese don't stand a Chinaman's chance in Hell<sup>38</sup> »

Le fiasco de la guerre marquera l'interruption de ce mouvement civilisateur. En 1969, de retour du Vietnam, le journaliste Robert Moskin écrit : « J'ai vu que nous étions allés trop loin. La vague historique poussant l'Amérique vers l'Ouest avait atteint son point de cassure<sup>39</sup>. » Il y avait bien une continuité, qui s'est brisée dans la révélation des actes barbares de la « civilisation ». Comme l'écrit Shari Huhndorf dans *Going Native* (2001), « le Vietnam a forcé les Américains à repenser leur confiance en la civilisation et à prendre en considération d'autres conquêtes raciales de leur passé national<sup>40</sup> ». Il ne reste ainsi plus que le tragique spectacle de la violence impériale. Le poète Robert Bly, pourtant peu politisé, déclare lors d'une lecture en 1969 : « Je pense que la guerre du Vietnam a quelque chose à voir avec le fait que nous avons massacré les Indiens [...]. Les Vietnamiens sont nos Indiens » (Bates 1996, 31). La conflagration des conquêtes passées et présentes pénètre également le champ politique lorsque John Kerry, représentant du mouvement des Vétérans du Vietnam contre la guerre, conclut son témoignage devant la Commission des Affaires étrangères du Sénat en 1971 en citant les propos d'un appelé amérindien :

---

<sup>37</sup> Cité dans Michael C. O'NEILL, « History as Dramatic Present: Arthur L. Kopit's 'Indians' », *Theatre Journal*, Vol. 34, n° 4, décembre 1982, p. 494.

<sup>38</sup> Reproduit dans James Donal SULLIVAN, *On the Walls and in the Streets: American Poetry Broad-sides from the 1960s*, 1997, p. 73.

<sup>39</sup> Robert MOSKIN, « Vietnam, Get Out Now », *Look* 33:23, 18 novembre 1969. Cité dans Drinnon 1980, 460.

<sup>40</sup> Shari Michelle HUHNDORF, *Going Native: Indians in the American Cultural Imagination*, 2001, p. 133.

« An American Indian friend of mine who lives in the Indian Nation of Alcatraz put it to me very succinctly. He told me how as a boy on an Indian reservation he had watched television and he used to cheer the cowboys when they came in and shot the Indians, and then suddenly one day he stopped in Vietnam and he said ‘My God, I am doing to these people the very same thing that was done to my people.’ And he stopped. And that is what we are trying to say, that we think this thing [the war] has to end<sup>41</sup>. »

Michael Herr, correspondant de guerre du magazine *Esquire*, s’interroge quelques années plus tard sur le point de départ de cette téléologie, le moment qui avait donné naissance à la guerre du Vietnam. Il revient ainsi à la Piste des larmes, où 4000 Cherokees sont morts pendant leur déportation par l’armée américaine en 1838, et remonte jusqu’aux Pères pèlerins et leurs démons bibliques projetés sur les Indiens :

« You couldn’t use standard methods to date the doom; might as well say that Vietnam was where the Trail of Tears was headed all along, the turnaround point where it would touch and come back to form a containing perimeter; might just as well lay it on the proto-Gringos who found the New England woods too raw and empty for their peace and filled them up with their own imported devils<sup>42</sup>. »

L’usage de la métaphore de la Frontière pour justifier la guerre du Vietnam a finalement provoqué la réévaluation critique de toute une mythologie. Le discrédit de la rhétorique humaniste de la Nouvelle Frontière a fait éclater rétrospectivement l’ensemble du récit de l’impérialisme libéral américain, dont la Destinée manifeste avait toujours été l’expansion violente et la mission avait toujours été intéressée. Le nouveau regard sur la dimension impérialiste de l’histoire des États-Unis aurait pu mener à une remise en question profonde et collective des mécanismes de la puissance américaine. La centralité de la métaphore de la Frontière dans l’expression et la justification de ces mécanismes a cependant concentré l’attention des critiques sur la responsabilité d’une culture de l’Ouest américain au détriment d’aspects économiques ou politiques plus directement impliqués dans la violence impériale au Vietnam.

---

<sup>41</sup> John KERRY, « Complete Testimony of Lt. John Kerry to Senate Foreign Relations Committee », 22 avril 1971.

<http://www.lib.berkeley.edu/MRC/pacificviet/kerry.pdf>. Consulté le 03/04/2016.

<sup>42</sup> Michael HERR, *Dispatches*, 1991, [1977], p. 49.

## La stigmatisation de la Frontière de l'Ouest

L'hyper-visibilité de la Frontière dans la rhétorique politique des années 1960 a provoqué un phénomène de stigmatisation de la part de ceux qui cherchaient des raisons à la violence américaine au Vietnam, mais aussi à l'augmentation de la violence politique aux États-Unis. L'histoire de la conquête de l'Ouest et sa glorification dans les westerns ont été désignées comme l'origine d'un penchant pour la violence dans la société américaine. Ainsi, suite aux assassinats politiques de Martin Luther King et Robert Kennedy en 1968, le gouvernement Johnson charge la « Commission nationale sur les causes et la prévention de la violence » d'enquêter sur les raisons du haut niveau de violence observé aux États-Unis. Parmi les facteurs centraux soulignés dans les conclusions du rapport figure l'histoire de la Frontière qui aurait transformé les pionniers américains en êtres violents. Les guerres indiennes sont particulièrement soulignées, accentuant la dimension raciale des expressions de la violence pionnière<sup>43</sup>. Une telle affirmation a ouvert un débat parmi les historiens de la Frontière, certains comme Eugene Hollen dans *Frontier Violence: Another Look* (1977) ne manquant pas de dénoncer un lien de causalité politiquement problématique : « L'absence de loi sur la Frontière était essentiellement le résultat, plutôt que la cause, de notre société violente<sup>44</sup>. » Critiquant ce tournant des études de la violence américaine, Slotkin parle d'un phénomène de « stigmatisation » qui a transformé l'histoire de la Frontière en bouc émissaire de la violence nationale<sup>45</sup>. En désignant l'histoire de la Frontière comme une cause de la violence américaine, le rapport masquait les causes structurelles du racisme et de l'expansionnisme dont la Frontière n'était qu'une expression. Une telle stigmatisation s'inscrit finalement dans la continuité du mythe national lui-même. Elle ne remet pas en cause la croyance fondamentale selon laquelle la Frontière serait l'origine de l'américanité, mais transforme simplement les valeurs attachées à cette identité pionnière (force et liberté hier dans les discours de Kennedy, violence et racisme aujourd'hui). La stigmatisation de l'histoire de la Frontière est donc l'expression d'un « turnerisme inversé dans lequel les aspects négatifs de la vie et du caractère américain (en particulier la violence raciale) sont attribués à 'notre héritage de la Frontière' » (Slotkin 1998 [1993], 556). Cette position reste cependant celle d'historiens conservateurs comme David Courtwright qui, dans *Violent Land* (1996), rattache

---

<sup>43</sup> Voir l'analyse que fait Richard Slotkin du rapport et des différentes contributions d'historiens de l'époque à ce débat (Slotkin 1998 [1993], 555-60).

<sup>44</sup> W. Eugene HOLLEN, *Frontier Violence: Another Look*, 1976, p. ix.

<sup>45</sup> « The invocation of Indian wars as a primary cause of metropolitan (and post-colonial) violence serves to diminish, obscure, or excuse the operation of more proximate social, economic, and political causes by 'scapegoating' the supposed ancestors of 'American national character' » (Slotkin 1998 [1993], 558)

la permanence de la violence dans la société américaine à la persistance de la Frontière dans la culture nationale :

« Nor is the carnage entirely in the past. Insofar as the frontier experience has become a foundation of the national self-image—that is, insofar as Americans continue to think a manly man is someone with a gun and an attitude—it continues to influence the amount and type of violence in the United States, as well as our collective response to it<sup>46</sup>. »

La Frontière avait été érigée en récit des origines nationales à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Depuis les années 1960, de nombreux critiques ont prolongé cette croyance en modifiant sa signification : si la nation est née de la conquête, l'expérience fondatrice de l'Amérique est le génocide des Indiens. Il est donc inscrit dans sa culture, presque comme un code génétique<sup>47</sup>, qu'une fois ces Indiens massacrés, elle aille répéter le massacre sur de nouvelles Frontières.

Plus encore que l'histoire de la conquête de l'Ouest, c'est sa glorification répétée dans les westerns qui explique la violence raciale et l'expansionnisme américains. En quelques années, le genre devient le bouc émissaire de la gauche intellectuelle. Des personnalités comme Susan Sontag ou Mary McCarthy fortement impliquées dans la dénonciation de la guerre du Vietnam y voient la répétition ignoble des récits populaires de l'Ouest. Reprenant en 1966 l'idée d'une dynamique expansionniste continue de la politique américaine, Sontag compare ainsi l'impérialisme américain au scénario de base d'un western :

« American policy is still powered by the fantasy of Manifest Destiny, though the limits were once set by the borders of the continent, whereas today America's destiny embraces the entire world. There are still more hordes of redskins to be mowed down before virtue triumphs; as the classic Western movies explain, the only good Red is a dead Red<sup>48</sup>. »

McCarthy reprend la comparaison en 1968 à son retour d'un voyage au Vietnam, au moment où la perspective d'une victoire américaine s'est fortement assombrie : « Vue en des termes cinématographiques, [la guerre] est un film d'aventure, un récit de cowboys et d'Indiens, dans

---

<sup>46</sup> David T. COURTWRIGHT, *Violent Land: Single Men and Social Disorder from the Frontier to the Inner City*, 1996, p. 4.

<sup>47</sup> Courtwright regrette qu'une approche sociobiologique de l'histoire puisse être controversée (9). La violence de la Frontière est non seulement inscrite dans la culture américaine, mais dans la nature de l'homme :

« The male penchant for violent, disorderly, and sexually compulsive behavior is hardly an exclusively American trait. It can be observed throughout history, across cultures, and among different primate species. » (Courtwright 1996, 12)

<sup>48</sup> Susan SONTAG, *Styles of Radical Will*, 1969, p. 196. Cité dans Bates 1996, 32.



lequel les Indiens, pour une fois, font reculer les cowboys<sup>49</sup> ». C'est la centralité et l'omniprésence du mythe de l'Ouest dans la culture américaine des années 1960 qui aurait poussé les Américains à jouer aux cowboys sur d'autres continents. Dans la même veine critique, Pete Hamill, scénariste du western *Doc* (Frank Perry, 1971), déclare avoir voulu écrire un western en réponse au climat politique de la présidence Johnson où « les Américains étaient une sorte de version collective de Wyatt Earp<sup>50</sup> ». Ce fameux shérif de Tombstone célébré dans *My Darling Clementine* (John Ford, 1946) ou *Gunfight at O. K. Corral* (John Sturges, 1957) aurait pris possession de la nation américaine, qui s'est fantasmée en défenseur de la loi et l'ordre dans un Far West mondial. Ces différentes observations construisent finalement l'idée que le western a eu une responsabilité dans la politique des États-Unis.

Incarnation suprême de l'héroïsme de l'Ouest et personnalité impliquée dans le débat politique des années 1960, John Wayne devient pour l'opposition de gauche la manifestation la plus problématique de la mentalité cowboy. Ses prises de positions conservatrices et interventionnistes répétées, combinées à son statut d'icône du mythe de la conquête, ont alimenté sa diabolisation par une partie de l'opinion publique attachée à désigner les coupables du fiasco vietnamien. John Wayne devient ainsi une explication à lui tout seul de la guerre du Vietnam. Le critique et dramaturge Eric Bentley ouvre officiellement le bal dans un texte de 1971 intitulé « Le théâtre politique de John Wayne ». Il y écrit que « l'Américain le plus important de notre temps est John Wayne » et que son aura culturelle a en partie provoqué le conflit vietnamien :

« It is amazing that students of art and politics have ignored this fact, and even more amazing that critics of a conservative turn of mind have remained skeptical to the power of propaganda, 'conservative' propaganda at that. It is all true that the concerted efforts of antiwar propagandists have failed to prevent, let alone stop, a single war. John Wayne on the other hand, an explicit champion of pugnacity and an implicit instigator of aggression, might claim to have got wars started. Along with the statesmen of the Pentagon Papers, he is one of 'the people who brought you Vietnam'<sup>51</sup>. »

L'argument de Bentley inaugure un champ d'étude sur l'impact politique de l'icône John Wayne, alimenté par les témoignages rétrospectifs de soldats sur l'importance de l'acteur dans

---

<sup>49</sup> Mary MCCARTHY, *Hanoi*, 1968, p. 89. Cité dans Bates 1996, 32.

<sup>50</sup> Pete HAMILL, *Doc: The Original Screenplay*, 1971, p. 16-7. Cité dans Scott SIMMON, *The Invention of the Western Film: A Cultural History of the Genre's First Half-Century*, 2003, p. 278.

<sup>51</sup> Eric BENTLEY, *Thinking About the Playwright: Comments from Four Decades*, 1987, p. 140.

leur conception de l'héroïsme de la guerre<sup>52</sup>. La figure de John Wayne se retrouve ainsi dans la littérature et le cinéma de la guerre du Vietnam comme l'incarnation d'un mensonge : « La force de Wayne a été d'incarner notre mythe le plus profond – celui de la frontière. Sa faiblesse est que cela n'était qu'un mythe<sup>53</sup>. » Dans *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987), la confusion entre l'icône et la réalité transparaît dans une réplique de Joker lorsqu'il fait face à une caméra (« Is that you John Wayne ? Is this me ? »). Si l'identité du soldat et ses camarades apparaît confuse dans l'échange qui s'en suit, un autre personnage conclut la discussion en affirmant la certitude de l'ennemi : « on laissera les niakoués jouer le rôle des Indiens. » John Wayne restera considéré comme un chaînon essentiel dans l'articulation du mythe de l'Ouest et de la politique américaine dans les années 1960 : « Wayne a contribué à formuler le système qui n'a pas pu réaliser sa mission d'une *Pax Americana*. L'extension impériale conduit à une déception postimpériale » (Wills 1997, 26). L'échec de la politique est ainsi mis au crédit de l'icône culturelle.

Par sa visibilité et ses prises de positions politiques interventionnistes, voire franchement colonialistes<sup>54</sup>, John Wayne s'est certainement attiré les foudres qui se sont abattues sur lui au tournant des années 1970. En tous les cas, il en vient à cristalliser les oppositions politiques de la période, « icône nostalgique de la masculinité américaine blanche » ou symbole de tous les péchés de l'impérialisme américain :

« Because of how Wayne came to symbolize hard-line conservative politics in the 1960s and 1970s, he became a political symbol deployed by those on both the right and the left: either he was a patriotic American hero, an always righteous man's man who nostalgically suggested a necessary but benevolent patriarchal and national authority, or he was a racist, sexist totalitarian who represented all of U.S. culture's oppressive past<sup>55</sup>. »

C'est en particulier l'émergence d'une nouvelle gauche issue des révolutions culturelles de 1968 à l'échelle mondiale qui alimente la stigmatisation politique de John Wayne, quand la droite admirait (et admire toujours, si l'on en croit les sondages de popularités récents – voir

---

<sup>52</sup> Michael Herr rappelle ainsi dans *Dispatches* (1977) l'importance de John Wayne pour de nombreux soldats au Vietnam.

<sup>53</sup> Garry WILLS, *John Wayne's America*, 1997, p. 26.

<sup>54</sup> « 'Your generation's frontier should have Tanganyika,' he [Wayne] contends, recalling the African country— independent Tanzania now—where he made *Hatari* [in 1962]. 'It's a land with 8 million blacks and it could hold 60 million people. We could feed India with the food we produced in Tanganyika! It could have been a new frontier for any American or English or French kid with a little gumption! Another Israel! But the *do-gooders* had to give it back to the Indians! Meanwhile your son and my son are given numbers back here and live in apartment buildings on top of each other. »

P. F. KLUGE, « First and Last, A Cowboy », *Life*, 28 janvier 1972, p. 46. Cité dans Bentley 1987, 138.

<sup>55</sup> Russell MEEUF, *John Wayne's World: Transnational Masculinity in the Fifties*, 2013, p. 2 et 3.

introduction) le personnage : « C'est à ce moment que Wayne devint une icône du conservatisme politique, une figure utilisée par la droite pour célébrer des valeurs conservatrices et par la gauche pour tourner en dérision sa vision simpliste du monde » (Meeuf 2013, 185). John Wayne devient ainsi la figure vivante de l'impérialisme racial et particulariste de Theodore Roosevelt, défendant la suprématie américaine masculine et blanche contre tous les types d'indigènes qui pourraient la menacer.

Comme le rappelle Jonathan Lethem dans un article de la revue en ligne *Salon.com* en 1997, l'héritage culturel de John Wayne, au vu de la complexité de certains de ses rôles, notamment dans *Red River* (1948) ou dans *The Searchers* (1956), est pourtant aussi pluriel et nuancé que le genre du western lui-même. L'ériger en héraut de l'idéologie impériale est une manière d'éviter plus que de résoudre la question politique de l'impérialisme américain :

« What other American icon comes so overloaded with reflections of our national disasters of racism, sexual repression, violence and authority? Who else thrusts the difficult question of what it means to be a man in America so forcefully in our faces, daring us to meet his gaze? Thank heaven he's also a laughable political ignoramus, a warmongering hypocrite who never served in the armed forces. Thank heaven he's associated with the western, an easily dismissible film genre. All this gives us the chance to avert our eyes, to giggle and scoff. And we do<sup>56</sup>. »

En stigmatisant l'histoire de l'Ouest et ses icônes culturelles, les artistes, intellectuels et historiens des années 1960 ont obscurci l'analyse historique et limité la portée politique de leur critique. La diabolisation de la Frontière comme lieu de naissance de l'impérialisme américain et de John Wayne comme moteur de son prolongement contemporain a surtout servi une rédemption morale de la gauche américaine. Celle-ci a pu se désolidariser de la politique impériale américaine et se fantasmer comme l'héritière légitime de l'idéalisme de Kennedy. Lorsque l'Amérique limite l'impérialisme à John Wayne et au western, il suffit de se débarrasser des deux pour croire que le mal a été purgé. Or c'est loin d'être le cas puisque l'alternative culturelle proposée par la gauche de cette période n'est rien d'autre qu'un western où les cowboys sont les méchants.

---

<sup>56</sup> Jonathan LETHEM, « The Darkest Side of John Wayne », *Salon.com*, 11 août 1997. <http://www.salon.com/1997/08/11/wayne/>. Consulté le 04/03/2016.

## Le contre-mythe de la Frontière

Loin de rejeter l'idéologie impériale consubstantielle au mythe national, les critiques du mythe de la Frontière en ont simplement inversé les données. Mobilisant la spiritualité panthéiste du transcendantalisme, le populisme agraire de Frederick Jackson Turner et la tradition littéraire et cinématographique du culte de l'Indien, la réaction culturelle au mythe de la Frontière prend la forme d'un renversement des polarités morales du récit source dans lequel la civilisation américaine devient l'ennemi du bien. Techniciste, raciste, expansionniste et liberticide, l'Amérique pionnière a abandonné quelque part dans sa course à la puissance les valeurs d'égalité, de tolérance et d'authenticité qui avaient présidé à la fondation dans le Nouveau Monde. Face à cette dérive, l'innocence primitive de l'Indien devient la clé d'une régénération morale du héros américain. Le contre-mythe<sup>57</sup> de la Frontière conçoit donc la conquête du point de vue des Indiens. Il narre l'avilissement d'une société déjà diabolisée dans l'invasion violente d'un territoire indigène. Il reste intimement lié au mythe de la Frontière non seulement par les termes de son récit et parce que son héros reste un homme blanc, mais parce qu'il conçoit toujours la Frontière comme le lieu formateur de l'américanité. Les moyens de la régénération ont cependant changé, puisqu'elle ne survient plus dans le meurtre du sauvage, mais dans une union spirituelle avec lui. Pour le définir plus succinctement, le contre-mythe de la Frontière est donc le récit rédempteur d'une indianisation de l'Amérique.

Pour de nombreux critiques, le moment politique qui a cristallisé le renversement des polarités du mythe est la révélation du massacre de Mylai en novembre 1969, transformé par les médias en « évènement charnière non seulement dans l'histoire de la guerre du Vietnam, mais également dans l'histoire de la nation américaine en général<sup>58</sup> ». La diffusion au grand public du récit du massacre et des photos de Ron Haeberle publiées dans l'article du magazine *Life* (5 décembre 1969) ont non seulement précipité le retournement de l'opinion publique contre le conflit mais ont visuellement incarné l'inversion du récit politique de la guerre. Alors que les autorités américaines continuaient de défendre le rôle héroïque des troupes dans le « sauvetage » des paysans vietnamiens, le massacre montrait les soldats américains violer et

---

<sup>57</sup> J'emprunte l'expression à Richard Slotkin qui le définit comme « une reproduction, en termes inversés, du symbolisme moral/politique du mythe original » et en voit les prolongements dans le culte de l'Indien, mais le rattache de manière plus restreinte au contexte du massacre de Mylai (Slotkin 1998 [1993], 590-1).

<sup>58</sup> Kendrick OLIVER, *The My Lai Massacre in American History and Memory*, 2006, p. 1.

Plus de 300 personnes, essentiellement des femmes, enfants et personnes âgées ont été massacrées le 16 mars 1968 dans le village de My Lai sans avoir montré aucun signe de résistance à la présence américaine. De nombreuses femmes ont été violées ; certaines victimes ont été torturées et mutilées avant d'être exécutées. La presse américaine a révélé le massacre début novembre 1969.

tuer des civils innocents. Dans cette nouvelle configuration du récit de captivité, c'est donc l'Amérique qui joue le rôle des sauvages. Il n'est plus possible de confortablement rejeter la sauvagerie de l'autre côté de la Frontière : elle peut être endogène et perpétrée par des Blancs. L'épisode marque ainsi l'effondrement de l'image du héros de la Nouvelle Frontière, le bétet vert combattant pour la protection et la liberté des bons Indiens, qui apparaît désormais comme un tueur d'enfants (*babykiller*). De là découle la recomposition des termes de la mythologie nationale : la civilisation américaine est barbare, le progrès technique est destructeur, l'innocence est du côté de l'altérité.

Le renversement du récit national se retrouve dans différents médias culturels de l'époque. En littérature de la guerre du Vietnam, on voit apparaître dès 1969 une « contre-tradition » qui présente l'armée américaine comme l'antithèse de la civilisation :

« To many GIs who had entered the war with the conventional American frontier ideals of individualism, courage, and ingenuity, the increasingly mechanized and impersonal nature of the American presence seemed to cause an ironic reversal of motives. As Margaret Stewart puts it, novels such as John Briley's *Traitors* (1969) become 'part of a more recent counter-tradition that portrays the American military itself as a threat to civilization.' As a result, some later novels show that the enemy, the North Vietnamese or the Viet Cong, possesses precisely the attributes normally given to the traditional American frontier hero<sup>59</sup>. »

John Pratt mélange ici deux positions de la littérature de la guerre du Vietnam sur le conflit. D'une part, la contre-tradition de Margaret Stewart dépeint le travail de l'armée comme un affront aux valeurs universelles de la civilisation humaine – c'est la part de cette littérature qui correspond au contre-mythe. De l'autre, l'auteur décrit une tradition littéraire inscrite dans le mythe, qui voit dans la mécanisation et la bureaucratisation de la guerre la fin de l'héroïsme de la Frontière et admire l'ennemi pour conserver un mode de combat de guérilla. Dans les deux cas cependant, il est question d'un renversement complet des perspectives sur le conflit, qui en vient à voir dans l'autre le véritable héritier des valeurs de la civilisation. D'autres genres de la littérature ne sont pas en reste. C'est le cas du western avec le roman *Little Big Man* (Thomas Berger, 1964) ou la nouvelle de Dorothy Johnson, « A Man Called Horse » (1950), publiée en 1968 dans *Indian Country*, dont nous reviendrons plus bas sur les

---

<sup>59</sup> John C. PRATT, « The Lost Frontier: American Myth in the Literature of the Vietnam War », in David MOGEN (dir.), *The frontier experience and the American dream: essays on American literature*, 1989, p. 242. Cite Margaret E. STEWART, *Death and Growth: Vietnam-War Novels, Cultural Attitudes, and Literary Traditions*, 1981.

adaptations au cinéma. C'est aussi le cas de la science-fiction dans des romans comme *The Word for World is Forest* d'Ursula LeGuin (1972) :

« [Such works of the early 1970s] focused on the alien societies subjugated under capitalist imperialism in stories clearly influenced by the American experience in Vietnam (as well as by the history of white/native-American relationships), and by the reevaluation of a number of cherished American myths in light of that experience<sup>60</sup>. »

On retrouve donc dans ces œuvres la superposition des expériences du Vietnam et de la conquête continentale, la dénonciation de la civilisation américaine et l'adoption du point de vue de l'autre. Le contre-mythe traverse ainsi les limites des genres littéraires et diffuse son contre-récit de l'épopée civilisatrice de l'Amérique dans la culture américaine.

Le renversement est encore plus évident dans le western cinématographique, qui inaugure à partir de 1970 un nouveau cycle de westerns pro-Indiens. Sortent la même année en 1970 *A Man Called Horse* (Elliot Silverstein) où un captif blanc gagne le respect de ses ravisseurs sioux et devient chef de la tribu, *Little Big Man* (1970) dans lequel l'histoire de l'Ouest est vue depuis la perspective d'un Blanc élevé par les Indiens et *Soldier Blue* (Ralph Nelson) célèbre pour sa représentation du massacre de Sand Creek (1864) durant lequel la cavalerie viole et tue comme les soldats à Mylai. La critique filmique utilisera le terme révisionniste pour décrire ces westerns qui cherchent à réviser l'histoire dominante de la conquête. Armando Prats définit ainsi le révisionnisme 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<sup>61</sup> ». Robert Burgoyne parle encore d'une « fonction contre-historique » du western révisionniste qui propose un « contre-récit de la nation<sup>62</sup> ». Emblématique de la nouvelle perspective sur le mythe national, la scène du massacre de Washita (1868) dans *Little Big Man* est filmée à partir de l'intérieur du village indien, la cavalerie envahissant les plans d'ensemble depuis le hors champ ou apparaissant en longue focale dans le brouillard de l'horizon. Comme nous l'avons évoqué au chapitre précédent, la perspective de l'invasion territoriale est loin d'être nouvelle dans le western<sup>63</sup>. Elle devient cependant dominante au début des années 1970 au point de marquer durablement le genre du

---

<sup>60</sup> Gary K. WOLFE, « Frontiers in Space », in Mogen 1989, 259.

<sup>61</sup> Armando José PRATS, *Invisible Natives: Myth and Identity in the American Western*, 2002, p. 127.

<sup>62</sup> Robert BURGOYNE, *Film Nation: Hollywood Looks at U.S. History*, 1997, p. 11. Cité dans Janet WALKER, *Westerns: Films Through History*, 2001, p. 8.

<sup>63</sup> Rappelons ici *The Invaders* (1912) dans lequel les envahisseurs sont les arpenteurs du transcontinental ; l'arrivée de la cavalerie filmée du point de vue du chef indien dans *The Iron Horse* (John Ford, 1924) ; et surtout, *Devil's Doorway* (Anthony Mann, 1950) qui fait de l'invasion du territoire de son héros indien par des pionniers l'objet de son récit.

western qui ne montrera plus jamais l'Indien exclusivement comme un sauvage sanguinaire mais l'opposera toujours à un bon : les Pawnees face aux Cheyennes dans *Little Big Man*, les Shoshone face aux Sioux dans *A Man Called Horse* ou les Pawnees face aux Sioux dans *Dances With Wolves* (Kevin Costner, 1990). À propos de ce dernier film, Matthew Carter remarque qu'il « déplace, plutôt qu'il ne déconstruit, une culture de préjugés raciaux » en déplaçant la haine du sauvage sur une portion congrue de la race indigène (Carter 2014, 93). Ici encore, le contre-mythe hérite des antécédents du culte de l'Indien dans le roman *Le Dernier des Mohicans* (1826), où les Hurons s'opposent aux Mohicans.



**12 Little Big Man (1970): perspective de l'Indien, la cavalerie envahit le champ**



**13 Little Big Man (1970): perspective de l'Indien, cavalerie en longue focale à l'horizon**

Dans tous ces films, en particulier *Dances With Wolves*, la civilisation blanche est présentée telle que la décrit Abraham Polonsky, réalisateur du western révisionniste *Tell Them Willie Boy is Here* (1969), comme « le procédé de dépouillement, de spoliation des peuples, que nous avons considéré par le passé comme une victoire, mais que nous soupçonnons maintenant être une défaite morale pour tous<sup>64</sup> ». La civilisation apparaît alors comme un miroir grossissant de l'impérialisme rooseveltien : raciste, impérialiste, destructrice de la nature américaine (la forêt sacrée de *Dances With Wolves*), quand elle n'est pas simplement fanatique (le pasteur de *Little Big Man*) ou dérangée (les soldats de *Soldier Blue* qui jubilent dans le massacre). Le tournant dans les représentations du mythe traverse la culture américaine, si bien que c'est toute la gauche américaine anti-Vietnam qui a alimenté une « indianisation de l'Amérique » entre 1969 et 1975 (Bates 1996, 30) dont nous verrons les prolongements au chapitre huit. Nous y explorerons en particulier les dimensions écologique et spirituelle du contre-mythe que nous n'avons ici que brièvement évoquées.

En se contentant d'inverser la polarité des termes du mythe, le contre-mythe n'échappe cependant pas à l'idéologie impériale du mythe de la Frontière. En premier lieu, il n'abandonne pas ses catégories binaires fondamentales : « La dichotomie civilisé-sauvage n'a pas été transcendée, elle a simplement été inversée » (Carter 2014, 94). De même, le contre-mythe n'abandonne pas le héros de la Frontière, un homme blanc qui se régénère au contact de la sauvagerie. Horse, Little Big Man et Danse avec les loups sont des noms de personnages blancs pour qui l'acquisition d'une identité indienne a constitué une forme de renaissance. Celle-ci n'intervient plus par la destruction de l'autre, mais par une union spirituelle avec lui : c'est la relation filiale de Little Big Man à son grand-père d'adoption, le chef Old Lodge Skins (Chief Dan George), ou de Danse avec les loups avec le shaman lakota Kicking Bird (Graham Greene). Alors que la civilisation américaine du contre-mythe incarne l'impérialisme rooseveltien, ces Blancs indianisés défendent l'anti-impérialisme et l'antiracisme, les idéaux libéraux et égalitaristes incarnés dans la Nouvelle Frontière de Kennedy (Hellmann 1997). Ils sont ainsi les héritiers de l'idéalisme de l'Ouest défendu par Turner – la liberté individuelle, la démocratie, l'égalité – appliqués à la défense de l'altérité. À noter cependant que dans les trois cas cités ci-dessus, l'attribution d'une identité indienne au héros blanc intervient après le meurtre d'un Indien ennemi. C'est toujours dans le meurtre du sauvage que le Blanc trouve sa régénération, mais un meurtre sanctionné par les bons

---

<sup>64</sup> Cité dans James L. HOBERMAN, *The Dream Life: Movies, Media, and the Mythology of the Sixties*, 2003, p. 239.



indigènes. Le contre-mythe est donc une version de gauche du mythe de la Frontière qui ne fait que souligner des éléments différents d'une même mythologie :

« [People who identified with the 1960s counterculture] were able to adapt the Boone myth to their own purposes by playing down its violence and emphasizing the first half of the regenerative cycle, the Indianizing of the white pioneers. For those on the political left as well as those on the right, the wilderness and the Indian were ideologically charged symbols. » (Bates 1996, 29)

L'accent est mis sur l'indianisation du héros blanc plutôt que sur la défaite du sauvage, mais le contre-mythe de la Frontière ne propose en rien un cadre idéologique alternatif à celui du mythe impérial.

La dépendance du contre-mythe à l'égard d'une idéologie impériale transparaît dans plusieurs aspects de ses récits. Tout d'abord, le bon sauvage du contre-mythe correspond à l'Indien en voie de disparition (*Vanishing American*), figure traditionnelle du culte de l'Indien (voir chapitre un) et thème central du genre du western<sup>65</sup>, ce qui indique que ces récits n'ont pas abandonné l'idéologie évolutionniste du mythe qui annonce le triomphe inéluctable de la civilisation sur le primitif<sup>66</sup>. Or, 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 « il n'y a pas d'autre moyen de parer à l'homme blanc », ou dans *Dances With Wolves*, où le héros veut voir la Frontière « avant qu'elle n'ait disparu ». Mais surtout, le récit reste sous le contrôle du blanc. La perspective de l'Indien est toujours médiatisée par un héros issu de la civilisation, qui devient dépositaire de la mémoire de l'indigène voué à disparaître<sup>67</sup>. Un signe de ce contrôle est la représentation de l'Indien, qui correspond aux divers stéréotypes du bon sauvage construits par la culture impériale. Les Cheyennes de *Little Big Man* ne sont rien d'autre que 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 encore au stéréotype de l'écologie indigène sur lequel nous

---

<sup>65</sup> « [In films, the Indian] has no future, for he is the apostate of the Cult of Progress; yet, he has a destiny, manifestly foredoomed to vanish as he is. » (Prats 2002, 71)

<sup>66</sup> « Vanishment—irrevocable, complete, irreversible—is the first axiom of revisionism » (Prats 2002, 127)

<sup>67</sup> « The second principle of revisionism holds that the Indian himself 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, 128-9)

reviendrons au chapitre huit. Au centre du récit se trouve toujours le héros impérial, blanc et masculin, dont le regard construit l'autre comme une fonction du même<sup>68</sup>.

La fonction du contre-mythe tel qu'il s'exprime dans le western révisionniste étudié ici et, plus largement, dans la culture américaine du tournant des années 1970 vise ainsi 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 :

« The revisionist Indian Western solicits, above all, the *exemption* of its white hero, whose self-proclaimed Otherness demands a compensatory dispensation from the guilt of Conquest. [...] In the end, the hero of the revisionist Indian Western stands before us *dehistoricized as at once the last Indian and the first Man*, however recent a witness to and participant in history he may have been. » (Prats 2002, 131-2)

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



**14 Dances With Wolves (1990): le Blanc indianisé, dernier Indien et homme nouveau**

pourra guider la régénération. Au cœur de cette fable anti-impérialiste trône la figure du bon sauvage, ressort essentiel prolongeant l'idéologie impériale et pérennisant la domination de l'ancien conquérant. 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 :

---

<sup>68</sup> Voir Marianne KACVERGNE, « Les westerns contemporains à l'épreuve de la diversité », in Lauric GUILLAUD et Gilles MENEGALDO, *Le western et les mythes de l'Ouest : littérature et arts de l'image*, 2015, p. 266.

« Symptomatically, a 1971 issue of *Life* magazine titled ‘Our Indian History’ instructed readers that ‘the United States may yet learn [from the Indian] some lessons about restoring the balance between man and his surroundings.’ Going native, then, ironically undermined challenges to the power and authority of white America. » (Huhndorf 2001, 135)

En s’appropriant l’esprit de l’indigène – sa sagesse et sa spiritualité – la civilisation réalise ce qu’Old Lodge Skins, figure tutélaire du contre-mythe, considérait comme le pire affront à infliger à l’autre : « Il ne faut jamais s’excuser de battre un ennemi à moins qu’ayant conquis son corps, tu veu également son esprit. » C’est cependant cette appropriation totale de l’autre que réalise le contre-mythe. Lorsque l’Indien était le « sauvage réactionnaire » du récit de guerres indiennes, il avait au moins la liberté, entre les scènes de bataille, d’une vie hors champ, hors du contrôle du regard impérial qui construit l’altérité. Maintenant qu’il est le noble sauvage, mis au centre du champ sous le contrôle total et permanent de la culture dominante, sa liberté vis-à-vis du regard impérial s’est considérablement réduite. 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 domination, incarnée dans un héros porteur de l’idéalisme de l’Ouest, cette civilisation réaffirme son identification aux valeurs des Lumières trahies dans la conquête. Nous verrons ainsi aux chapitres huit et neuf que le contre-mythe de la Frontière est un ressort essentiel du prolongement de l’impérialisme libéral et de sa mission universaliste dans une culture américaine post-empire.

Lorsque l’autre, effacé de l’histoire nationale ou réduit au statut d’opposant condamné, en vient à occuper véritablement la place du héros dans le contre-mythe de la Frontière, cela ne constitue pas plus une remise en question du cadre du mythe. Car si le Noir, l’Indien ou, plus marginalement, la femme acquièrent un statut héroïque dans le contre-mythe, c’est en agissant précisément comme le héros du mythe de la Frontière rooseveltien. De *Buck and the Preacher* (Sidney Poitier, 1972) à *Django Unchained* (Quentin Tarantino, 2012) en passant par *Navajo Joe* (Sergio Corbucci, 1966) ou *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991), le cinéma qui cherche à intégrer les minorités dans le récit de naissance de la nation repose sur le même mécanisme de construction exclusive d’un groupe humain désigné comme autre, sur un critère de race ou de genre, et de sa déshumanisation. Ce sont par exemple les Blancs racistes et violents de *Navajo Joe*, de *Buck and the Preacher* et de *Django Unchained*, ou les personnages masculins stéréotypés de *Thelma & Louise*. À un premier niveau, ces films ne font que renverser un traitement historique et cinématographique qui a longtemps été infligé

aux minorités. Mais plutôt que de rejeter l'idéologie impériale qui a provoqué l'exploitation, l'élimination et la marginalisation de ces minorités, les récits révisionnistes s'approprient cette idéologie de manière immédiate, renversant le rapport entre dominants et dominés par un acte violent – le meurtre de l'opresseur, du raciste, du violeur – sans proposer des modes d'émancipation de l'idéologie impériale elle-même. Dans son essai *Les Damnés de la Terre* (1961), Franz Fanon défend la nécessité psychologique d'une décolonisation par la violence qui seule permet au colonisé de se libérer de la domination coloniale. Si une telle position peut se justifier par la psychologie, l'extériorisation de l'oppression par le meurtre de l'opresseur ne déroge pas à la logique de la guerre sauvage où empire et indigènes s'exterminent pour la domination.

En outre, la mobilisation de l'idéologie impériale par les minorités est un moyen d'émancipation nécessairement limité. Dans son étude de la littérature de la Frontière chez les auteurs noirs-américains, Michael Johnson remarque l'utilisation classique de la Frontière comme un motif d'émancipation pour le héros noir face à une société blanche raciste et dominatrice<sup>69</sup>. Mais il ajoute que cette mobilisation de la Frontière réduit les possibilités d'émancipation du héros :

« If frontier mythology offers an existing structure for investigating potentiality and possibility, however, that myth also encodes existing constraints. With its central opposition of civilization and savagery, self and other, especially as the dichotomy is articulated along racial lines, the frontier myth both offers the African American writer a set of motifs for exploring self-making possibilities and restrict those possibilities through a dominant discourse that associates the black individual with the racial other and not with the white subject of the myth. » (Johnson 2002, 248)

Pour Johnson, s'approprier la dichotomie impérialiste, c'est finalement accepter le positionnement de la minorité comme une altérité par la culture impériale. Les minorités des récits révisionnistes combattent ainsi depuis la position de l'indigène, et non en tant qu'Américains. La mobilisation du mythe de la Frontière par les minorités travaille ainsi contre leur inclusion dans le récit national, quand bien même un Noir ou une femme occupent la place du cowboy jusque-là occupée par un homme blanc. À l'inverse, si le héros minoritaire veut espérer intégrer le récit national, il doit en accepter les principes idéologiques quand bien même cela revient à nier son identité. C'est Django (Jamie Foxx) qui, à la fin de *Django Unchained*, accepte la logique raciale du planteur blanc lorsqu'il affirme être « ce

---

<sup>69</sup> Michael Kyle JOHNSON, *Black Masculinity and the Frontier Myth in American Literature*, 2002, p. 242.

nègre unique parmi 10000 ». Dans la reconnaissance de sa supériorité, confirmée par le contraste avec les autres personnages noirs du film, le héros intègre le cercle aristocratique



**15 Django Unchained (2012): « the exceptional nigger », ambiguïtés du révisionnisme**

des héros de western mais il se dissocie du reste des esclaves, dont il n'entend en rien porter les aspirations politiques. Le personnage est ainsi coincé entre les stéréotypes du Noir construits par la culture blanche (le « black buck ») et la mécanique exclusive du récit impérial. Le contre-mythe, qu'il serve aux conquérants pour s'absoudre de leur culpabilité historique ou aux conquis pour transcender la violence de la conquête, reste le mythe ; ses expressions culturelles prolongent l'idéologie impériale dans un nouveau contexte sociopolitique gagné à l'anti-impérialisme. Notons cependant que le renversement de la violence impériale impliqué par la réaction de l'indigène opprimé transforme la configuration narrative de la violence légitime. Dans le récit révisionniste du contre-mythe, la légitimité n'est pas du côté de l'imposition d'un ordre impérial, mais du côté de sa subversion. Le modèle historique de cette violence n'est plus celui des guerres indiennes menées par la civilisation, mais des guerres de décolonisation. Si, comme on le verra plus loin, le culte de l'Indien permettra le prolongement de la mission américaine, la guerre de décolonisation lui donnera les moyens légitimes d'être menée à bien (voir chapitre sept).

Au vu des développements précédents, il apparaît ici que l'expression de crise du mythe public ne reflète pas la réalité des processus culturels à l'œuvre à cette période. L'éclatement du système rhétorique de l'impérialisme libéral aurait pu mener à une critique radicale des mécanismes de la violence américaine. Elle a cependant débouché sur la

stigmatisation de l'histoire de la conquête et des récits du vieil Ouest et sur la formation d'un contre-récit national permettant de sauvegarder les structures idéologiques du mythe de la Frontière. Loin d'être en crise, le mythe de la Frontière a démontré sa vitalité en répondant promptement au défi du fiasco vietnamien par une solution assurant sa continuité. Certes, le paysage politique et culturel du tournant des années 1970 est fortement divisé. Certes, si nous avons insisté ici sur la nouvelle version du mythe construite par la gauche intellectuelle, une partie de la culture américaine continue de défendre le mythe rooseveltien en le développant selon des lignes qui feront l'objet de notre deuxième partie. Mais là encore, au vu de son omniprésence dans le débat public et de sa mobilisation de part et d'autre du paysage politique, au vu de sa diffusion dans tous les pans de la culture américaine que ce soit pour le soutenir ou le critiquer, le mythe de la Frontière n'a pas connu de crise à la fin des années 1960 ; il s'est simplement diversifié. L'idée d'une crise du mythe national reste cependant fortement attachée aux définitions de la période, en particulier à cause du déclin du genre du western et de son traitement par les études filmiques.

### **Fin du western, fin du mythe ?**

La conception du western comme genre privilégié d'exploration de l'américanité (voir chapitre deux) pousse généralement les chercheurs à conclure à une crise du mythe national au moment où le western décline en production. Les années 1960 sont ainsi souvent décrites comme charnières entre une période classique où le genre jouit d'une forte influence culturelle et une période révisionniste où son influence est limitée. Pourtant, une telle lecture qui alimente l'idée d'une rupture repose en partie sur un phénomène de stigmatisation des récits de l'Ouest décrit plus haut et contribue à sauvegarder la puissance et l'idéologie du mythe de la Frontière. Car si le western cinématographique décline effectivement, la fin des années 1960 est un moment où le mythe réactive ses vieilles connexions avec d'autres univers narratifs et transforme le paysage générique du cinéma américain. Commençons donc par dresser un état des lieux de cette diffusion.

#### **La « mort » du western et la migration du mythe**

Les années 1960 sont une période de déclin prononcé de la production de westerns au cinéma et à la télévision qui a fait dire en 1974 à la célèbre critique du *New Yorker*, Pauline

Kael, que « le western [était] mort<sup>70</sup> ». Un sondage à différents moments de l'histoire du genre permet de révéler une lente diminution de la production observable depuis les années 1920 : 135 westerns produits en 1926, 95 en 1947, 54 en 1958 et 40 séries télévisées, 20 en 1969 et 12 séries télévisées, 6 en 1980 et 3 séries télévisées<sup>71</sup>. Au niveau des moyennes annuelles de production, le tournant devient particulièrement visible dans les années 1960 avec 82,2 westerns produits en moyenne par an dans les années 1950 contre 19,5 la décennie suivante. Si l'ensemble de la production de films tous genres confondus connaît une baisse importante à cette période, la baisse de production du western est plus importante encore puisque sa part dans la production totale des studios passe de 31% en 1956 à 11% en 1967<sup>72</sup>. Confrontés à ces statistiques, certains souscrivent à l'analyse de Kael et parlent encore aujourd'hui de « mort du western<sup>73</sup> ». D'autres cependant, croyant en l'importance centrale du genre dans la culture américaine, refusent de croire à une disparition. Alors que la production est à son plus bas en 1980, Lenihan écrit ainsi :

« Its proved capacity for redefining America's mythic heritage in contemporary terms would suggest, even during the current period of its quiescence, that the Western is an unlikely candidate for cultural oblivion<sup>74</sup>. »

Au vu du renouveau – relatif – de la production dans les années 1990 et 2000 et du succès critique et populaire de films comme *Dances With Wolves*, *Unforgiven*, *True Grit* ou l'hybride générique *Django Unchained*<sup>75</sup>, le genre n'est certainement pas mort ni disparu. Il est cependant indéniable qu'il n'occupe plus la place centrale qu'il pouvait avoir dans la production américaine des années 1920, 1940 ou 1950. Son rôle est plutôt celui d'un « genre de prestige<sup>76</sup> », offrant l'opportunité d'un exercice de style à destination d'un public

---

<sup>70</sup> Pauline KAEL, « The Current Cinema: The Street Western », *The New Yorker*, 25 février 1974, p. 100. Cité dans Richard AQUILA, *Wanted Dead or Alive: the American West in popular Culture*, 1996, p. 130.

<sup>71</sup> Jean-Louis LEUTRAT et Suzanne LIANDRAT-GUIGUES, *Les cartes de l'Ouest: un genre cinématographique : le western.*, 1990, p. 7-8.

<sup>72</sup> Mathieu LACOUÉ-LABARTHE, *Les Indiens dans le western américain*, 2013, p. 458.

<sup>73</sup> Louis LE BRIS, *Le western : grandeur ou décadence d'un mythe ?*, 2012, p. 10.

<sup>74</sup> John H. LENIHAN, *Showdown, Confronting Modern America in the Western Film*, 1980, p. 176.

<sup>75</sup> Sacré aux oscars 1990, *Dances With Wolves* arrive en 3<sup>e</sup> position des recettes nationales et internationales de 1990 avec respectivement \$184M et \$240M (derrière *Home Alone*, avec \$285M et \$190M). *Unforgiven*, également adoubé par les oscars en 1992, atteint \$101M de recettes nationales (*Aladdin*, premier du classement national, atteint \$217M) et \$58M à l'étranger, se glissant à la 11<sup>e</sup> position du box office annuel. *True Grit*, 10 fois nommé mais jamais récompensé aux oscars de 2010, atteint \$171+81M de recettes et la 13<sup>e</sup> place au classement national annuel (dominé par *Toy Story 3* avec \$415M), des performances inédites pour un western au XXI<sup>e</sup> siècle. Il dépasse même *Django Unchained*, qui n'atteint que \$162M sur le marché national (*Avengers* arrive en 1<sup>er</sup> avec \$623M), mais la notoriété pop de Tarantino rafle la mise à l'international avec M262\$. Chiffres boxofficemojo.com.

<sup>76</sup> Andrew Patrick NELSON (dir.), *Contemporary Westerns: Film and Television Since 1990*, 2013, p. xix.

international de cinéphiles pour des réalisateurs aux ambitions artistiques. Le western n'a jamais autant remporté de prix et de distinctions honorifiques mais il n'attire plus le public américain comme il pouvait le faire avant les années 1960. Même une grosse production avec un casting de stars telle que le remake de *3:10 to Yuma* peine à couvrir son budget de production<sup>77</sup>. Le succès reste cependant plus important sur les marchés étrangers, bien que l'engouement soit moindre que dans les décennies suivant la Seconde Guerre mondiale. Les raisons de ce succès sont doubles. D'une part, le western conserve son aura d'exotisme et son identité « américaine » que prisent les spectateurs étrangers de produits hollywoodiens. Il engage donc le plaisir d'un regard impérial déresponsabilisé vis-à-vis de l'histoire et donc confortable pour un public étranger (voir chapitre deux). D'autre part, le genre se présente aujourd'hui comme révisionniste et essentiellement critique des États-Unis. Il offre ainsi l'équilibre parfait entre américanité et anti-américanisme qui, pour Nolwenn Mingant, fait le succès des produits hollywoodiens contemporains sur les marchés étrangers<sup>78</sup>.

Plutôt que de marquer la fin de la Frontière dans le cinéma américain, le déclin du western semble avoir alimenté une résurgence du mythe de la Frontière dans d'autres genres du cinéma américain. Écrivant en 1985, l'historien du cinéma Robert Ray identifie ainsi une préoccupation culturelle qui traverse le cinéma du tournant des années 1970 : qu'ils appartiennent au cycle de films « de gauche » ou « de droite », « les films de la fin des années 1960 et du début des années 1970 rev[iennent] encore et encore, explicitement ou implicitement, à la signification persistante de la Frontière dans la vie américaine<sup>79</sup> ». L'exploration de la Frontière au-delà du western s'est déroulée sur les terrains narratifs qui entretenaient déjà des affinités idéologiques avec le mythe – la Frontière urbaine, la Frontière spatiale et la Frontière militaire mondiale (voir chapitre deux) – auxquels s'ajoute l'Ouest contemporain dans le road movie : « Sans aucun doute, le western a été supplanté en termes génériques par le film policier, le road movie et la science-fiction épique<sup>80</sup>. » Le film de guerre est également concerné avec *The Green Berets* (1968), bien que le mythe n'y soit véritablement interrogé qu'à partir de *The Deer Hunter* (Michael Cimino, 1978) et de la première vague de films sur la guerre du Vietnam (voir chapitre quatre). Ainsi, *Coogan's Bluff* (Don Siegel, 1968) et *Dirty Harry* (Don Siegel, 1971) marquent la projection du mythe

---

<sup>77</sup> *3:10 to Yuma*, avec Christian Bale et Russel Crowe, ne fait que \$53M de recette aux États-Unis pour un budget de \$55M, couvrant le reste grâce aux maigres \$16M de recettes internationales. Chiffres boxofficemojo.com.

<sup>78</sup> Nolwenn MINGANT, *Hollywood à la conquête du monde : marchés, stratégies, influences*, 2010, pp. 247-8 et 254.

<sup>79</sup> Robert B. RAY, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema: 1930-1980*, 1985, p. 301.

<sup>80</sup> Michael COYNE, *The Crowded Prairie: American National Identity in the Hollywood Western*, 1997, p. 190.



sur une Frontière urbaine (chapitre cinq) ; *Planet of the Apes* (Franklin Schaffner, 1968) et *2001: Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968) démarrent une mobilisation accrue du mythe en science-fiction (chapitre sept) ; *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) inaugure une actualisation de la Frontière de l'Ouest dans le road movie (chapitre huit). Mais l'influence du mythe dépasse les cadres génériques et peut se percevoir dans de nombreux phénomènes marquant le cinéma américain, tels que l'émergence du *survival film* avec *The Naked Prey* (Cornel Wilde, 1965) ou *Man in the Wilderness* (Richard Sarafian, 1971) et les transformations du film d'horreur avec *Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hooper, 1974) et *The Hills Have Eyes* (Wes Craven, 1977) que nous évoquerons au chapitre quatre, ou tels que le développement du film post-apocalyptique avec *The Omega Man* (Boris Sagal, 1971), *Zardoz* (John Boorman, 1974) et, en Australie, *Mad Max* (George Miller, 1979) dont nous discuterons au chapitre sept. Si le mythe de la Frontière était déjà présent dans ces différents univers narratifs, il n'a certainement jamais été autant mobilisé par d'autres genres que le western et de manière simultanée dans des genres aussi différents.

La nouveauté réside cependant moins dans la migration du mythe que dans celle des motifs westerniens :

« [T]he Western did not die; it merely migrated and mutated. As the *Have-Gun—Star Trek* connection suggests, the Western was reborn in science fiction, as well as in other genres, like the cop show, which beginning in the 1970s often took the form of an urban Western<sup>81</sup>. »

Les thèmes et l'esthétique spécifiques à l'univers de l'Ouest sont mobilisés et interrogés par les genres reposant sur le mythe de la Frontière. Certains parleront ainsi de western moderne à propos d'*Easy Rider*, de western urbain à propos de *Dirty Harry* ou de western de l'espace à propos de *Star Wars* (George Lucas, 1977) et l'on retrouvera des motifs westerniens jusque dans des films contemporains, que ce soit pour explorer la résilience contemporaine du mythe de l'Ouest dans un film comme *No Country for Old Men* (Joel et Ethan Coen, 2007) ou pour exploiter le capital héroïque du cowboy dans un film d'action comme *2 Guns* (Baltasar Kormakur, 2013). Plutôt que de mort du western, on peut donc parler d'une « résurgence créative des manières dont le récit de la Frontière exprime les idéaux et objectifs de la Destinée manifeste à Hollywood<sup>82</sup> ». Sur le plan des représentations cinématographiques du

---

<sup>81</sup> Paul A. CANTOR, *The Invisible Hand in Popular Culture: Liberty Vs. Authority in American Film and TV*, 2012, p. 94.

<sup>82</sup> Mark Cronlund ANDERSON, *Cowboy Imperialism and Hollywood Film*, 2007, p. 9.

mythe de la Frontière et des récits de l'Ouest, on peut donc également comprendre le tournant des années 1970 non comme un moment de crise mais comme une période de continuité :

« [Les] lois du Far West demeurent intangibles, inaltérables, aussi puissantes et riches en principes vitaux. C'est l'héritage. Il suffit de constater combien de plus en plus les lois du corral, des grands espaces s'appliquent régulièrement avec chaque fois plus de précision, d'allusions claires à tous les autres genres cinématographiques : policier, mélodrame, film de guerre, science-fiction, voire même fantastique<sup>83</sup>. »

On notera ici que la variété des genres identifiés comme héritiers du mythe de l'Ouest (l'auteur inclut le mélodrame<sup>84</sup>), de même que la différence entre cette liste et celles dressées par d'autres auteurs<sup>85</sup>, attirent notre attention sur les difficultés à analyser le mythe de la Frontière par le prisme des genres et la nécessité de favoriser une approche du mythe en termes de système plutôt que d'univers. C'est dans une identification transversale de structures narratives et idéologiques que nous pourrions construire une meilleure compréhension des prolongements du mythe dans le cinéma post-western.

### La lecture évolutionniste du genre du western

Confrontées à la question du déclin de production du western, les études filmiques ont répondu en s'appropriant l'idée d'une crise de la nation. Un exemple de cette posture peut être trouvé dans l'étude de Stephen McVeigh, *The American Western* (2007), où l'auteur analyse le déclin du genre comme une crise des valeurs identitaires de l'Amérique :

« The myth of the West had come under attack from a number of directions in the latter decades of the twentieth century. The values that underpinned the mythology of the West, values such as individualism, democracy, equality, were eroded in the 1960s in the wake of the struggle for civil rights and the Vietnam War, at home and abroad. The New Western History, formalized in the 1980s, revisited the West and returned with unheard tales from a landscape, not of heroic endeavor, progress and civilization, but racism, oppression and violent conquest. In the postmodern 1990s, President Clinton campaigned and won elections, not by celebrating the past as

---

<sup>83</sup> Éric LEGUÈBE, Jean-Charles TACHELLA et Olivier DELAVault, *Histoire mondiale des westerns*, 2003, p. 13.

<sup>84</sup> Si le mélodrame semble à bien des égards l'antithèse générique du western, il n'est pas exempt de mobilisations du mythe de la Frontière. Ainsi un mélodrame comme *Aloha* (Cameron Crowe, 2015) est un héritier du contre-mythe de la Frontière. Situé à Hawaï, il suit un militaire blanc (Bradley Cooper) ami d'indigènes indépendantistes dans une trajectoire narrative qui réaffirme le bien-fondé de la colonisation américaine de l'île.

<sup>85</sup> Pour Barry Grant, le mythe de l'Ouest survit essentiellement à travers la science-fiction (*Film Genre: From Iconography to Ideology*, 2007, p. 39). Pour Louis Le Bris, la liste inclut le film post-apocalyptique (*Le Bris* 2012, 72). Pour Geoff King, la Frontière a colonisé l'ensemble des blockbusters contemporains (*Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster*, 2001).

Reagan had, but by 'building bridges to the future'. Even in purely popular culture terms, the Western had ebbed far away from the centre of the American imagination<sup>86</sup>. »

De telles observations, largement partagées<sup>87</sup>, découlent d'une confusion entre récits de l'Ouest et mythe de la Frontière, qui oblige à considérer que la disparition des premiers entraîne la perte d'influence du second. Les « valeurs » dont il est question – individualisme, démocratie, égalité, progrès, civilisation – ne sont pas attachées au genre du western mais traversent plus profondément la culture américaine. Certes, nous l'avons vu, la guerre du Vietnam a posé un défi au récit national mais celui-ci a su très rapidement trouver les moyens de sa conservation. Accréditer la thèse d'une crise des valeurs nationales revient à obscurcir les manières dont l'idéologie fondamentale du nationalisme américain s'est consolidée durant cette période, par exemple grâce au contre-mythe analysé plus haut.

En alimentant la lecture du western comme un genre impérialiste, les études filmiques ont également répété la conception du genre construite par la gauche intellectuelle de la fin des années 1960. Un exemple de cette lecture est offert par Michael Coyne dans son étude *The Crowded Prairie* (1997), qui définit le genre comme un véhicule de l'impérialisme rooseveltien :

« The revisionism of the 1960s and 1970s notwithstanding, the Western's overall thrust sanctified territorial expansion, justified dispossession of the Indians, fuelled nostalgia for a largely mythicized past, exalted self-reliance and posited violence as the main solution to personal and societal problems. [...] The Western's habitual representation of American identity was white as well as 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*. » (Coyne 1997, 3)

La réduction du western à un porte-parole de l'impérialisme rooseveltien est également visible chez Edward Buscombe ou Douglas Pye<sup>88</sup>. Pour Jane Tompkins, cette idéologie est même inscrite au cœur des paysages de l'Ouest : « Pas besoin de dire que les hommes

---

<sup>86</sup> Stephen McVEIGH, *The American Western*, 2007, p. viii.

<sup>87</sup> Par exemple Michael Coyne (Coyne 1997, 142) ou Louis Le Bris (Le Bris 2012, 10). John Lenihan (1980), Thomas Schatz (1981), Richard Slotkin (1998 [1993]) ou William Bourton (2008) défendent une position similaire.

<sup>88</sup> « 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. »

Edward BUSCOMBE *et al.* (dirs.), *The BFI Companion to the Western*, 1993, p. 156.

« The Anglo-Saxon focus may indeed have been central to the ideological power of the Western and its nostalgic appeal. » Ian A. CAMERON et Douglas PYE, *The Book of Westerns*, 1996, p. 13. Cités dans Carter 2014, 9.

[blancs] sont supérieurs [...] ; le décor l'a déjà exprimé<sup>89</sup>. » Au vu de la brève contre-histoire du genre que nous avons esquissée au chapitre précédent, il apparaît clairement qu'une telle lecture ne fait pas honneur à la complexité idéologique et aux subtilités narratives du western. Elle participe bien plutôt d'une dépendance à l'égard des stéréotypes construits dans les années 1960 et ne fait que prolonger dans l'espace de la recherche universitaire la stigmatisation des récits de l'Ouest. Les conséquences politiques sont les mêmes, puisqu'en faisant du western le genre « impérialiste » du cinéma américain, cette lecture tend à minimiser l'influence transversale du mythe national. Prises ensemble, les deux positions discutées ci-dessus amènent à considérer que la fin du western représente la disparition de l'idéologie impériale dans la culture américaine et qu'en se débarrassant du western, l'Amérique aurait fait son *mea culpa*.

L'idée d'une Amérique repentie de son histoire et de sa culture impériales est encore alimentée dans les études filmiques par l'identification d'une rupture idéologique dans le genre à la fin des années 1960 et la lecture du nouveau western révisionniste comme une déconstruction du mythe de la Frontière. Un passage de l'introduction au *Western Reader* de Jim Kitses (1998) combine les visions d'un genre classique raciste et lié à la politique nationale évoquées plus haut à l'idée de leur réforme dans un révisionnisme progressiste. Les contre-exemples à cette partition du genre y sont réintégrés comme les précurseurs d'une contre-tradition qui devient norme après 1970 :

« In retrospect, it is possible to see [films such as *The Ox-Bow Incident*, *Johnny Guitar*, *High Noon* or *Devil's Doorway*] as precursors to a counter-tradition that the Western tradition itself generates, a revisionist shadow, a parallel track to the imperial mainstream with all its ideological baggage. Accumulating in fragments and on the margins, this practice shifts gears radically in the 60s, wherein America loses her innocence, the result of traumatic change – the Vietnam war, civil rights, imperial assassinations, Watergate. [...] [T]here now seems to be a strong argument for recognition of the revisionist Western as a discrete, dominant type. Indeed, films that in whole or part interrogate aspects of the genre such as its traditional representations of history and myth, heroism and violence, masculinity and minorities, can be seen now to make up the primary focus of the genre<sup>90</sup>. »

---

<sup>89</sup> Jane P. TOMPKINS, *West of Everything: The Inner Life of Westerns*, 1993, p. 73.

<sup>90</sup> Jim Kitses, « Introduction: Post-Modernism and The Western », in Jim KITSSES et Gregg RICKMAN (dirs.), *The Western Reader*, 1998, p. 17-9.

L'auteur présente explicitement ce basculement idéologique du western comme le reflet d'un basculement idéologique de la culture politique américaine, autrefois fondée sur la domination WASP (*White Anglo-Saxon Protestant*) mais désormais caractérisée dans les années 1990 par le multiculturalisme (Kitses 1998, 19). À travers cet exemple, on voit bien comment la lecture évolutionniste d'un genre national qui progresserait inéluctablement vers le libéralisme politique sert une vision complaisante de l'Amérique post-Vietnam.

De même que le western classique est révisionniste à bien des égards, le western révisionniste se retrouve fréquemment sur un terrain idéologique classique. Nous en avons proposé certains exemples dans les films du contre-mythe (en particulier *Dances With Wolves*, qui bénéficie pourtant d'une aura progressiste auprès du grand public), mais c'est également le cas de westerns comme *Unforgiven* (Clint Eastwood, 1993), pourtant largement considéré comme portant un coup de grâce au mythe de l'Ouest. Le film déconstruit certainement la figure du héros de l'Ouest puissant et humaniste, mais il reconstruit surtout notre désir de voir ce héros en action : « En repoussant le duel final jusqu'au tout dernier moment, *Unforgiven* offre aux spectateurs ce qu'ils attendaient – un moment cathartique de régénération par la violence » (Carter 2014, 150). Soulignant l'idée d'une continuité plutôt que d'une rupture sur le plan esthétique et politique, l'ouvrage dirigé par Andrew Patrick Nelson s'attache ainsi à révéler les traces du western classique dans les productions contemporaines du genre<sup>91</sup>. Comme le défend Matthew Carter, la lecture évolutionniste du western est un mythe, qu'il appelle simplement « le mythe du western » (« the myth of the *Western* ») et définit ainsi :

« [T]he 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', and/or in accordance with shifts in sociocultural, political and historical attitudes towards frontier mythology. » (Carter 2014, 6)

La référence à une logique interne vise les lectures du genre cinématographique comme se complexifiant nécessairement au fil de son histoire. La référence aux lectures du genre selon les changements culturels de la nation rejoint ce que nous avons évoqué plus haut. La lecture que propose Thomas Schatz du western dans *Hollywood Genres* (1981) est un exemple combinant ces deux arguments (Schatz 1981, 50-1). Une analyse du western libérée des

---

<sup>91</sup> « If one overarching theme emerges from the essays collected herein, it is the degree to which the contemporary Western evidences a tension, or negotiation, between a revisionist impulse inherited from the 1960s and 1970s and broader classical conventions that continue to shape the genre. » (Nelson 2013, xviii)

préjugés construits dans les années 1960 ne peut se faire qu'en abandonnant la lecture évolutionniste qui fait consensus dans de nombreuses études. De même, une analyse du mythe de la Frontière qui veut clarifier ses évolutions dans la culture américaine post-Vietnam ne peut se faire qu'en se libérant du western et de la stigmatisation des récits de l'Ouest pour éclairer les permanences et les transversalités.

Nous nous sommes attachés dans ce chapitre à rappeler les usages politiques qui ont été faits du mythe de la Frontière dans les années 1960 et leurs conséquences sur la culture américaine du tournant des années 1970. Le mythe de la Frontière a été mobilisé par le politique pour justifier l'intervention militaire au Vietnam ou la course à l'espace. La Nouvelle Frontière qui a organisé cette mythologie politique a constitué une tentative de réconciliation de l'idéalisme de Turner et de l'impérialisme de Roosevelt, réactivant le régime rhétorique de l'impérialisme libéral dans la culture américaine. L'échec des politiques associées à la Frontière et l'éclatement de ce régime rhétorique ont mené la gauche intellectuelle et libérale à désigner l'histoire de la conquête et les récits de l'Ouest comme responsables de la violence impériale américaine. Le mythe de l'Ouest et le western, incarnés par John Wayne, sont devenus les boucs émissaires de l'impérialisme américain jusque dans des études postérieures qui ont cherché à évaluer l'impact du mythe sur les décisions politiques de la décennie. La réaction de la culture américaine a pris la forme de la popularisation d'un contre-mythe de la Frontière condamnant la conquête et adoptant le point de vue de l'Indien. L'émergence de ce contre-mythe constitue la redéfinition la plus significative du mythe national produite dans les années 1960. Pourtant, le contre-mythe ne réinvente pas l'idéologie fondamentale du nationalisme américain mais la consolide et la prolonge. À remarquer l'ubiquité du mythe de la Frontière de part et d'autre du paysage politique américain et dans de nombreux univers génériques du cinéma, de même que la continuité de l'idéologie impériale au fondement du nationalisme américain, la notion de crise du mythe public au tournant des années 1970 ne soutient pas l'analyse. Il faut bien plutôt parler d'une continuité structurelle du mythe de la Frontière et d'une consolidation de son idéologie impériale. Le prolongement de la stigmatisation du western classique dans les études sur le genre, quand les migrations et la pérennité de son idéologie restent largement sous-étudiées, suggère une analyse incomplète des enjeux politiques gouvernant les reconfigurations culturelles de la période. Nous nous attacherons dans les parties suivantes à montrer comment les structures idéologiques du mythe de la Frontière se sont redéfinies et

prolongées à partir de la fin des années 1960 et dans quelle mesure elles déterminent encore une part importante du cinéma contemporain.

**Partie II :**  
**Purification et rédemption du mythe de la Frontière**



#### Chapitre 4 : Dégénération par la violence

##### I Traumatisme historique et mythe coupable : le cas de *Deliverance*

- Nature sacrée ou nature diabolique ?
- Réalité de la violence et régression des héros
- Le mythe coupable
- Histoire de colonisation

##### II L'ensauvagement de l'Amérique sur la Frontière

- Le retour de la nature gothique
- Culpabilité historique et seconde Chute du héros américain
- La barbarie blanche

##### III Le mythe destructeur : *The Deer Hunter* et après

- Retour de la Frontière vietnamienne au cinéma
- Les conséquences destructrices du mythe de la Frontière
- Impossibilité de l'héroïsme violent au Vietnam
- Le néowestern contre le mythe de la Frontière

#### Chapitre 5 : Le retour du tueur d'Indiens

##### I De la Frontière puritaine au film de justicier

- Ambiguïtés idéologiques de la Frontière puritaine
- Réagir à la crise : le film de justicier

##### II La Frontière urbaine dans *Dirty Harry*

- Du western urbain à la reformulation du mythe de la Frontière
- Un pouvoir mis en échec : le déclin de la civilisation
- Sauvagerie familière
- Harry le tueur maniaque ou le héros problématique
- Politique de la violence : une esthétique anti-cathartique

##### III La reconstruction de la violence impériale

- Reformer le héros de la Frontière contre les monstres américains
- La guerre sauvage formatrice des nouveaux héros justiciers
- Légitimer la violence impériale
- La leçon du Vietnam : être plus sauvage que le sauvage
- Embrasser le côté obscur dans la guerre contre la terreur

#### Chapitre 6 : Guerre sauvage et dernier carré de l'Occident

##### I Réécritures mythiques de la guerre du Vietnam

- Le film vietnamiste : Seconde Guerre mondiale et Frontière puritaine
- Les *POW films* et la réécriture victorieuse de la défaite
- Rambo II* et le sauvetage de la Nouvelle Frontière
- Captivité sur la Frontière spatiale : l'altérité sauvage dans la saga *Alien*

##### II *Platoon* et la régénération américaine par la guerre sauvage

- Platoon* : entre l'histoire et le mythe
- Une politique de l'endiguement
- Oliver Stone soldat : Daniel Boone chez les indigènes
- Guerre civile dans le peloton : l'ancienne Frontière contre la Nouvelle
- Chris, ou John Wayne régénéré

##### III Mythe de la Frontière et choc des civilisations

- Le choc des civilisations, ou Theodore Roosevelt après la guerre froide
- Islam barbare et sauveur christique
- En croisade contre les fanatiques
- Le dernier carré : l'Occident dans une guerre sauvage
- S'adapter pour survivre : le darwinisme au cinéma

Suite à la « crise » culturelle traversée par les États-Unis dans le contexte de la violence américaine au Vietnam, le mythe de la Frontière a pris deux directions narratives différentes dans le cinéma américain : d'une part une consolidation de son récit original et, d'autre part, la popularisation du contre-récit formulé par la gauche critique de la fin des années 1960. La première direction est celle d'une reconstruction des conditions de légitimité de la violence impériale – qui désigne, rappelons-le, la violence exercée par la civilisation contre une altérité indigène. Cette direction narrative correspond à la persistance du mythe de la Frontière dans sa version rooseveltienne raciale et particulariste que les années 1960 avaient pourtant stigmatisée. La seconde direction part du constat d'un échec moral de l'impérialisme américain et renverse les polarités du mythe pour refonder la mission civilisatrice de l'Amérique. Elle correspond à une diffusion dans le cinéma américain du contre-mythe de la Frontière, avec son culte de l'Indien et son idéalisme de l'Ouest hérité de Frederick Jackson Turner. Ces deux prolongements ne sont pas exclusifs et se retrouvent à des degrés divers d'un film à l'autre et au sein d'un même film. Ils connaissent cependant chacun un développement et des logiques narratives propres que nous allons éclairer en les traitant séparément dans les parties deux et trois de cette étude. Nous traiterons de la construction et du succès du contre-mythe dans le cinéma américain dans la troisième partie. Cette deuxième partie sera donc consacrée à la description des étapes de la consolidation du mythe de la Frontière rooseveltien depuis une phase de redéfinition dans les années 1970 jusqu'à sa pleine affirmation dans le cadre de la guerre contre la terreur.

La gauche libérale des années 1960 a désigné l'histoire de conquête et le mythe de l'Ouest comme les terrains de formation d'une violence américaine fondée sur le racisme et la volonté d'expansion. Une telle stigmatisation a contribué à réduire le mythe à une version qui apparaissait particulièrement problématique à ce moment-là : celle de l'impérialisme rooseveltien, avec sa mythologie de la régénération dans le massacre de l'altérité indigène. La Frontière était le lieu de naissance et de perpétuation d'une violence impériale, où les Américains civilisés avaient démontré leur capacité à se comporter en sauvages inhumains. Le cinéma américain s'est d'abord confronté à cette affirmation et en a exploré les implications dans des films interrogeant la causalité entre histoire de conquête, mythe de la Frontière et violence contemporaine ou examinant les effets de la violence sur le héros américain. Mais il a également trouvé dans de nouvelles figures de sauvages blancs une altérité légitimant l'action d'un héros violent. C'est en reconnaissant la part inhumaine de la civilisation – la capacité du Blanc à agir en sauvage – que le cinéma américain va finalement renforcer le mythe de la Frontière sur son socle rooseveltien.

Construit autour de *Deliverance* de John Boorman (1972) et *The Deer Hunter* de Michael Cimino (1978), le chapitre quatre se concentre sur la phase d'interrogation critique du mythe rooseveltien, en particulier son ressort essentiel qu'est la violence impériale, et observe l'émergence d'une conscience historique coupable dans le cinéma américain post-western. Cette tendance introspective critique qui s'étend jusqu'à *Three Burials of Melquiades Estrada* (Tommy Lee Jones, 2005) ou *No Country for Old Men* (Joel et Ethan Coen, 2007) explore les dangers politiques d'une mythologie fondée sur la violence contre l'altérité. Par certains aspects, elle facilite également le retour du héros tueur d'Indiens que nous étudierons au chapitre cinq. Élaborant une discussion à partir de *Dirty Harry* (Don Siegel, 1971) et de ce que nous appellerons le film de justicier, le chapitre cinq montre comment la violence impériale a retrouvé une légitimité dans le combat contre des formes endogènes de sauvagerie en purifiant le mythe de ses excès illustrés au Vietnam. Cette trajectoire rédemptrice de la mythologie nationale s'achève avec le chapitre six, qui aborde la question du retour de la Frontière raciale et des guerres sauvages dans l'imaginaire américain. *Platoon* (Oliver Stone, 1986) et le film de guerre du Vietnam serviront de point de départ à une démonstration qui s'étendra jusqu'aux manifestations cinématographiques de la théorie du choc des civilisations.

## ***Chapitre 4 : Dégénération par la violence***

« Well, you see, Willard, in this war, things get confused out there. Power, ideals, the old morality, and practical military necessity. But out there with these natives, it must be a temptation to be God. Because there's a conflict in every human heart, between the rational and irrational, between good and evil. And good does not always triumph. Sometimes, the dark side overcomes what Lincoln called the better angels of our nature. »

Général CORMAN (G. D. Spradlin), *Apocalypse Now*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Francis Ford COPPOLA, *Apocalypse Now*, 1979. Général Corman (G. D. Spradlin) au capitaine Willard (Martin Sheen), à propos de Kurtz (Marlon Brando).

Les structures narratives du mythe national ont été bousculées par la conduite américaine de la guerre du Vietnam et l'expérience de la défaite. L'idée d'une supériorité morale et d'une mission civilisatrice de l'Amérique se sont effondrées avec la révélation du traitement barbare réservé aux civils vietnamiens. Le discrédit de l'idéalisme attaché à la Nouvelle Frontière a vidé l'univers du mythe de sa finalité humaniste et révélé les moyens inhumains de l'impérialisme rooseveltien. La Frontière, comme réalité historique et comme construction culturelle, apparaît alors comme le lieu de naissance d'une sauvagerie américaine, née de la civilisation et perpétrée par cette dernière. Le cinéma américain des années 1970 a joué un rôle majeur dans la définition et l'exploration des enjeux de cette révélation. À l'instar d'une part importante de la culture américaine de cette époque, il s'est tourné vers les récits de la Frontière en espérant y trouver la clé explicative d'une dérive de l'Amérique vers la barbarie.

Cette quête de sens s'illustre dans la résurgence particulièrement frappante de deux éléments esthétiques que sont la représentation de la Frontière comme un espace de perdition (la nature diabolique des récits de captivité puritains) et la représentation d'un sauvage blanc issu de la civilisation. En outre, la migration du mythe de la Frontière vers de nouveaux univers narratifs s'accompagne de la transposition dans ces univers des enjeux historiques de la conquête continentale et, avec eux, d'une reconnaissance de la question de la culpabilité. Ce chapitre démarre donc par un examen du retour du mythe de la Frontière sur un terrain puritain, qui provoque culpabilité et ensauvagement du héros blanc. Il traite ensuite de la caractérisation de la violence américaine sur la Frontière comme dangereuse pour l'Amérique à partir de l'exemple de *The Deer Hunter* (Michael Cimino, 1978) et de néowesterns contemporains. Le point de départ de notre discussion est cependant *Deliverance* (John Boorman, 1972), un film qui interroge à la fois la mythologie de la Frontière, l'histoire de conquête continentale et les conséquences morales de la violence du héros américain.

### **Traumatisme historique et mythe coupable : le cas de *Deliverance***

Réalisé par l'anglais John Boorman à partir du roman du poète américain James Dickey, *Deliverance* est une méditation sur les rapports entre mythe et histoire dans la culture américaine. Influencé à la fois par l'idéologie impériale qui a légitimé la guerre du Vietnam et par les discours anti-impérialistes de ses opposants, *Deliverance* est un film hybride dans sa forme – un mélange de western et de film d'horreur, considéré comme l'un des premiers films

*survival*<sup>2</sup> – et complexe sur le fond. Le régime expressif de *Deliverance* ne correspond cependant pas à la théorie de l'incohérence textuelle des films des années 1970 développée par Robin Wood<sup>3</sup>, qui analyse la multiplicité de points de vues contradictoires soutenus dans un même film comme déterminé par l'absence d'« alternative globale cohérente » dans la société américaine (Wood 1980, 48). Au contraire, *Deliverance* se place consciemment sur le terrain de l'indécidabilité afin d'impliquer le spectateur dans un processus critique vis-à-vis des récits dominants. L'ambiguïté du film rend possible différentes lectures et empêche toute interprétation définitive. Notre intention ici est de proposer une lecture qui rende compte du traitement critique de l'histoire de la conquête et du mythe de la Frontière, en particulier dans leur rapport à la violence. Au regard de cet objectif, nous nous concentrerons sur la discussion de trois points clés : la redéfinition de l'univers narratif de la Frontière, les modalités idéologiques de l'usage de la violence et la question de la responsabilité du mythe dans l'histoire impériale de la nation.

### **Nature sacrée ou nature diabolique ?**

*Deliverance* débute sur le terrain narratif du contre-mythe de la Frontière, déployant une nostalgie pour ce qu'un personnage appelle la « nature sauvage en voie d'extinction ». De même que le western s'est construit comme une échappatoire à la modernité à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et qu'avant lui, la tradition littéraire romantique d'un James Fenimore Cooper a développé le thème d'une « destruction de la nature par la technologie<sup>4</sup> », *Deliverance* propose au public comme aux personnages l'expérience d'une libération régénératrice dans une nature sacrée que le progrès technique menace de destruction. En cela, le film s'inscrit dans la tradition transcendantaliste de sacralisation de la nature vierge et répond à « la croyance en ce moment à la mode en une retraite vers le primitivisme<sup>5</sup> » identifiée par le critique Richard Schickel.

Quatre hommes de classe moyenne habitant les nouvelles banlieues résidentielles d'Atlanta se rendent dans les Appalaches pour descendre en canoë la rivière Cahulawassée, dernière rivière sauvage du Sud condamnée par la construction imminente d'un barrage électrique. Pour le héros Lewis Medlock (Burt Reynolds), le barrage ne représente rien moins

---

<sup>2</sup> Le film *survival* est un sous-genre du film d'action dont l'enjeu narratif central est la survie de ses personnages principaux face à la sauvagerie de l'homme ou de la nature.

<sup>3</sup> Robin WOOD, « The Incoherent Text: Narrative in the '70s », *Movie* 27-28, Hiver-Printemps 1980-81. Republié dans Robin WOOD, *Hollywood From Vietnam to Reagan*, 1986.

<sup>4</sup> Stanley KAUFFMAN, « Fair to Meddling », *New Republic*, 5 et 12 août 1972. Cité dans Derek NYSTROM, *Hard Hats, Rednecks, and Macho Men: Class in 1970s American Cinema*, 2009, p. 66.

<sup>5</sup> Richard SCHICKEL, « White Water, Black Doings », *Life*, 8 août 1972. Cité dans Nystrom 2009, 67.

qu'un « viol » de la nature par le progrès (voir CD extraits). Cette position renvoie à la fois à la tradition de féminisation de la nature sacrée dans les récits de la Frontière – la rivière est encore désignée par le pronom personnel « she » – et à un trope classique des discours écologiques sur le viol de mère nature<sup>6</sup>. Ses compagnons ne partagent pas son opinion qu'ils décrivent comme « extrémiste ». Mais les premières images du film qui accompagnent la conversation en voix off accèdent à son point de vue : lorsqu'un personnage défend le barrage comme une source d'énergie propre, un bulldozer en plan rapproché pousse un tas de gravats vers la caméra ; lorsque Lewis mentionne le viol du paysage, une sirène d'alarme couvre la conversation et débouche sur une explosion sur le chantier de construction. L'explosion, filmée au ralenti, est suivie de deux plans de montagnes brumeuses sur lesquels se répercute la détonation : le travail des machines détruit le paysage et perturbe la tranquillité silencieuse de la nature sacrée. Les premiers plans de *Deliverance* présentent ainsi le progrès comme destructeur de la nature sauvage américaine.



**16 Deliverance (1972): nature sacrée ou Frontière puritaine ?**

Pourtant, l'union mystique de l'homme à la nature ne se réalise pas. Tout d'abord, le film sape toute possibilité de contemplation transcendentaliste. Lorsque Lewis « écarte théâtralement les branches de saule<sup>7</sup> » pour dévoiler le mythique cours d'eau, le moment est

---

<sup>6</sup> « The extension of the rape metaphor is most commonly found in literature that refers to the 'wilderness'. A forest that is untouched by man is a 'virgin forest' while the exploration and domination of a wilderness area is often referred to as 'penetrating the wilderness.' Interestingly enough these terms are used by many issue stakeholders – industry, government and environmentalists. The prevalence of these savings points to the deep seated understanding of 'wilderness' and women as objects which can be conquered by men. »

Tzaporah BERMAN, « The Rape of Mother Nature? Women in the Language of Environmental Discourse », in Alwin FILL et Peter MÜHLHÄUSLER (dirs.), *The Ecolinguistics Reader: Language, Ecology and Environment*, 2001, p. 266.

<sup>7</sup> John BOORMAN et James DICKEY, *Deliverance*, seconde version du scénario, 11 janvier 1971, p. 23.

brusquement interrompu par l'arrivée des autres personnages<sup>8</sup>. Le seul moment suggérant l'union à la nature est un plan d'ensemble des canoës naviguant dans un paysage naturel en panoramique montant (figure 16), mais ce plan fait suite à l'apparition d'un habitant local sur un pont suspendu « qui pourrait constituer une sorte de mise en garde<sup>9</sup> » annonçant la dimension tragique que prendra le récit. Dès les premiers plans du film, le discours idéalisant la nature vierge est contredit par une bande son inquiétante et des plans du barrage qui suggèrent qu'une telle nature n'existe déjà plus. De plus, loin d'être les dépositaires d'une spiritualité transcendantaliste, les personnages sont des consommateurs de sensations fortes équipés des dernières technologies de sports extrêmes (jusqu'à l'arc de compétition et la combinaison de néoprène de Lewis), plus désireux de répéter la conquête du monde sauvage que de s'ouvrir à sa sagesse indienne. Le programme publicitaire du film était clair sur ce point :

« Into the Georgia wilderness, where the Chattooga River churns itself into a frenzy of rapids, and dangerous going becomes a natural thing, venture four civilized men for a weekend of canoeing, camping and exploring before the earth succumbs to the death grip of civilization<sup>10</sup>. »

C'est bien une réitération récréative de l'impérialisme continental plutôt que son retournement au bénéfice du bon sauvage que recherchent les personnages et le public. Le film est d'ailleurs à l'origine d'un engouement touristique pour la descente en canoë dans les rivières du Sud<sup>11</sup>.

Enfin, la nature se révèle rapidement être une force physique hostile bien plus qu'une source de régénération spirituelle :

« Nature turns out to be threatening and destructive rather than regenerative. The placidity of the water is misleading; murder and violation, rather than mystical conversion, are at the end of the journey<sup>12</sup>. »

Les quatre citadins sont bientôt agressés et l'un d'entre eux est violé par des habitants de la vallée rurale et sont poussés à tuer pour survivre et retrouver la civilisation. Ils deviennent

---

<sup>8</sup> Absente du roman et du scénario, l'interruption a été ajoutée par Boorman au moment de la réalisation, première d'une série de modifications faites par le réalisateur dans le but de mettre à distance les mythes de la nature américaine.

<sup>9</sup> Michel CIMENT, *John Boorman / by Michel Ciment ; translated by Gilbert Adair*, 1986, p. 132.

<sup>10</sup> *Deliverance Pictorial*. Programme du film. Consulté à la bibliothèque Margaret Herrick, Deliverance Production File, Core Collection.

<sup>11</sup> C'est le sujet de plusieurs articles de presse, dont celui de Wayne King, « Wild 'Deliverance River' Lures Adventurers South », publié dans le *New York Times* du 8 juin 1975, qui analyse le phénomène et fait état de 19 décès liés à l'augmentation de la pratique du canoë depuis la sortie du film.

<sup>12</sup> Stephen FARBER, « Deliverance' – How it Delivers », *New York Times*, 20 août 1972.



alors les captifs d'un environnement sauvage meurtrier. À l'instar des récits de captivité puritains, la nature de *Deliverance* se transforme en « enfer » traumatique<sup>13</sup>, si bien que le film apparaît finalement comme l'exacte antithèse de la nature sacrée du contre-mythe de la Frontière :

« For those who bemoan the disappearance of our streams and forests, and the vanishing of a more primitive, more natural mode of life, Warner Brothers' 'Deliverance' offers a few sobering afterthoughts<sup>14</sup>. »

*Deliverance* signe la résurgence et le début d'une période prolifique pour la nature gothique dans le cinéma américain, de *Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hooper, 1974) et *The Hills Have Eyes* (Wes Craven, 1977) jusqu'à *Blair Witch Project* (Daniel Myrick et Eduardo Sanchez, 1999) en passant par le film de guerre du Vietnam.

La nature puritaine est construite « comme une force maléfique<sup>15</sup> » grâce à un travail esthétique particulier sur les couleurs et le cadrage. La pellicule du film est largement désaturée, ce qui pour le réalisateur « non seulement prêt[e] au paysage une plus grande réalité, mais [...] donn[e] la qualité onirique, cauchemardesque que je voulais » (Ciment 1986, 130). L'intention qui a motivé ce choix esthétique était de « rendre [le paysage] plus inquiétant<sup>16</sup> ». Le cadrage et la mise en scène accentuent cette dimension en construisant la forêt à la fois comme une prison et une force active dans le destin des personnages. Les premiers plans des voitures des vacanciers suggèrent un enfermement progressif dans « une forêt très profonde » (Lewis). Le positionnement distant de la caméra, qui filme les véhicules à travers les bois, donne d'emblée à la forêt un regard et une présence dans le récit. Les recadrages des citadins par des branches ou des tasseaux des maisons en ruines du village d'Oree renforcent l'impression de confinement (voir CD extraits).

---

<sup>13</sup> « Just a few miles from 'civilisation' they found themselves staring into hell and they'll never be able to look back again. » Peter BUCKLEY, « Deliverance », *Films + Filming*, octobre 1972.

<sup>14</sup> Arthur KNIGHT, « Deliverance' is First-Rate Drama », *Hollywood Reporter*, 12 juillet 1972.

<sup>15</sup> Jay COCKS, « Rites of Passage », *Time*, 7 juillet 1972.

<sup>16</sup> John BOORMAN, *Adventures of a Suburban Boy*, 2004, p. 188.



**17 Deliverance (1972): Frontière puritaine, fermeture de l'espace**



**18 Deliverance (1972): Frontière puritaine, le piège se referme**

La séquence centrale du viol des vacanciers reprend ces éléments esthétiques et consolide une association entre la nature primitive et les habitants ruraux, suggérant que « c'est la nature dans toute sa puissance indomptable qui viole finalement l'homme » (Cocks 1972) :

« [The location of the rape scene was] a place of tangled black laurel where only a bilious green light penetrated. There was a deep floor covering of coarse leaves on an undulating surface. Beyond the laurel were dense trees. I contrived to have the mountain men emerge from them. I strove for the illusion that they had actually come out of the trees themselves, like malevolent spirits of nature seeking retribution; for it was to generate power for men in Atlanta like their victims that this wild river was to be sacrificed. » (Boorman 2004, 195)

Boorman concevait bien le viol des citadins comme la vengeance d'une nature malveillante, elle-même violée, selon le mot de Lewis, par le progrès technique que les hommes de la ville représentent. Du point de vue des citadins, ce viol constitue cependant un traumatisme originel à la manière des captives puritaines, qui va entièrement redéfinir leur rapport au

monde. De plus, l'acte de violence sexuelle perpétré par des sauvages sur des civilisés constitue la réalisation explicite des angoisses qui sous-tendent ces récits puritains. Loin de baigner dans la mode contemporaine d'un retour spirituel à la nature, *Deliverance* situe dans la nature un esprit diabolique et destructeur contre lequel l'homme doit résister. Cette représentation transforme l'univers narratif de la Frontière qui, de lieu de régénération spirituelle ou physique du héros américain, devient un lieu de violence traumatique et de perte.

### Réalité de la violence et régression des héros

La nature sacrée du contre-mythe promettait une forme de régénération par l'union mystique avec l'esprit primitif. Sa déconstruction au profit d'une nature maléfique héritée des puritains ouvre la voie à une autre forme de régénération chère à Theodore Roosevelt : la régénération par la violence contre le sauvage. Cette question est au cœur du roman comme du film mais, là où le roman reprenait à son compte la théorie rooseveltienne, le film choisit l'indécidabilité.

L'idéologie rooseveltienne structure le film. Les citadins sont ramollis par le confort d'un excès de civilisation, inadaptés physiquement ou psychologiquement à la sauvagerie qui subsiste au cœur même du territoire américain civilisé. Le « dodu » Bobby (Ned Beatty) est féminisé : unique victime du viol, il est qualifié de « truie » par son agresseur. Ed Gentry (Jon Voight) souffre de « buck fever », incapable de tuer le daim lors d'une chasse matinale, donc de suivre Daniel Boone sur le chemin de l'héroïsme américain. Réussir à dominer la nature sauvage dans *Deliverance*, c'est donc d'abord réaffirmer une masculinité menacée par le confort des banlieues climatisées. Nombreuses sont les métaphores qui associent la descente de la rivière à un acte sexuel (« Just wait until you feel that white water under you » ; « that's the second best sensation I ever felt »). C'est dans la réaction au viol et à l'urgence de la survie que se jouera la régénération d'une masculinité primitive promise par le mythe. Ainsi, le film reprend à son compte les discours rooseveltiens sur l'excès de civilisation :

« 'Deliverance' can be embraced as a stark, uncompromising showdown between the basic survival instincts and the emasculated pretensions of a mannered and material society<sup>17</sup>. »

Comme chez Roosevelt, l'expérience de la violence sauvage fait d'abord l'effet d'un choc qui pousse l'homme civilisé à la régression vers un état sauvage. Les personnages laissent ainsi

---

<sup>17</sup> Murf (A. D. MURPHY), « Deliverance », *Variety*, 12 juillet 1972.

s'exprimer une brutalité bestiale, comme le suggèrent certaines expressions du scénario<sup>18</sup>. Bobby est animalisé pendant la scène de viol et en sort dénué de toute empathie. Lewis devient meurtrier en tuant d'une flèche le violeur de Bobby. Drew, le plus rationnel de tous, perd la raison lorsque ses camarades décident d'enterrer secrètement le cadavre du violeur. Et Ed, qui prend en main le récit après que Lewis se blesse à la cuisse, « doit devenir un animal » (Cocks 1972) pour survivre et tuer un second montagnard dont la culpabilité se révélera cependant incertaine<sup>19</sup>. L'exposition à la violence sauvage produit une percée « de la fine couche de glace qu'est la civilisation vers les dangereuses eaux sombres des profondeurs » (Kauffman 1972) et le film exhibe ainsi l'animalité dormante au cœur même de l'homme civilisé.

Contrairement au mythe rooseveltien, cette délivrance des instincts primitifs ne s'accompagne d'aucune délivrance spirituelle ou physique pour les héros. Bobby y perd sa dignité, Lewis sa jambe, Drew sa vie et Ed son innocence. Deux éléments filmiques viennent soutenir cet échec de la régénération par la violence : l'esthétique réaliste de la violence et l'ambiguïté du contexte narratif. La mort du violeur de Bobby, frappé d'une flèche par Lewis, a frôlé la censure pour sa longueur délibérée (deux minutes quarante entre l'instant d'impact et le dernier souffle). Le réalisateur s'est justifié en assurant qu'« il était important que les quatre hommes soient témoins de l'atroce réalité que constitue le meurtre d'un homme<sup>20</sup> ». Si certains ont pu prendre ce réalisme pour du voyeurisme complaisant<sup>21</sup>, l'intention du réalisateur est critique puisqu'il s'agit de refuser au spectateur le confort moral offert par un traitement conventionnel « hypocrite » de la violence au cinéma :

« What I wanted was not to show violence in itself – you don't see too much blood in the film – but to confront both characters and spectators with the reality of violence. It's very important for me, for example, that the victim takes a long time to die: it was intended as an antidote to the kind of death one normally sees on the screen, happening so quickly, so banal as to be hypocritical. In the same way, I admired in the novel the ambiguity which surrounded the identity of the hillbilly who is killed. In effect, the public participates in the manhunt, it acquires the taste for blood; then

---

<sup>18</sup> « They dig like dogs, throwing dirt this way and that » ; « they jerk their heads from side to side ; wild, hunted animal looks » ; « [Ed] has the face of a primitive man [...]. He looks savage. » (Boorman et Dickey 1971, 57; 58; 73).

<sup>19</sup> Boorman défend la même interprétation du personnage : « What interested me in Ed's evolution was that he becomes a wild animal, acquiring an extraordinary instinct for self-preservation and a paranoid manner towards Bobby. » (Ciment 1986, 129)

<sup>20</sup> « The American Ratings Board threatened an X certificate if I did not shorten the scene of Bill dying. My case was that it was important that the four men witnessed the horrific reality of killing a man. » (Boorman 2004, 197)

<sup>21</sup> « [I]n the depiction of sudden, violent death, there is the rhapsodic wallowing in the deadly beauty of it all. » (Murf 1972)

it discovers that it's perhaps an innocent who's been killed. The action is suddenly separated from its motive and we see it in a different light. » (Ciment 1986, 129-30)

La réalité de la violence, par opposition à sa légitimation par le mythe, telle est pour de nombreux critiques la prise de conscience provoquée par les images de la guerre du Vietnam<sup>22</sup>. Soumis à la violence de la longue scène de viol homosexuel, elle-même filmée en plans séquences dans un réalisme cru, le public comme les personnages sont désireux d'effacer le traumatisme par un récit d'autodéfense de type westernien<sup>23</sup>. L'objectif du réalisateur est ici d'impliquer le spectateur dans le désir de violence afin de lui en faire partager la culpabilité.

Car l'ambiguïté du contexte narratif rend l'exercice de cette violence fondamentalement problématique. La réalisation et le montage installent une indécidabilité radicale dans les moments décisifs du film (est-ce la bonne décision que d'enterrer le corps du violeur ? Drew s'est-il suicidé ou s'est-il fait tirer dessus ? La seconde victime était-elle le second violeur ?). Cette indécidabilité rend l'escalade de violence finalement accablante. Pris dans la logique darwiniste de la survie, Ed a peut-être tué un innocent. Lorsque Bobby lui exprime ce doute (« he wasn't just some guy up there huntin' or somethin' ? »), Ed lui brandit le visage de la victime mais se retourne vers la caméra et s'adresse directement au spectateur lorsqu'il répond : « You tell me<sup>24</sup> ! » (figure 19). Le spectateur est ainsi amené à se confronter aux conséquences destructrices de son propre désir de violence. Cette « qualité ouverte, irrésolue [du film] laisse le spectateur hanté et irrésolu dans son esprit » (Knight 1972) et « dépouille la conclusion de tout sentiment de triomphe » (Farber 1972). La réalisation du geste héroïque de la Frontière – vaincre l'environnement sauvage – ne crée pas de héros, mais « aboutit à Ed souffrant d'un cauchemar dans lequel ses péchés sont manifestes ; l'accession

---

<sup>22</sup> Voir par exemple Michael J. ARLEN, *Living-room War*, 1969. Barry Keith Grant écrit à ce propos : « The violence of the images from Vietnam shown on the nightly news was certainly regarded as one cause of the increasing violence depicted on motion picture screens at this time. Another was the media coverage of Charles Manson and his 'family' of apocalyptic followers (branded as hippies of a sort) who brutally murdered director Roman Polanski's wife, actress Sharon Tate, their unborn child, and four others in Los Angeles in August. » Barry Keith GRANT (dir.), *American Cinema of the 1960s: Themes and Variations*, 2008, p. 218

<sup>23</sup> « In 'Deliverance' for once, man is rape victim as well as rapist; this assault brings into the open sexual fantasies and fears that the characters cannot tolerate. They will go to any lengths to avenge the sodomy, and audiences equally anxious to exorcise the image of male humiliation want to accept their vengeance as a necessary tribal ritual. » (Farber 1972)

<sup>24</sup> Ici, Boorman s'est délibérément démarqué du scénario de Dickey, qui décrivait un Ed « not absolutely sure, but pretty sure » répliquant : « He was in the right place at the right time. No ; it's got to be him. » (Boorman et Dickey 1971, 76)

d'Ed à une 'vraie' masculinité provoque l'angoisse et la psychose, pas la rédemption<sup>25</sup> ». Il n'y a pas de régénération de la masculinité citadine sur la Frontière, mais une perte irréversible d'innocence. L'ensauvagement d'Ed mène à un meurtre coupable qui, bien qu'englouti par le lac artificiel du barrage, menace à tout moment de revenir à la surface (figure 20).



**19 Deliverance (1972): « you tell me! », regard caméra et implication du spectateur**



**20 Deliverance (1972): le meurtre coupable refait surface dans le cauchemar du héros**

---

<sup>25</sup> Davis W. HOUCK et Caroline J. S. PICART, « Opening the Text: Reading Gender, Christianity, and American Intervention in *Deliverance* ». In David BLAKESLEY (dir.), *The Terministic Screen: Rhetorical Perspectives on Film*, 2003, p. 174.

Ce refus d'une régénération par la violence est une différence fondamentale entre le roman de Dickey et le film de Boorman :

« Dickey's view is that the tamed, suburban Ed is fulfilled and strengthened when he is obliged to kill and survive. I wanted to say that the myth of regeneration through violence is an illusion. Far from finding his identity, I wanted Ed to be haunted, coarsened and diminished by the experience. [...] I wanted to end the film with his nightmare of the hand of the man they had buried rising from the water, like Excalibur in the hand of the Lady of the Lake, reaching up from the unconscious, an accusation. » (Boorman 2004, 184)

Le premier choix de Dickey pour adapter son film à l'écran était Sam Peckinpah<sup>26</sup>, réalisateur de *Straw Dogs* sorti en décembre 1971 et qui a été beaucoup comparé à *Deliverance* par les critiques, excepté pour son traitement de la violence comme facteur de régénération<sup>27</sup>. John Boorman apporte une conclusion différente : la forêt puritaine n'apporte que l'horreur traumatique. En d'autres termes, le mythe de la Frontière est un mensonge meurtrier.

### Le mythe coupable



**21 Deliverance (1972): le héros de la Frontière comme image creuse**

---

<sup>26</sup> « To direct, Dickey liked Sam Peckinpah, who made his mark on Hollywood with the relentless violence, horribly literal and beautifully stylized, of *The Wild Bunch*. »

James DICKEY, *Summer of deliverance: a memoir of father and son*, 1998, p. 163.

<sup>27</sup> *Straw Dogs* traite d'un sujet similaire à *Deliverance* : un mathématicien en congé sabbatique dans la campagne galloise se retrouve forcé à user de violence envers les locaux qui ont violé sa femme. Stephen Farber écrit par exemple à propos des deux films : « Like Sam Peckinpah's 'Straw Dogs', 'Deliverance' focuses on a ritualized battle for survival, a primal masculine adventure. The heroes of both movies are decent, rather fastidious men forced to confront the violence in nature and in themselves. Peckinpah and Boorman come to opposite conclusions. In 'Straw Dogs' Peckinpah is troubled by doubts, but he finally clings to the code of the Old West, implying that in a savage world a baptism of blood is the first step to becoming a man; violence has a purgative effect on the intellectual hero. 'Deliverance' is a more thoughtful and mature film. » (Farber 1972)

Le personnage central dans l'incarnation et la formulation d'une idéologie de la Frontière dans *Deliverance* est Lewis Medlock (figure 21 ; (voir CD extraits). C'est lui qui porte à la fois la philosophie du contre-mythe de la nature sacrée pour ses compagnons (Lewis : « Sometimes you have to lose yourself before you can find anything » ; « You don't beat this river ») et qui représente le mythe de régénération par la violence par sa fascination « presque fasciste [pour] les notions de survie, de courage et de culturisme » (Ciment 1986, 121 ; Lewis : « Machines are gonna fail. And the system is gonna fail. [...] Then survival. Who has the ability to survive. That's the game: survive »). Athlétique, charismatique et armé d'un arc, Lewis est l'image même du mythe, « l'idéal de l'homme américain<sup>28</sup> ». Mais c'est une image creuse, « un héros caricatural » (Farber 1972) qui incarne « des mythologies de la masculinité de la Frontière américaine poussées jusqu'à l'absurde<sup>29</sup> ». S'il ne se contredit pas lui-même (Lewis : « I have never been lost in my life »), le film le fait pour lui<sup>30</sup> en sapant son discours naïf par une sombre réalité de la violence. Il a beau se prendre pour Tarzan, comme le remarque Bobby, il n'est pas ce mariage mythique du civilisé et du sauvage, mais un homme revêtant frauduleusement le manteau du héros américain. Comme le décrit le réalisateur, la fraude est révélée lorsqu'il se casse la jambe au moment précis où ses amis auraient le plus besoin d'un héros :

« It always seemed to me that, when [Lewis] breaks his leg, it was a flaw in the narrative, an author's 'device' to allow Ed to take charge of the group. But when I met the friend of Dickey who inspired the character, I realized that his desire to become one with nature, his mistrust of civilization, betrayed a neurotic, insecure personality. In fact, he didn't have a genuine relationship with nature, it was by force of will that he tried to establish such a relationship; and that explains his accident. No one in harmony with nature is injured in that fashion. I was therefore able to understand why he had broken his leg<sup>31</sup>. » (Ciment 1986, 129)

---

<sup>28</sup> John CALENDO, « Deliverance », *Interview*, novembre 1972.

<sup>29</sup> David HANSEN-MILLER, *Civilized Violence: Subjectivity, Gender and Popular Cinema*, 2011, p. 146.

<sup>30</sup> « The film undercuts everything Lewis says. » (Farber 1972)

<sup>31</sup> Notons qu'ici Boorman ne rejette pas l'idée mythique qu'un lien privilégié à la nature existe pour certains hommes exceptionnels. S'il rejette la régénération par la violence, il ne rejette pas la régénération par une union à la nature, alors en vogue chez les partisans du contre-mythe, et qui fait autant partie du mythe de la Frontière que l'idéologie rooseveltienne. Son attachement au contre-mythe se remarque encore dans ce passage de son autobiographie : « I needed to learn the river and I swam through the white water in a wetsuit, allowing the flow to guide me between the rocks, staying loose and supple and resisting the temptation to tense up and fight it. I wanted to abandon myself to the river, to become the river. My childhood on the Thames had bequeathed me an ease in water. I loved the Chatooga, its wild torrents, its precipitous falls, its peaceful passages. I was at home, and the actors sensed it, and it gave them comfort. I felt that the river embraced me too. It put me in a state of grace. The film fell into place in my mind. I experienced one of those magical episodes where I could do no wrong. » (Boorman 2004, 193)



Lewis est l'image du héros de la Frontière sans en avoir la substance. En conséquence, le mythe qu'il représente ne semble trouver aucune fondation dans la réalité.

Pourtant, son discours est assez puissant pour « mener ses amis au fin fond de l'obscurité primordiale<sup>32</sup> ». Bobby, le plus citadin du groupe, finit par accepter la philosophie de Lewis (Bobby : « It's true, Lewis, what you said. There's somethin' in the woods and the water that we have lost in the city »). Ed, point d'identification du spectateur, succombe à son magnétisme érotique, entraînant le spectateur dans l'admiration de l'image mythique :

« The homosexual flavor is used structurally to suggest that Voight is in love with Reynold's image, and on another leve [sic], that Everyman is in love with the *macho* myth. » (Calendo 1972)

Lewis réussit ainsi à convaincre ses camarades autant que le public de croire en ce qu'il représente et de le suivre dans l'action. Il est bien à l'origine de l'escapade dans la nature régénératrice, il est responsable du meurtre du violeur – un tir « en plein cœur » qui le laisse fasciné par sa propre puissance de destruction – et il convainc les autres d'enterrer le corps en arguant de l'absence de justice dans cette vallée rurale (Lewis : « Where is the law ? »), comme si le Sud de 1972 était l'Ouest des westerns<sup>33</sup>. Même une fois blessé, il provoque indirectement le second meurtre en affirmant que Drew a été tué alors que la situation est obscure (« Something happens to DREW ; it is impossible to tell what », Boorman et Dickey 1971, 59). C'est donc une mythologie de la Frontière portée par Lewis, manifestement creuse et finalement mensongère, qui entraîne les personnages dans la violence et la culpabilité. On retrouve ici la stigmatisation d'une culture de la Frontière entamée dans les années 1960 et analysée au chapitre précédent. De la même manière que John Wayne était tenu responsable de la guerre du Vietnam, *Deliverance* construit le mythe comme un ensemble de clichés qui alimente un cycle de violence destructrice.

Seul Drew reste insensible au mythe incarné par Lewis. Intellectuel sensible ouvert à l'autre – il est le seul à établir un lien d'égalité avec les ruraux lors du duo banjo-guitare qui donne au film sa bande son – et soucieux de la loi et de la morale – il est le seul à argumenter pour un recours à la police après le viol – il incarne l'antithèse de l'idéologie de la Frontière. Il exhibe les limites de Lewis (Drew : « [Lewis doesn't really know the woods.] He learned 'em, he doesn't feel 'em. That's his problem. He wants to be one with nature and he can't

---

<sup>32</sup> *Deliverance* Pictorial. Programme de promotion du film consulté à la Margaret Herrick Library (Core Collection Files, *Deliverance*).

<sup>33</sup> En conclusion du film, cette argument est réfuté par la présence d'un shérif qui respecte la loi malgré ses soupçons concernant la culpabilité des citadins (« We got nothin' to hold 'em for. We don't have a thing. »).

hack it ») et du mythe (Drew sur la pratique de la chasse : « I don't understand how anyone could shoot an animal »). Cette résistance aux formules mythiques fait de lui « la conscience du groupe, [un personnage] simplement trop adulte pour se laisser prendre à l'histrionisme machiste » de Lewis (Calendo 1972). Son évidente perte de moyens après le meurtre du violeur et son potentiel suicide peuvent certes être interprétés comme une validation en miroir de la mythologie rooseveltienne<sup>34</sup>. Reste qu'en regard de l'économie idéologique du film, il est bien « le meilleur d'entre nous », comme le dit Ed lors de ses funérailles improvisées, car il est le seul à avoir résisté au mirage du mythe.

### Histoire de colonisation

Cette exploration des limites du mythe de la Frontière dans *Deliverance* est indissociable d'un sous-texte renvoyant à une histoire de colonisation. L'avancée de la civilisation détruit l'environnement et dépossède les indigènes de leurs terres. Les citadins, pris par les ruraux pour des employés de la compagnie d'électricité construisant le barrage, agissent en conquérants arrogants face à une population infériorisée. Structurellement, le film déploie donc une histoire de l'impérialisme continental américain, comme le suggère le réalisateur :

« I read the novel with mounting excitement. I knew how to do it. Its themes coincided with my own: man's relationship to nature, the attempt to recover a lost harmony, the Earth's anger at the despoiling human race. At its center was the rape of the city men by the mountain men. It was a metaphor for the rape of America. Lévi-Strauss in *Tristes tropiques* asks why Europeans who nurtured their land for centuries became rapacious when they came to America. In the story, four successful middle-class men from Atlanta want to canoe down a wild river before it is tamed and subsumed by a huge dam which will produce electricity for their air-conditioners. » (Boorman 2004, 181)

Ce dernier paradoxe rappelle la nostalgie impérialiste théorisée par Renato Rosaldo : le conquérant regrette ce qu'il a détruit dans sa conquête tout en bénéficiant de cette destruction. Il sacralise ce qui reste d'indigène avant que cela ne disparaisse devant son avancée. Ce weekend touristique permet ainsi le fantasme d'un retour historique à une époque pré-

---

<sup>34</sup> « The first two of Drew's crucial functions in the plot are presented as fully congruent, as if an identification with otherness and a faith in social structures of legality were two sides of the same psychic coin. Thus, his third function—to die—becomes, if not the causal effect, both the logical end and the determining condition of those prior functions, revealing these attributes as inadequate responses to the physical, mental, and social realities on which the film proposes to meditate. »  
James MORRISON, *Passport to Hollywood: Hollywood Films, European directors*, 1998, p. 234.

impériale, dans laquelle les citadins consommateurs s'imaginent être les premiers conquérants (Lewis : « You know what I was just thinking ? The first explorers saw this country...saw it just like us. In a canoe »). Le film ne manque pas d'ironie sur cette « quête pseudo-épique » (Morrison 1998, 230). Les envahisseurs citadins sont envisagés avec une distance critique, que ce soit dans la construction des personnages ou dans la mise en scène préférant les plans larges :

« The wide-angled, wide-screen compositions are effective [...] in depicting the men from the start as stranded within the very spaces they comically propose to conquer. » (Morrison 1998, 232)

Si les vacanciers sont des pseudo-conquérants ridicules, la population indigène est une réelle victime du progrès puisqu'elle est condamnée à abandonner la vallée pour laisser place au barrage électrique, comme le soulignent les plans de déménagement du cimetière et de l'église d'Aintry. En tant que victime expropriée par l'avancée de la civilisation, la population de la vallée occupe donc la position structurelle historiquement réservée aux Indiens.

À un premier niveau, les indigènes de *Deliverance* sont les substituts des Indiens. Cette lecture ne fait que reprendre le cadre critique de réception du film à sa sortie, centré sur les structures du mythe de la Frontière :

« The dominant interpretive orientation that characterized the film's initial reception was formulated in terms of a confrontation between Humanity/Civilization and Nature/Savagery. » (Nystrom 2009, 67)

Si la civilisation est incarnée par les citadins, les locaux sont bien associés aux sauvages et, en particulier, aux Indiens : « hérité du western [...] est le Peau rouge lui-même – maintenant représenté comme un cul-terreux<sup>35</sup> ». Cette représentation n'a cependant rien de mélioratif pour les ruraux. Leur fonction idéologique est bien plutôt de générer une justification à la conquête des citadins : bien qu'ils soient reconnus dans une certaine mesure comme des victimes du progrès, ils représentent avant tout une altérité dangereuse dont l'élimination par la violence devient justifiée. Le viol des citadins constitue « le récit traditionnel d'une atrocité indienne remboursée par un génocide et un vol de terres » (Clover 1992, 163). Le film partage finalement ce point de vue impérialiste en construisant l'image d'une société indigène en besoin de civilisation : un habitant d'Aintry sur le point d'être inondée concède en conclusion du film que le barrage « est la meilleure chose qui soit jamais arrivée à cette ville ». Loin

---

<sup>35</sup> Carol J. CLOVER, *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, 1992, p. 135.

d'adopter l'anti-impérialisme du contre-mythe, *Deliverance* réaffirme plutôt la légitimité d'une conquête progressiste du territoire primitif et de sa population.

Pourtant, les sauvages de *Deliverance* ne représentent pas l'altérité raciale traditionnellement associée aux confrontations sur la Frontière, ils sont bel et bien blancs et attachés à la civilisation. Cette émergence du sauvage blanc représente « de loin le développement 'ethnique' le plus important dans la culture populaire » depuis les années 1970 (Clover 1992, 135 note 21). Elle se comprend à la fois dans le cadre des renversements culturels liés à la guerre du Vietnam – la barbarie est blanche – et dans le contexte post-droits civiques qui interdit la stigmatisation raciale de minorités – le Blanc devient une « cible sûre » de diabolisation (Clover 1992, 135). Du point de vue du récit de la Frontière, les sauvages blancs sont donc moins les représentants des Indiens que les pionniers résiduels d'une histoire révolue, comme le précise le réalisateur :

« [T]he journey of these urbanites is also a journey through time, through America's history, in search of its beauty, its power, its resources and its wealth. When they arrive at the village, they come into contact with people who live by the old frontier values, in an autonomous society in which they themselves build their houses, cultivate their land and defend themselves against outsiders, yet who are at the same time degenerates. In a sense, these four men are seeing their own history in a distorted mirror. The river itself has been tamed, contained, transformed into a placid lake. It's therefore a re-evaluation of American myths. » (Ciment 1986, 129)

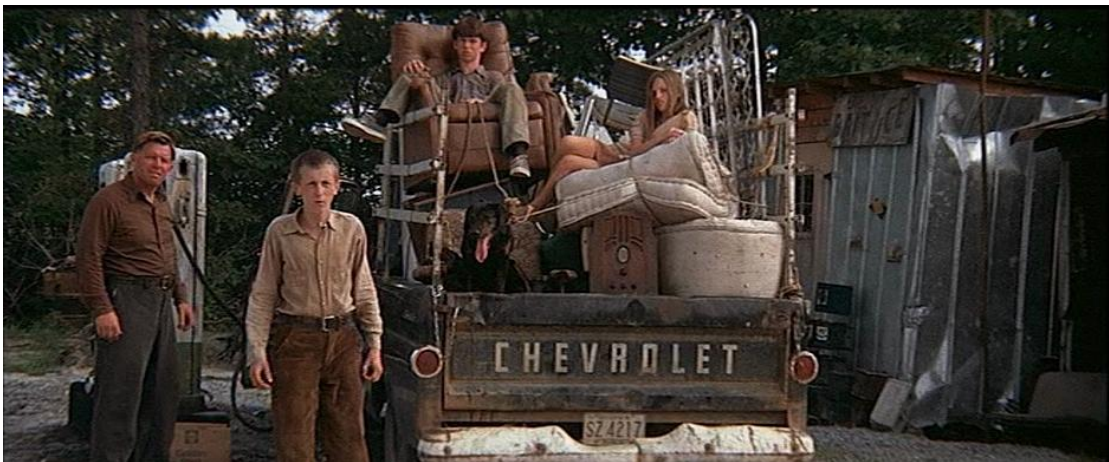
La société de *Deliverance* n'est pas indigène, mais coloniale, peuplée des colons qui ont massacré les Indiens et vivent encore « selon les valeurs traditionnelles de la frontière ». Ce qui se joue dans *Deliverance* est donc la survivance d'une Frontière historique au sein de l'Amérique moderne. C'est de ce passé qui persiste que naissent la sauvagerie et l'horreur contemporaines :

« Much of the ambient horror of these films resides in the fact that statelessness—our collective past—is not dead and buried but is just a car ride away. » (Clover 1992, 132)

De même que Lewis alimente la violence par sa croyance en un mythe meurtrier, les ruraux ne font que répéter la violence historique de la Frontière dans l'Amérique contemporaine.

D'un point de vue politique, la blancheur des sauvages vient cependant soulever un autre type de défi à l'idéologie impériale, en suggérant un échec du processus civilisateur. Il ne s'agit plus seulement de justifier la violence raciale par un discours de civilisation, mais d'explorer les tensions internes au processus civilisateur. Ainsi, « les dégénérés du *survival* ne

proviennent pas d'ailleurs, autrement dit du hors champ historique et/ou géographique de l'Amérique, ils incarnent un certain état délabré de son passé, le devenir possible d'un peuple oublié ou écarté<sup>36</sup> ». Les ruraux sont ainsi rapprochés du peuple américain victime de la Grande Dépression. L'image d'une famille chargeant son camion de meubles avant d'évacuer la ville d'Aintry est une citation directe de *The Grapes of Wrath* (John Ford, 1940). La photographie d'un Walker Evans ou d'une Dorothea Lange de la *Farm Security Administration* (carcasses de voitures ; pauvreté rurale ; portraits de gens du peuple) est une



**22 Deliverance (1972): populisme et imagerie de la Grande Dépression**



**23 The Grapes of Wrath (1940): bientôt prêt à migrer vers l'Ouest**

---

<sup>36</sup> Bernard BÉNOLIEL et Jean-Baptiste THORET, *Road Movie, USA*, 2011, p. 187.

référence visuelle évidente dans les plans d'Oree ou d'Aintry, tandis que l'attention portée au folklore populaire (le thème musical « Duelling Banjos ») rappelle le Projet fédéral d'enregistrement musical et la popularisation du style folk à la même période. Tout cela ancre les locaux dans le populisme agraire hérité des années 1930, un moment où la campagne rurale est victime de la loi d'airain du capitalisme urbain et où Franklin Roosevelt gagne l'élection de 1932 en parlant du « forgotten man »<sup>37</sup>.

La population rurale de *Deliverance* appartient donc bien à la civilisation, mais une civilisation qui a échoué dans son projet impérial :

« Lewis may romanticize the landscape, but the people are marked by their abandonment of, and failed relationship to, functioning regimes of democratic subjectivation. The soon-to-be-damned area is not an uncharted land, but a scene of modern democracy's failed colonization. » (Hansen-Miller 2011, 148)

S'il n'y a plus de valeurs universalistes derrière l'expansion de la civilisation, il n'y a plus qu'une violence impériale qui progresse sur le dos des exclus. Ainsi, « les hommes qui commettent ce viol sont les victimes d'un projet civilisateur qui a échoué » (Hansen-Miller 2011, 141). Il s'agit bien ici de dissocier le progrès technique d'un progrès démocratique et de révéler les mécanismes d'exploitation qui soutiennent l'expansion de la civilisation capitaliste, avec ses marinas et ses climatiseurs – « l'innovation technologique la plus cruciale de l'explosion industrielle et démographique du Nouveau Sud » (Nystrom 2009, 59). *Deliverance* approche finalement de manière ambiguë les problèmes posés par l'idéologie impériale du mythe de la Frontière : le film critique le discours progressiste en révélant les inégalités qu'il justifie, mais rétablit des procédés de diabolisation de l'autre qui rétablissent la légitimité de la violence impériale.

La trajectoire d'Ed Gentry, à laquelle le spectateur est invité à adhérer, prend alors plusieurs significations. Sur le plan mythologique, elle représente la faillite du processus d'émergence du héros de la Frontière. Si l'homme moderne civilisé est aisément capable de régresser dans la sauvagerie, il n'en émerge que coupable de meurtre et souillé par sa propre barbarie. Sur le plan historique, la trajectoire d'Ed reprend l'expérience du colon poussé à la violence par la résistance indigène. La guerre du Vietnam encore en cours au moment de la

---

<sup>37</sup> Ce retour du populisme traverse le cinéma de la période, avec *Alice's Restaurant* (Arthur Penn, 1969), *Midnight Cowboy* (John Schlesinger, 1969) ou *The Scarecrow* (Jerry Schatzberg, 1973), mais aussi les nombreux road movies qui partent à la recherche du peuple américain (Benoliel et Thoret 2011, 179), notamment dans *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969).

sortie du film ne fait que multiplier les parallèles possibles avec la résurgence contemporaine de cette violence, donnant au film une dimension plus directement politique :

« Boorman's critique of American intervention in Vietnam is unequivocally devastating. Boorman explodes the myth of the conquering frontiersman (interventionist) by emphasizing an unwillingness to listen and an ignorance of the challenges that await. Our 'heroic warriors' return home not triumphantly but badly scarred, both psychically and physically. » (Houck et Picart 2003, 187)

La critique d'une sauvagerie interne à la civilisation, non seulement à travers la figure des sauvages blancs, mais également à travers la violence des hommes civilisés, participe autant d'une histoire de conquête coupable que d'une actualité tout aussi traumatisante de la barbarie américaine.

*Deliverance* se veut donc une critique du mythe de la Frontière à l'aune de l'histoire de la colonisation. Le héros mythique, incarné par Lewis, se révèle être une construction culturelle, un agrégat d'images et de formules inadaptées à la réalité de l'Amérique contemporaine. Le pionnier historique, incarné dans le personnage d'Ed, voit son bagage civilisé se corrompre dans une brutalité bestiale exercée contre la nature et ses habitants. L'hypocrisie du conquérant est exhibée quand le progrès – le barrage – devient un moyen de masquer le meurtre de l'indigène – le corps enterré au fond du lac – tout comme le mythe qui célèbre le progrès masque une histoire inhumaine. Quant à la population locale, elle est à la fois le résultat contemporain d'un processus civilisateur destructeur, inégalitaire et antidémocratique et le résidu d'une histoire de colonisation coupable et dangereuse pour la nation moderne. La Frontière est donc la source d'une violence traumatique pour l'Amérique contemporaine, l'origine d'un ensauvagement du caractère américain qui ne mène pas à sa régénération, mais à la conscience coupable du prix de la victoire du progrès. À la fois parce que la Frontière a été désignée à la fin des années soixante comme le lieu de naissance de la sauvagerie américaine, et parce que l'Amérique s'est confrontée à une nouvelle Frontière dans la jungle vietnamienne, *Deliverance* établit la Frontière comme une source de violence traumatique et de culpabilité historique dans l'Amérique post-Vietnam.

## **L'ensauvagement de l'Amérique sur la Frontière**

*Deliverance* incarne une tendance critique du cinéma américain qui interroge à la fois l'histoire de la conquête et le mythe de la Frontière à la suite du Vietnam. Avec les

transformations du film d'horreur et la pénétration de la guerre du Vietnam dans les récits cinématographiques, c'est toute une partie de la cinématographie américaine qui va explorer jusque dans des profondeurs troublantes la culpabilité et le traumatisme historiques et leurs conséquences pour l'héroïsme américain. Cette exploration repose d'abord sur la résurgence de la figure narrative et esthétique de la nature gothique héritée des puritains, espace obscur d'une violence subie et rendue, historique et mythifiée, lieu de naissance et horizon indomptable d'une sauvagerie de la civilisation.

### **Le retour de la nature gothique**

La nature gothique est une adaptation américaine du gothique européen. Elle transpose la terreur et l'horreur du lieu gothique, « cet espace clos et nocturne où l'homme vacille<sup>38</sup> », dans la forêt américaine. Si le gothique américain, en tant que genre littéraire, ne se forme qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, les prémisses de ses terreurs se trouvent déjà dans l'imaginaire fantastique des premiers puritains. La nature gothique américaine, que certains décrivent comme un gothique rural<sup>39</sup> et que nous désignerons également par Frontière puritaine, trouve ses premières expressions dans la nature diabolique des puritains décrite dans le poème de Michael Wigglesworth, « God's Controversy with New England » (1662) :

« Beyond the great Atlantick flood  
There is a region vast,  
A country where no English foot  
In former ages past:  
A waste and howling wilderness,  
Where none inhabited  
But hellish fiends, and brutish men  
That Devils worshiped<sup>40</sup>. »

Cet espace diabolique, fermé à la lumière divine, est un lieu de perdition traumatique pour le chrétien qui en est captif. À la suite de Michelle Burham, les études récentes ont réfuté l'analyse des récits de captivité en termes de trauma pour favoriser une approche en termes

---

<sup>38</sup> Lauric GUILLAUD, *La Terreur et le sacré: la nuit gothique américaine*, 2003, p. 37.

<sup>39</sup> Voir Bernice M. MURPHY, *The Rural Gothic in American Popular Culture: Backwoods Horror and Terror in the Wilderness*, 2013. Murphy analyse notamment l'importance de l'héritage puritain, de la Frontière et de la race (les relations Indiens-Blancs) dans le gothique rural (Murphy 2013, 4).

<sup>40</sup> <http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1036&context=etas>, p. 2. Consulté le 14/03/2016.



d'autonomisation du sujet<sup>41</sup>. Les Mary Rowlandson et autres captives acquièrent une capacité à traverser la Frontière d'un espace culturel à l'autre qui leur donne finalement les moyens de s'approprier le Nouveau Monde colonial (voir chapitre un). Nous verrons au chapitre suivant que ce refus de l'approche traumatique est un choix politique judicieux car insister sur le trauma peut être un moyen de faire passer le conquérant pour une victime. La Frontière hostile des puritains recèle cependant un potentiel critique en tant que possible lieu de tétanisation ou d'ensauvagement de la nation (potentiel que nous avons déjà souligné dans notre discussion du récit de guerres indiennes au chapitre un). Traverser la Frontière puritaine est un acte violent qui laisse des traces dans le corps et l'esprit du héros, parfois jusqu'à en prendre possession. Dans ce dernier cas, le héros possédé connaît une seconde Chute à l'état primitif et devient un « relapse », l'incarnation ultime de l'échec du projet civilisateur chez les puritains<sup>42</sup>. Le colonisateur pensait se rendre maître de l'espace sauvage, mais c'est la sauvagerie qui lui a colonisé l'esprit. C'est ce qui arrive aux personnages de *Deliverance*, qui rechutent dans une animalité bestiale au contact d'une nature sauvage élevée au rang de personnage agissant.

La nature diabolique qui travaille activement à la perte du héros n'est pas neuve dans les représentations cinématographiques de la Frontière et elle s'accompagne généralement d'une perspective problématique sur la mythologie américaine. Dans son étude de la captivité dans les westerns, Janet Walker identifie ainsi *The Searchers* (John Ford, 1956), au héros possédé par la nature sauvage, comme le cœur d'un type de westerns qu'elle qualifie de traumatiques :

« *The Searchers* exemplifies the power of trauma western to transform physical landscape into a mental traumascape for characters and spectators alike<sup>43</sup>. »

---

<sup>41</sup> « Narratives and novels of captivity demonstrate that crossing transcultural borders exposes the captive to physical hardship and psychological trauma. But they also reveal that such crossings expose the captive and her readers to the alternative cultural paradigms of her captors. »

Michelle BURNHAM, *Captivity & Sentiment: Cultural Exchange in American Literature, 1682-1861*, 1997, p. 3. Voir également Benjamin Mark ALLEN, *The Captivity Narrative: Enduring Shackles and Emancipating Language of Subjectivity*, 2011.

<sup>42</sup> « Instead of their civilizing the wilderness (and its savage inhabitants), the wilderness might change, might uncivilize, them. This they will feel as an appalling prospect, a nightmare to resist and suppress by every means possible. » John DEMOS, *The Unredeemed Captive: A Family Story From Early America*, 1995, p. 4.

« The danger [of western settlements in Puritan society] was of a relapse to barbarism, to rough, uncouth, and lawless ways of life. »

G. ELLIS, *The Puritan Age and Rule in the Colony of the Massachusetts Bay, 1629-1685*, 2010 [1888], p. 519.

<sup>43</sup> Janet WALKER, *Westerns: Films Through History*, 2001, p. 225.

Le cadrage d'une nature dont les formations rocheuses dominant manifestement les pionniers quand elles épousent harmonieusement les cavaliers indiens suggère l'échec de l'hubris conquérant du héros américain. Le plan qui précède l'attaque indienne sur la ferme des Edward préfigure le type de personnification de la nature que l'on retrouve dans *Deliverance*



**24 *The Searchers* (1956): nature hostile, paysage vide avant l'attaque indienne**



**25 *The Hills Have Eyes* (1977): nature hostile, les dents du désert**

et une partie du cinéma des années 1970, notamment dans le film d'horreur. Le plan saisit le désert vide et silencieux au soleil couchant, d'où s'envole une nuée d'oiseaux effrayés. La lumière rouge, intentionnellement artificielle, et le silence annoncent le massacre à venir, tandis que l'absence d'Indiens visibles suggère une menace inscrite dans le désert lui-même. Cette nature mal intentionnée revient dans le générique silencieux de *The Hills Have Eyes* (Wes Craven, 1977), qui filme à contre jour les collines pointues du Nevada comme une rangée de dents prêtes à dévorer les touristes qui seront effectivement dévorés par une famille de cannibals ruraux (figure 25). La nature maléfique des puritains alimente régulièrement le film d'horreur qui a connu un tournant à la fin des années 1960, lorsqu'il s'est écarté de la tradition gothique européenne pour se rapprocher du terrain sauvage américain. On la retrouve dans *Eaten Alive* (1977), *Southern Comfort* (1981), *Hunter's Blood* (1986), jusqu'au très influent *Blair Witch Project* (Daniel Myrick et Eduardo Sanchez, 1999), dans lequel les personnages convaincus qu'on ne peut se perdre dans l'Amérique contemporaine se retrouvent captifs d'une forêt maléfique. Une référence à *Deliverance* souligne la dette envers le film qui a réintroduit la nature puritaine au cinéma (« No one knows we're out here. » ; « Yeah, but have you seen *Deliverance* ? »). Le gothique rural influence une part importante du cinéma d'horreur post-1970.

La nature puritaine forme également la représentation dominante des jungles vietnamiennes en littérature comme au cinéma. Dans *Vietnam in American Literature*, Philip Melling note ainsi l'omniprésence de la Frontière puritaine dans les romans de la guerre du Vietnam, en particulier dans la perception des soldats déterminés par « une peur de la nature sauvage, voire de la captivité par les 'Indiens'<sup>44</sup> ». Tout comme les forêts de Nouvelle Angleterre dans l'imaginaire puritain, la jungle du Vietnam est représentée comme un espace étrange et inconnu<sup>45</sup> ; à l'instar des guerres indiennes de Roosevelt, la guerre y est présentée comme un enfer traumatique. Un exemple cinématographique frappant est *Platoon* (Oliver Stone, 1986), dont l'univers filmique est entièrement limité à une jungle inhospitalière, inconnue et meurtrière, le « Nam » que les soldats opposent au « Monde » organisé et familier des États-Unis. Territoire des bêtes sauvages de toutes sortes, des moustiques aux serpents en passant par les soldats vietnamiens camouflés<sup>46</sup>, elle prend des allures mystiques lorsque la brume se lève et couvre les mouvements des soldats. Son étrangeté est amplifiée par la

---

<sup>44</sup> Philip H. MELLING, *Vietnam in American Literature*, 1990, p. 21.

<sup>45</sup> Pour une description des représentations du Vietnam en termes de *wilderness* puritaine, voir Eben J. MUSE, *The Land of Nam: The Vietnam War in American Film*, 1995, pp. 172-176.

<sup>46</sup> Nous reviendrons sur la représentation de l'altérité raciale dans *Platoon* au chapitre six.

musique de Georges Delerue qui utilise la flûte japonaise dans les moments de tension narrative. Prisonnier de cet espace inhumain, le héros Chris (Charlie Sheen) dit lui-même qu'il lutte jour après jour « pour garder non seulement ses forces, mais la raison ».



**26 Platoon (1986): Frontière puritaine, la jungle brumeuse**



**27 There Will Be Blood (2007): image d'ouverture, désert vide et grincements de violons**

La jungle et la guerre sauvage au Vietnam ont également pris possession de l'esprit du colonel Kurtz (Marlon Brando) dans *Apocalypse Now* (Francis F. Coppola, 1979) ou de celui de Nick (Christopher Walken) dans *The Deer Hunter* (Michael Cimino, 1978) sur lequel nous reviendrons dans ce chapitre. La référence littéraire commune à ces deux films et récurrente dans les récits du Vietnam est *The Heart of Darkness* de Joseph Conrad (1899). Cimino a ainsi dit de son film qu'il « traitait de la question du voyage d'Américains ordinaires depuis

leur foyer jusque dans le cœur des ténèbres<sup>47</sup> ». Le terrain du Vietnam et la guerre qui s'y déroule sont un enfer puritain dont les Bérêts verts, comme le colonel Kurtz et autres héros de la Nouvelle Frontière, sortent à jamais altérés.

La Frontière puritaine est reprise dans les films de la guerre en Afghanistan ou en Irak, dont les paysages désertiques rapprochent le champ de bataille du western cinématographique et du désert biblique. Alors que le désert irakien est un terrain de jeu pour les personnages de *Three Kings* (David O'Russell, 1999), c'est un terrain traumatique pour les soldats de *Home of the Brave* (Irwin Winkler, 2006) et un terrain obsédant pour le démineur de *The Hurt Locker* (Kathryn Bigelow, 2008). Nous verrons que le traumatisme est un mode de représentation privilégié des rares traitements cinématographiques grand public de ces guerres controversées. Mais la figure esthétique sort également de l'univers martial pour se retrouver dans le western contemporain. Dans *Three Burials of Melquiades Estrada* (Tommy Lee Jones, 2005), le désert, auquel le cowboy Pete est intimement lié, semble avoir pris possession de l'esprit du héros. Dans une biographie épique fictionnelle comme *There Will Be Blood* (Paul Thomas Anderson, 2007), la dureté brute du sous-sol américain se double d'un esprit malin suggéré par le plan d'ouverture sur une colline désertique accompagnée de grincements de violons (figure 27). La soif destructrice de richesse du héros est une maladie provoquée par le désert. La représentation d'une nature maléfique, qui fait partie d'une tradition culturelle remontant aux premiers colons puritains, connaît donc un renouveau à partir des années 1970 comme un espace autonome qui non seulement résiste à la colonisation, mais provoque la chute du conquérant.

### **Culpabilité historique et seconde Chute du héros américain**

La résurgence de la nature puritaine comporte deux enjeux narratifs pour les récits de la Frontière. D'une part, le traumatisme qu'elle suscite masque une conscience coupable de la violence historique des États-Unis – le spectre du génocide. D'autre part, elle provoque l'ensauvagement du héros et la faillite du mythe américain.

L'histoire coupable de l'impérialisme continental américain est convoquée lorsque la Frontière puritaine est associée à la figure de l'indigène. Liée à l'Indien depuis le XVII<sup>e</sup> siècle dans la culture coloniale américaine, la *wilderness* postcoloniale porte parfois les traces d'une présence fantomatique de l'indigène massacré. Comme l'écrit Michael Rogin, le massacre des

---

<sup>47</sup> Laetitia KENT, « Ready for Vietnam : An Interview with Michael Cimino », *New York Times*, 10 décembre 1978. Cité dans Kevin HILLSTROM et Laurie Collier HILLSTROM, *The Vietnam Experience: A Concise Encyclopedia of American Literature, Songs, and Films*, 1998, p. 84.

Indiens constitue un « acte inaugural » de l'Amérique des Lumières, une contradiction flagrante aux valeurs libérales fondatrices de la nation mais un acte néanmoins nécessaire à leur avènement. C'est la contradiction classique de l'impérialisme libéral que nous avons soulevée en introduction. Or, ce massacre fondateur pèse sur la conscience nationale :

« Alors que l'origine des pays d'Europe se perdait dans la nuit des temps, l'Amérique était née, non pas dans l'innocence et le consensus originels, mais bel et bien dans la violence et la fraude. Tenter d'échapper à l'histoire n'avait pas suffi pour repartir à zéro et abolir le péché originel ; au contraire, le péché de l'acte inaugural n'en était que plus clairement apparu au grand jour<sup>48</sup>. »

Le thème du traumatisme est une manière de gérer cette conscience, de reconnaître les faits tout en contenant leurs implications. Déjà dans des westerns comme *The Searchers*, les images de captivité traumatique étaient une manière de négocier la culpabilité de l'impérialisme historique :

« Traumatic captivity sequences represent indirectly a historical reality they cannot really justify: the conquest of Native Americans and the appropriation of their land. » (Walker, 227)

Les westerns traumatiques analysés par Walker démontrent que, malgré un refoulement collectif du prix de la mission civilisatrice, celui-ci résiste à l'effacement et resurgit de manière indirecte. Nous avons vu au chapitre précédent dans quelle mesure la guerre du Vietnam avait provoqué la résurgence de cette histoire nationale de violence. Dans son étude du spectre de l'Indien dans le cinéma d'horreur américain, Alain Boillat remarque de même que :

« Les images de la guerre du Vietnam enterrent définitivement l'innocence mythique de l'Amérique et exhument la mauvaise conscience née des violences perpétrées par les Pères de la Nation. » (Boillat 2006, 171)

Ainsi, le succès d'une Frontière puritaine dans le cinéma américain post-Vietnam est intimement lié à l'émergence d'une culpabilité historique. La violence de la Frontière perpétrée contre un indigène innocent culpabilisait déjà le personnage principal de *Deliverance*. Cette culpabilité liée à une histoire impériale se retrouve plus directement dans le thème d'une présence fantomatique de l'Indien massacré. Boillat discute ainsi de

---

<sup>48</sup> Michael Paul ROGIN, *Les Démons de l'Amérique: essais d'histoire politique des Etats-Unis*, traduit par Cyril VEKEN, 1998 [1989], p. 139. Cité dans Alain BOILLAT, « Les Fantômes de l'Amérique. Le spectre de l'Indien chez John Carpenter et le cinéma d'épouvante de la fin des années 1970 », in Laurent GUIDO (dir.), *Les Peurs de Hollywood: phobies sociales dans le cinéma fantastique américain*, 2006, p. 166.

l'existence d'une série de films dans lesquels l'horreur naît du retour d'une histoire impériale coupable dans la figure du spectre indien, de *The Fog* (1980) à *Ghost of Mars* (2001) de John Carpenter, en passant par la série des *Amityville Horror* (1979-2005) ou *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980), dont les édifices maléfiques sont érigés sur d'anciens cimetières indiens. Précisons que *The Fog*, cité par Boillat, ne fait pas référence à des victimes amérindiennes puisque les spectres vengeurs sont blancs. Ils ont cependant été les victimes d'un massacre qui a permis la fondation de la ville cent ans plus tôt et reviennent se venger au moment de la célébration du centenaire, qu'un personnage présente comme « une masquerade pour honorer des meurtriers ». Le spectre de l'Indien cherchant vengeance se trouve cependant dans des films de série B comme *The Manitou* (William Girdler, 1978), adapté du premier roman d'une série (1976-2015) écrite par l'auteur britannique Graham Masterton, *Nightwing* (Arthur Hiller, 1979), *The Ghost Dance* (Peter F. Buffa, 1980), *Scalps* (Fred Olen Ray, 1983), *Pet Sematary* (Mary Lambert, 1989) et jusqu'à *The Darkness* (Greg McLean, 2016). Le spectre de l'Indien revient hanter l'Amérique post-Vietnam et lui rappeler la barbarie de l'histoire nationale.

Plus généralement, la résurgence de la nature puritaine souligne l'échec du héros américain et, plus précisément, du mécanisme de formation du héros de la Frontière par la violence régénératrice. Face à la puissance traumatisante de la nature diabolique, les personnages civilisés ne ressortent jamais plus héroïques, mais toujours déconstruits et aliénés. Trois figures d'anti-héros à l'esprit colonisé par la Frontière puritaine connaissent un succès nouveau à cette période. Il s'agit de la victime de captivité, du tueur d'Indiens obsessionnel (*Indian hater*) et du chasseur pervers (qui correspond au tueur en série). Les deux premiers ont une histoire dans les représentations littéraires de la Frontière qui remonte au XVII<sup>e</sup> siècle et se retrouvent dans le western au cinéma. Selon la distribution genrée des rôles dans l'idéologie rooseveltienne, le captif passif est une femme tandis que le tueur d'Indiens est un homme. On les retrouvent tous deux dans un film de captivité comme *The Searchers*, où l'on voit à la fois les captives qui ont perdu la raison, à jamais victimes de leur expérience de l'horreur, et le tueur d'Indiens mené par une haine obsessionnelle de l'altérité raciale, Ethan Edwards. La victime de captivité représente la tétanisation de la civilisation face à la sauvagerie, son impotence absolue à maîtriser les conditions de la rencontre avec le monde sauvage. Le tueur d'Indiens obsessionnel représente à l'inverse une hypertrophie de la violence impériale, la logique de la conquête poussée à son aboutissement génocidaire. Ces

deux figures restent ainsi ancrées dans la logique narrative du mythe et représentent les deux extrêmes de la violence impériale (absence ou hyperprésence).

Le chasseur pervers est un détournement de la figure héroïque classique du chasseur de type Daniel Boone ou Natty Bumppo qui fait son apparition au tournant des années 1970. Le révérend Powell (Robert Mitchum) dans *The Night of the Hunter* (Charles Laughton, 1955), un tueur en série qui prend en chasse deux petits enfants, en est un précurseur. Ethan Edwards, s'il avait tué Debbie, en aurait également été un représentant. Mais suite à la couverture médiatique de tueurs en série comme Charles Manson et la révélation des violences américaines au Vietnam à la fin des années 1960, le chasseur pervers est apparu dans la culture américaine comme la figure signalant le renversement de l'héroïsme américain. Là où la victime de captivité et le tueur d'Indiens restent ancrés du côté de la civilisation, le chasseur pervers incarne le retournement de la violence héroïque contre la civilisation qu'elle est censée protéger (d'où le choix du mot « pervers » pour le décrire, qui signifie étymologiquement une déviation ou un retournement). Il y a donc une rupture du sens de la violence, qui n'est plus la violence impériale du héros conquérant mais devient la violence subversive et perturbatrice attachée au sauvage. Le chasseur pervers est ainsi associé au sauvage, bien qu'il soit également un produit de la civilisation. C'est en ces termes que Christopher Sharrett propose également de lire le tueur en série :

« Perhaps the fetish status of the criminal sociopath [...] is about recognizing the serial killer/mass murderer not as social rebel or folk hero (as often suggested in gore film fanzines of the last two decades) but as the most genuine representative of American life. If Manson was 'the dark side of Aquarius', he was also, as he argued with fractured eloquence, a pure product of America that America needs simultaneously to destroy through propitiatory ritual, and, as if out of guilty conscience, make sacrosanct<sup>49</sup>. »

Si Sharrett fait référence à la fascination suscitée par la figure du tueur en série, il y distingue une raison précisément dans l'américanité de ces personnages. Leur association fréquente avec la pratique mythique de la chasse et l'univers de la Frontière, qui fait de certains d'entre eux des chasseurs pervers, les rapprochent encore de cette identité américaine mythique dont ils incarnent la perversion. Les trois figures – victime de captivité, tueur d'Indiens, chasseur pervers – sont nées de la même expérience directe des « horreurs indicibles de la guerre contre les Indiens<sup>50</sup> » sur une Frontière hostile et maléfique héritée des puritains. Dans les

---

<sup>49</sup> Christopher SHARRETT (dir.), *Mythologies of Violence in Postmodern Media*, 1999, p. 13.

<sup>50</sup> Theodore ROOSEVELT, *The Winning of the West*, 1905 [1889], p. 268.



années 1970, c'est la Nouvelle Frontière du Vietnam qui devient en priorité le cadre de formation de ces antihéros de la Frontière.

La figure du vétéran du Vietnam telle qu'elle se développe dans le cinéma de série B et la télévision de la première moitié des années 1970 prend trois formes distinctes :

« C'est donc dans ces séries B et autres petites productions que se construit petit à petit le genre vietnamiste et les figures cinématographiques du vétéran du Vietnam : le psychotique, la machine à tuer, le marginal assailli de cauchemars, etc.<sup>51</sup> »

Le psychotique est le vétéran devenu fou qui représente un danger physique pour la société. La machine à tuer est le vétéran accoutumé à la violence qui ramène la guerre sauvage avec lui aux États-Unis. Le marginal assailli de cauchemar est le vétéran traumatisé. Les trois figures de héros de la Frontière déçus que nous avons identifiées se retrouvent ainsi dans l'univers narratif de la guerre du Vietnam. La victime de captivité prend la forme du vétéran traumatisé, qui correspond au marginal assailli de cauchemar identifié par Laurent Tessier. Figure moderne de la captive des Indiens du western avec laquelle il partage certains éléments formels<sup>52</sup>, cet antihéros souffre d'une nouvelle maladie psychologique reconnue en 1980 : l'état de stress post-traumatique. Nombreux sont les personnages de vétérans traumatisés dans le cinéma des années 1970. Dans *The Deer Hunter*, Nick et Steven (John Savage) sont incapables de revenir à la civilisation après avoir voyagé au bout de l'enfer, tout comme les captives blanches de *The Searchers* avaient régressé dans l'irrationalité parmi les Indiens. *Coming Home* (Hal Ashby, 1978) avec Jon Voight, *Birdy* (Alan Parker, 1984) ou *Born on the Fourth of July* (Oliver Stone, 1989) sont d'autres exemples de films présentant des combattants de la Frontière qui restent psychologiquement captifs du Vietnam. Le genre masculin de ces nouveaux captifs n'est pas inédits dans l'histoire du mythe. Un récit de captivité comme *The Redeemed Captive* (1707) avait déjà pour héros captif le révérend John Williams. Mais le rôle de victime de captivité, qui implique passivité et impotence, les prive des attributs attachés dans le mythe à la masculinité héroïque. Dans *The Deer Hunter* ou *Rambo II* (George Cosmatos, 1985), qui comprennent de véritables épisodes de captivités aux mains des Vietnamiens, Steven ou les prisonniers de guerre sont faibles et inactifs pendant leur évasion et s'en remettent entièrement au héros venu les sauver. On retrouvera le

---

<sup>51</sup> Laurent TESSIER, *Le Vietnam, un cinéma de l'apocalypse*, 2009, p. 85.

<sup>52</sup> « Traumatic westerns share the formal features of traumatic memory, as associated with and described by the literature of post-traumatic stress disorder (PTSD). » (Walker 2001, 225)

personnage de la victime de captivité dans le cadre de films sur la guerre en Irak tels que *Home of the Brave* (Irwin Winkler, 2006), où la séquence introductrice de combat en Irak tient lieu d'épisode traumatique fondateur pour les personnages qui passeront le film à tenter de se reconstruire. La captivité en Irak est également au cœur de la série télévisée *Homeland* (Alex Gansa et Howard Gordon, 2011- ), dont tout l'enjeu narratif repose sur l'allégeance d'un vétéran victime de captivité à son pays d'origine ou à l'ennemi. Bill Krohn affirme ainsi en 2008 que la figure du vétéran traumatisé est indissociable de la guerre en Irak dans la culture américaine :

« À peine évoqué après la Seconde Guerre mondiale (voir l'interdiction de *Let There Be Light* de John Huston), le SPT [syndrome post traumatique] est devenu un des symboles de la guerre en Irak : cicatrices invisibles d'une guerre invisible que la télévision américaine a presque arrêté de couvrir, même si 150 000 soldats sont actuellement déployés là-bas<sup>53</sup>. »

Ces personnages traumatisés par l'expérience du combat sont autant de héros de la Frontière qui ne sont pas les conquérants victorieux mais les victimes impotentes de l'horreur de la guerre.

Lorsque le héros extériorise la violence subie contre ceux qui l'ont initialement perpétrée, il prend les contours de la machine à tuer, c'est-à-dire du tueur d'Indiens obsessionnel. Celui-ci représente une forme de violence dirigée contre l'altérité, au fondement de l'héroïsme de la Frontière, poussée à son extrême paroxysme. La figure est née avec le roman gothique *Edgar Huntly ; Memoirs of a Sleep-Walker* de Charles Brockden Brown (1799), dans lequel un héros traumatisé par le massacre de sa famille retourne la violence sauvage contre les Indiens. Selon John Cawelti, cette figure est toujours présente implicitement derrière le héros du western et menace toujours de faire surface, comme par exemple dans *The Searchers* :

« Another important aspect in the treatment of savagery in the Western formula is its relation to madness [which can be found in] the nineteenth century 'Indian-hater' and the psychotic outlaw of the recent adult Western<sup>54</sup>. »

---

<sup>53</sup> Bill KROHN, « Le cinéma américain face à l'actualité de la guerre en Irak », in Laurent VÉRAY et David LESCOT, *Les Mises en scène de la guerre au XXe siècle : Théâtre et cinéma*, 2011, p. 606. Voir également sur ce sujet l'analyse de Jeanie Elenor GOSLINE dans « Trapped: The Iraq War Veteran on Film », *Dissent*, vol. 55, n° 3, Summer 2008, pp. 89-95.

<sup>54</sup> John G. CAWELTI, *The Six-Gun Mystique*, 1984 [1971], p. 81-2.

La question de la folie du héros est fondamentalement liée à sa violence obsessionnelle envers l'altérité, comme nous le verrons dans notre discussion du film de justicier au chapitre suivant. Mais cette question est devenue centrale dans le contexte de la guerre du Vietnam, lorsque l'ensemble de la stratégie militaire a semblé sombrer dans une « sémiologie démente<sup>55</sup> ». À partir de ce moment, de nombreux héros de la Frontière au cinéma sont devenus explicitement fous dans leur combat sauvage contre l'altérité. Ces personnages critiquent directement l'idéologie rooseveltienne en en révélant les implications totalitaires et génocidaires. Ils deviennent l'incarnation problématique de l'Amérique de John Wayne et de la politique interventionniste des années 1960. Kurtz (Marlon Brando) dans *Apocalypse Now*, soldat d'élite des forces spéciales en Asie du Sud-Est, se transforme en une pseudo-divinité impériale génocidaire au contact de la sauvagerie de la guerre<sup>56</sup>. Le racisme maladif est plus explicite encore chez le sergent Barnes (Tom Berenger) dans *Platoon* (Oliver Stone, 1986), pour qui un bon niakoué (*gook*) est un niakoué mort<sup>57</sup>, un personnage inspiré du tueur d'Indiens problématique Ethan Edwards :

« Barnes is a corrupt, old-line warrior, an updated version of the John Wayne character in Ford's *The Searchers* (1956), mad, vicious, and ready to kill anyone<sup>58</sup>. »

C'est la haine raciste de Barnes qui le pousse à massacrer de simples paysans et qui en fait le sauvage ultime de *Platoon*, tel que le décrit le scénario dans la bataille finale : « une cicatrice haineuse en guise de visage, la bave aux lèvres [...] l'essence du mal : courroux, obsession, colère, peur, haine, permanence<sup>59</sup>. » Or, c'est bien Barnes qui mène l'effort de guerre américain au Vietnam et c'est pour cette raison que le conflit représente la « faillite morale »

---

<sup>55</sup> « Under Nixon, the prosecution of the war degenerated into a 'lunatic semiology:' *semiology*, in that military actions were conceived as having a primarily symbolic meaning, as 'signals of resolve' to the other side; lunatic, in that those symbols referred to a nominal 'world' that was increasingly disconnected from the realities of the battlefield and the real state of opinion. »

R. SLOTKIN, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, 1998 [1993], p. 616.

<sup>56</sup> On se rappelle ici du briefing du héros Willard (Martin Sheen), chargé de tuer Kurtz, par un général américain. Celui-ci pose le cadre d'une Frontière puritaine justifiant, comme nous le verrons au chapitre suivant, une pulsion impériale du héros américain : « Well, you see, Willard, in this war, things get confused out there. Power, ideals, the old morality, and practical military necessity. But out there with these natives, it must be a temptation to be God. Because there's a conflict in every human heart, between the rational and irrational, between good and evil. And good does not always triumph. Sometimes, the dark side overcomes what Lincoln called the better angels of our nature. »

<sup>57</sup> On l'entend dire : « That's a good gook. Good and dead », expression qui fait référence à celle attribuée au général Philip Sheridan pendant les Guerres indiennes : « The only good Indian is a dead Indian. »

<sup>58</sup> Robert KOLKER, *A Cinema of Loneliness: Penn, Kubrick, Coppola, Scorsese, Altman*, 1980, p. 67.

<sup>59</sup> Oliver STONE, *Platoon*, 1<sup>er</sup> avril 1985, p. 114.

de l'Amérique<sup>60</sup>. Tout comme le général Custer dans le western révisionniste *Little Big Man* (Arthur Penn, 1970), le personnage du tueur d'Indiens obsessionnel dans le film de guerre du Vietnam souligne la nature raciste et sauvage du héros classique de la Frontière. Nous verrons dans les chapitres suivants que l'apparition de la figure du justicier urbain et les transformations des représentations cinématographiques de la guerre du Vietnam ont permis de réhabiliter ce personnage à des niveaux de violence jusque-là moralement inconcevables. Mais à l'origine et au moins jusqu'à *Platoon*, le tueur d'Indiens est une preuve manifeste de la violence intrinsèque à la mythologie de la Frontière et de la faillite du projet civilisateur américain. Le mythe de la Frontière est ainsi critiqué comme la source d'une violence impériale justifiée par la haine raciste de l'autre.

Le troisième type d'antihéros, né directement de la chute des héros de la Nouvelle Frontière au Vietnam, est le chasseur pervers, désigné comme psychotique ou « psychovet » par Laurent Tessier (Tessier 2009, 59), un tueur possédé d'une folie meurtrière inspirée par la sauvagerie de la Frontière : « lorsque l'Autre prend possession du même, on aboutit à cette aliénation totale qu'est la folie meurtrière » (Boillat 2006, 180). Dans son discours devant la Commission des Affaires étrangères du Sénat, John Kerry, représentant des Vétérans du Vietnam contre la guerre, affirmait que l'Amérique avait créé un monstre en envoyant sa jeunesse combattre en Asie du Sud-Est :

« The country doesn't know it yet, but it has created a monster, a monster in the form of millions of men who have been taught to deal and to trade in violence, and who are given the chance to die for the biggest nothing in history; men who have returned with a sense of anger and a sense of betrayal which no one has yet grasped<sup>61</sup>. »

Ce vétéran rancunier du Vietnam, ensauvagé par la guerre, retourne la sauvagerie contre la civilisation américaine en se transformant en tueur en série dans le cinéma des années 1970. Cette figure a été la représentation dominante du vétéran dans les années 1970 de *Welcome Home Soldier Boys* (Richard Compton, 1971) jusqu'à *Rambo* (Ted Kotcheff, 1982)<sup>62</sup> en passant par Travis Bickle (Robert De Niro) dans *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976)<sup>63</sup>.

---

<sup>60</sup> « Our effort in Vietnam was morally bankrupt. » Michel CIMENT, « Interview with Oliver Stone », *Positif*, n° 314 (avril 1987), p 13-17. Réimprimé dans Charles L. P. SILET (dir.), *Oliver Stone: Interviews*, 2001, p. 42.

<sup>61</sup> John KERRY, discours du 22 avril 1971 devant le Senate Foreign Relations Committee, Congressional Record (92nd Congress, 1st Session), jeudi 22 avril 1971, p. 181.

<sup>62</sup> Ted Kotcheff a dit de son personnage qu'il « était ce monstre de Frankenstein que nous avons créé au Vietnam, puis ramené chez nous. »

Cité dans Richard CORLISS, « *Platoon*: Viet Nam, The Way it Really Was, on Film », *Time*, 26 janvier 1987.

<sup>63</sup> Pour une discussion détaillée de la figure, Jeremy M. DEVINE et Thomas Gerard SCHATZ, *Vietnam at 24 Frames a Second: A Critical and Thematic Analysis of Over 400 films About the Vietnam war*, 1999, p. 131.

Travis est un personnage particulièrement intéressant car bien qu'il soit raciste, antiféministe, obsédé par le déclin de l'Amérique moderne et finalement coupable d'une explosion de violence sauvage contre un réseau de proxénètes (la tête rasée comme un guerrier mohawk, une pratique des Forces Spéciales depuis la Seconde Guerre mondiale), il termine le film en héros glorifié par la presse. Travis incarne les tares politiques les plus controversées du héros traditionnel de la Frontière – l'Amérique de John Wayne – de même que la chute de ce héros dans une violence sauvage après le Vietnam. Pourtant, la civilisation manifestement dysfonctionnelle dont il est issu persiste à considérer sa violence comme de l'héroïsme.

Le cas de Travis souligne la migration du personnage dans l'univers urbain où se situent également les films de détective et leurs tueurs en série maniaques, dont l'archétype est certainement le Scorpio (Andy Robinson) de *Dirty Harry* (Don Siegel, 1971). Scorpio est un chasseur de la Frontière. Selon le scénario, son arme de prédilection est un « fusil de chasse de gros calibre » et ses victimes des « proies » pour lesquelles il ressent une « proximité, presque de l'amour » à l'instar du chasseur mythique qui scelle son union avec l'esprit de la nature dans le meurtre de sa proie<sup>64</sup>. Et Scorpio est également un vétéran « du Vietnam animé d'une rancœur malade<sup>65</sup> », comme le suggèrent ses bottines militaires et sa dextérité avec les armes à feu. Il incarne un héros altéré par l'expérience de la guerre sauvage, dont la violence s'est retournée contre ceux – femmes, enfants – qu'il était censé protéger. La figure du vétéran psychotique apparaît déjà l'année précédente dans un film de série B, *The Ravager* (Charles Nizet, 1970), dans lequel le héros devient tueur fou après avoir assisté au viol et au meurtre d'une jeune vietnamienne. Elle devient un personnage récurrent dans les séries télévisées à partir du milieu de la décennie :

« [Le psychopathe assoiffé de vengeance meurtrière] est typiquement le meurtrier dans des séries telles que *Les Rues de San Francisco* ou *Kojak* ; il est tueur à gage dans *Colombo*, criminel sadique et revendeur de drogue dans *Mannix*, ou encore fou suicidaire dans *Hawaï Police d'Etat*. »  
(Tessier 2009, 85-6)

Le chasseur pervers s'impose ainsi comme un personnage important de la culture populaire des années 1970. Il est un héros de la Frontière transformé en sauvage par l'horreur de la guerre.

---

<sup>64</sup> H. J. FINK et Dean RIESNER, *Dirty Harry, Revised Final script*, 12 avril 1971, p. 1 et 30.

<sup>65</sup> Don SIEGEL, *A Siegel Film: An Autobiography*, 1996, p. 370. Cité dans Brian BAKER, *Masculinity in Fiction and Film: Representing Men in Popular Genres, 1945-2000*, 2006, p 100

Le personnage apparaît encore sur des terrains militaires plus récents. *The Hunted* (William Friedkin, 2003) présente un vétéran des forces spéciales au Kosovo hanté par la guerre et devenu tueur en série dans les forêts de l'Oregon. Dans *In the Valley of Elah* (Paul Haggis, 2007), un père enquêtant sur la mort de son fils soldat pendant la guerre en Irak découvre qu'il a été tué et découpé par ses camarades de peloton, transformés en tueurs insensibilisés par la violence de la guerre. Dans tous ces films, c'est l'expérience d'une guerre représentée comme sauvage qui transforme les héros de la Frontière en ennemis de l'Amérique. Après les révélations de la violence américaine au Vietnam, la Frontière cinématographique n'est plus le lieu de naissance des héros mais des barbares américains. Sur une Frontière puritaine, nulle régénération n'est possible, rien qu'un ensauvagement traumatique et coupable. Comme dans les critiques culturelles des années 1960, la Frontière est isolée comme lieu de naissance de la sauvagerie américaine.

### La barbarie blanche

L'existence de ces héros de la Frontière altérés soulève la question de la nature barbare de la civilisation, en particulier dans sa dimension raciale. La victime de captivité, le tueur d'Indiens obsessionnel ou le chasseur pervers sont tous des Blancs ensauvagés. Cette question de la sauvagerie blanche n'est pas nouvelle dans l'histoire du mythe de la Frontière. Elle a toujours été traditionnellement considérée comme un risque attaché à la figure démocratique et potentiellement subversive du pionnier. S'il admire les fermiers indépendants, St John de Crèvecoeur décrit les pionniers comme des « animaux carnivores d'un rang supérieur » dans ses *Letters to an American Farmer* (1782)<sup>66</sup>. Frederick Jackson Turner lui-même favorise également le stade agraire dans sa description de la démocratie de la Frontière et voit un risque de dégénération dans la première vague des pionniers qui, « exposés à des influences destructrices de bien des apports de la civilisation [...] régress[ent] de multiples façons vers des conditions de vie primitives<sup>67</sup> ». Dans *La Conquête de l'Ouest*, Theodore Roosevelt décrit encore la violence aveugle des Blancs contre les Indiens et décrit la pratique courante du scalp d'Indiens par les Blancs, un élément qui sera considéré comme une marque d'ensauvagement dans le western cinématographique<sup>68</sup>. S'il excuse l'extrémisme de ces tueurs d'Indiens, il est

---

<sup>66</sup> St John de CREVECOEUR, « Letter III: What is an American », *Letters of an American Farmer*, 1782. [http://avalon.law.yale.edu/18th\\_century/letter\\_03.asp](http://avalon.law.yale.edu/18th_century/letter_03.asp). Consulté le 05/08/2016.

<sup>67</sup> Frederick Jackson TURNER, *The Frontier in American History*, 1962 [1921], p. 209.

<sup>68</sup> Voir la discussion de la pratique du scalp par les Blancs dans Armando José PRATS, *Invisible Natives: Myth and Identity in the American Western*, 2002, p. 67-9.

par contre virulent contre l'équivalent des chasseurs pervers, les renégats blancs qui retournent la violence contre leur propre race :

« Among the first comers were many members of the class of desperate adventurers always to be found hanging round the outskirts of frontier civilization. Horse-thieves, murderers, escaped bond-servants, runaway debtors—all, in fleeing from the law, sought to find a secure asylum in the wilderness. The brutal and lawless wickedness of these men, whose uncouth and raw savagery was almost more repulsive than that of city criminals, made it imperative upon the decent members of the community to unite for self-protection. The desperadoes were often mere human beasts of prey; they plundered whites and Indians impartially. They not only by their thefts and murders exasperated the Indians into retaliating on innocent whites, but, on the other hand, they also often deserted their own color and went to live among the redskins, becoming their leaders in the worst outrages. » (Roosevelt 1905 [1889], 218-9)

Le plus grand des dangers de la Frontière – qui reste tout de même plus attractive que la ville – est le renégat blanc, un traître racial qui alimente la violence entre Blancs et Indiens et contre lequel il faut protéger la civilisation. Sa supériorité raciale sur le sauvage indien en fait un chef naturel des indigènes et un ennemi plus redoutable encore.

Le personnage du sauvage blanc se retrouve dans le western, où il est également plus dangereux que l'Indien. Dans son étude du genre au cinéma, John Cawelti traite « les Indiens assoiffés de sang et les hors-la-loi criminels » comme une seule et même incarnation de la sauvagerie (Cawelti 1984 [1971], 79). Si les Indiens sont une altérité fonctionnelle essentielle à « l'émergence promise de l'identité nationale de l'Amérique blanche » (Prats 2002, 23), ils ne posent cependant jamais un réel danger au progrès de la civilisation, ne serait-ce que parce que l'idéologie évolutionniste assure de leur disparition. À l'inverse, les innombrables renégats et hors-la-loi blancs constituent un obstacle bien plus sérieux à la civilisation, car seuls les Blancs ont le pouvoir d'influer son développement. Le duel final des westerns, qui concentre les enjeux narratifs et idéologiques déterminant l'avenir de la civilisation, se fait exclusivement entre personnages blancs. Dans *The Iron Horse* (John Ford, 1924), c'est un renégat blanc qui, comme l'envisageait Roosevelt, mène les Indiens à la guerre contre le chemin de fer. Dans *The Man Who Shot Liberty Valance* (John Ford, 1962), c'est Liberty Valance (Lee Marvin) qui incarne l'opposition à l'avènement de la civilisation dans la communauté pionnière. Le maniaque Scorpio ou le tueur raciste Barnes sont des héritiers de ces sauvages blancs. La différence réside cependant en ce que leur sauvagerie, comme nous l'avons vu, est présentée comme un produit de la civilisation et de sa mythologie de la conquête.

Outre les vétérans du Vietnam et leurs implications critiques pour la mythologie nationale, *Deliverance* illustre l'incarnation de la sauvagerie blanche dans une version des pionniers primitifs de Turner qu'est le petit Blanc rural du Sud<sup>69</sup>. Indifféremment qualifié de *hillbilly* (un simplet vivant dans les collines), *redneck* (travailleur agricole au cou rougi sous le soleil) ou *white trash* (ordure blanche)<sup>70</sup>, le Blanc pauvre apparaît comme la figure d'une blancheur déficiente sinon hybride, « une altérité blanche » (Harkins, 7 ; cf. les malformations génétiques des ruraux de *Deliverance*). Il est une construction culturelle puissante et à l'influence durable dans la culture américaine car il représente pour la culture dominante à la fois une figure d'identification et de stigmatisation<sup>71</sup>. À l'origine un personnage du « southern », genre cinématographique traitant du Sud des États-Unis<sup>72</sup>, il y était essentiellement mobilisé pour racheter la nature civilisée de la race blanche :

« [The poor white of the South] has functioned in popular culture as a signifier of racial ambiguity, with his class-bound vulgarity consistently representative of contaminated whiteness. As the personification of sullied purity, he is racial debris, white trash [offering] the spectacle of racial redemption, for with the expulsion of the lawless redneck from southern society, the moral purity of whiteness itself is affirmed<sup>73</sup> ».

Le succès des petits Blancs violents dans le cinéma américain des années 1970 répond à la même fonction. Il permet d'apporter une réponse simple au problème de la barbarie blanche et de récupérer l'innocence des Blancs et de la civilisation. Par leur nature hybride, ces personnages invitent à reconnaître l'existence d'une violence blanche tout en contenant cette violence par les structures raciales du mythe de la Frontière – les petits Blancs ne sont pas

---

<sup>69</sup> Le terme de « petit Blanc » est tiré du contexte colonial français où il désignait des colons pauvres et d'ascendance parfois mixte. Il concentre la même combinaison de préjugés sociaux et raciaux que les « white trash » américains.

<sup>70</sup> « Many of these derogatory labels were used interchangeably as putdowns of working-class southern whites. » Anthony HARKINS, *Hillbilly: A Cultural History of an American Icon*, 2003, 5.

Pour une discussion détaillée des termes, voir Claire DUTRIAUX, *Héros blanc du Sud dans le cinéma américain: normes, marges, ambivalences*, Thèse de doctorat, Nanterre, 2011.

<sup>71</sup> « The continuous popularity and ubiquity of the hillbilly portrait stems from the dualistic nature of this cultural conception: it includes both positive and negative features of the American past and present, and incorporates both 'otherness' and self-identification. [...] The hillbilly's image duality grew out of and was inextricably linked to its white racial status. » (Harkins 2004, 6-7)

<sup>72</sup> « Le genre southern à la fois englobe et dépasse les réalités historico-géographiques de l'ex-Confédération. Le cinéma sudiste continue certes de porter les stigmates de la pensée ségrégationniste, mais sonde aussi les schémas surdéterminés entrant dans sa construction. Ce faisant, il se montre capable de rendre floue la Mason-Dickson line [...] de même que bien d'autres frontières et clivages inscrits dans la géographie mentale américaine. » Taina TUHKUNEN, *Demain sera un autre jour: le Sud et ses héroïnes à l'écran*, 2013, p. 13.

<sup>73</sup> Allison GRAHAM, *Framing the South: Hollywood, Television, and Race during the Civil Rights Struggle*, 2003, p. 13.



assez blancs pour représenter la civilisation. Ce réflexe stigmatisant a été nommé « la défense *hillbilly* » par Carol Mason, un procédé qui constitue « une défense de l'Amérique comme nation civilisée – une défense dans laquelle les *hillbillies* sont les boucs émissaires de n'importe quel comportement jugé contraire à la civilisation<sup>74</sup> ». La figure s'est avérée utile pendant la guerre contre la terreur, lorsque la nature civilisée des États-Unis a à nouveau été remise en question. La publication des photos de traitements humiliants de prisonniers à Abou Ghraib en 2003 a précipité la stigmatisation médiatique de quelques participants, en particulier Lynndie England, une Blanche pauvre de Virginie occidentale. La défense *hillbilly* permet de racheter la culture impériale en limitant la responsabilité de ses excès à une classe/race de gens présentés comme moins civilisés

C'est au tournant des années 1970 que le petit Blanc violent effectue une migration générique du southern vers le nouveau cinéma de la Frontière issu du western. La transition a été facilitée par le fait que southern et western partagent des structures narratives communes du mythe de la Frontière :

« Le Southern [...], s'il n'a pas connu la fortune des Westerns (surtout en Europe), en partage néanmoins certaines caractéristiques, en particulier la mise en scène de l'opposition des forces de civilisation et de sauvagerie, et leur rôle dans l'élaboration de l'histoire nationale<sup>75</sup>. »

Le début des années 1970 marque le rapprochement formel des deux genres aux univers jusque-là bien distincts. La migration générique du petit Blanc violent comporte différents enjeux idéologiques, notamment la résolution des tensions économiques et sociales entre vieux et nouveau Sud par le récit évolutionniste du western. Elle nous intéresse ici dans sa dimension critique de la mythologie nationale, désignant la Frontière comme lieu de naissance et de persistance d'une sauvagerie américaine. *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), avec sa trajectoire depuis l'Ouest mythique vers le Sud cauchemardesque, constitue un film transitionnel, bien qu'il ait ses propres motivations idéologiques sur lesquelles nous reviendrons au chapitre huit. Mais *Deliverance*, décrit comme un « western du Sud<sup>76</sup> », est véritablement charnière en tant que « démonstration exemplaire de la manière dont les

---

<sup>74</sup> Carol MASON, « The Hillbilly Defense: Culturally Mediating U.S. Terror at Home and Abroad », *NWSA Journal*, vol. 17, n° 3, 1 octobre 2005, p. 39.

<sup>75</sup> Marie LIÉNARD-YÉTÉRIAN, « Avant propos », in Marie LIÉNARD et Taïna TUHKUNEN, *Le Sud au cinéma: de The birth of a Nation à Cold Mountain*, 2009, p. 7-8.

<sup>76</sup> « Without this specific connection [to Ed's inner psychology, which is absent from the film], the novel is little more than a sort of Southern Western. »

James F. BEATON, « Dickey Down by the River » in Gerald PEARY et Roger SHATZKIN (dirs.), *The Modern American Novel and the Movies*, 1978, p. 286. Cité dans Nystrom 2009, 62.

éléments génériques du western ont été adaptés au southern » (Nystrom 2009, 60). Bien qu'il tourne en dérision les velléités conquérantes des citadins en vacances, le film reproduit les mécanismes de diabolisation de l'altérité intrinsèques à l'idéologie impériale :

« The film's narrative of four city men attempting a leisure-time conquest of a soon-to-be-dammed-up river both ridicules the complacent frivolity of the men's mock-epic quest, revealing it as unconsciously collusive with corporate domination and class oppression, and at the same time participates in the multiple demonologies on which such a Darwinian ethic of survival must be constructed. » (Morrison 1998, 230)

En les plaçant au cœur d'un récit de survie dans la nature hostile, *Deliverance* transforme les petits Blancs violents en menace sauvage pour l'Amérique moderne.

*Deliverance* annonce le succès des petits Blancs du Sud comme tueurs maniaques du film d'horreur des années 1970. Tourné dans une nature oppressante où la violence surgit sans s'annoncer, le film a été reçu comme un film d'horreur par certains critiques :

« [*Deliverance* is] simply the best horror movie since *Psycho* [...]. Trapped within the confines of the river, and their own limited resources, they quickly find themselves easy prey to a hidden, half-glimpsed marauding party of wild mountain men who track them through the woods and play a much more dangerous game of hunt n' kill. Fear, panic, and confusion take over and the four are reduced to the most primitive, barbaric methods of defence as their animal instincts fight for survival. » (Buckley 1972)

Carol Clover montre bien comment *Deliverance* a inspiré tout un sous-genre du film d'horreur opposant ville et campagne, depuis *The Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hooper, 1974) jusqu'à *Hunter's Blood* (Robert C. Hughes, 1986) en passant par *The Hills Have Eyes* (Wes Craven, 1977) et *Southern Comfort* (Walter Hill, 1981), pour lequel il est « le papi influent de la tradition » (Clover 1992, 126). Ces films exhibent une forme particulièrement angoissante de violence car, loin d'être moralement justifiée et socialement régénératrice, celle-ci semble avoir perdu toute forme de rationalité et renvoyer l'Amérique à l'effondrement de ses récits fondateurs :

« Ces gens de la campagne sont avant tout représentés comme des dégénérés et symbolisent la mort de tous les mythes qui ont nourri les États-Unis depuis les pionniers et la conquête de la Frontière. [...] La quête de sens de l'Amérique se trouve confrontée au non-sens, au vide<sup>77</sup> »

Surtout, cette violence n'est plus le fait de barbares extérieurs mais provient de l'intérieur même du territoire civilisé : dans ce « cinéma de redneck<sup>78</sup> », « l'Autre, celui qui commet le Mal et le répand, possède le visage du Même. Pour un pays qui a toujours construit sa mythologie et son identité en regard d'un Autre qu'il s'agissait de ne pas être, voici venu le temps du Mal intérieur<sup>79</sup> ». Comme dans *Deliverance*, le rapprochement du western et du southern dans le film d'horreur permet ainsi de révéler l'échec manifeste de l'impérialisme civilisateur :

« The American horror film became tied in the 1960s and '70s to an ongoing process of debunking the myths of utopia underneath the American civilizing process, but with a far grander, cataclysmic, and mythically based approach (even if myth is viewed rather tongue-in-cheek) than other genre films of the last thirty years of the twentieth century, including the revisionist Western<sup>80</sup>. »

Le Sud, espace de la clôture et de la putréfaction dans le southern, transformé par le western en bastion sauvage au sein de l'Amérique civilisée, incarne l'échec de la civilisation progressiste et la destination terminale des pionniers américains. Tout comme les héros de la Frontière déçus dans la guerre sauvage, ces barbares blancs sur une Frontière résiduelle révèlent la dégénération de l'Amérique qui a cru au mythe de la Frontière.

## **Le mythe destructeur : *The Deer Hunter* et après**

Le personnage creux de Lewis dans *Deliverance* ou les innombrables anti-héros de la Nouvelle Frontière démontrent non seulement que la mythologie nationale est responsable de la violence américaine mais qu'elle représente un danger pour l'ordre et la stabilité de la

---

<sup>77</sup> Maxime LACHAUD, « Le Sud de tous les dangers : retour au primitif et dégénérescence dans le 'cinéma de redneck' américain », in Liénard et Tuhkunen 2009, 93.

<sup>78</sup> Voir Maxime LACHAUD, *Redneck Movies: ruralité et dégénérescence dans le cinéma américain*, 2014.

<sup>79</sup> Jean-Baptiste THORET, *Le Cinéma américain des années 70*, 2006, p. 8.

<sup>80</sup> Christopher SHARRETT « The Idea of Apocalypse in *The Texas Chainsaw Massacre* » in Barry Keith GRANT et Christopher SHARRETT, *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*, 2004, p. 301. Florent Christol défend un point de vue similaire : « Que l'on se trouve à la lisière du Vietnam ou chez soi, au cœur de l'Amérique, [...] le paganisme barbare et son lot d'images primitives (sacrifice, cannibalisme, rites dionysiaques) [...] menace de renverser la mythologie conquérante sur laquelle s'est érigée l'Amérique WASP. »

Florent CHRISTOL, « Détour mortel : notes sur le motif de la bifurcation dans le film d'horreur américain moderne », in Max DUPERRAY, Gilles MENEGALDO et Dominique SAPIÈRE, *Éclats du noir: généricité et hybridation dans la littérature et le cinéma du monde anglophone*, 2007, p. 307.

civilisation. Il serait temps pour l'Amérique d'abandonner son mythe originel pour regarder la réalité avec plus de lucidité. C'est ce que cherche à exprimer un film comme *The Deer Hunter* (Michael Cimino, 1978), en retournant sur le terrain qui a vu s'effondrer les grands récits américains pour en explorer les conséquences et en tirer une leçon.

### **Retour de la Frontière vietnamienne au cinéma**

*The Deer Hunter* fait partie d'une série de quatre films sortis en 1978 et traitant directement de la guerre du Vietnam, les premiers depuis le propagandiste *The Green Berets* de John Wayne en 1968. Des quatre, il est celui qui souleva le plus de débats critiques et eut le plus de succès auprès du public américain<sup>81</sup>. C'est aussi celui qui interroge le plus profondément les mécanismes culturels et mythologiques qui ont mené l'Amérique à la guerre :

« *The Deer Hunter* is an important artistic interpretation of the war precisely because it so fully comprehends the essence of its source and self-consciously explores its meaning in reference to recent American experience<sup>82</sup>. »

Ce film qui traite essentiellement de « l'impact de la guerre du Vietnam sur la vie des Américains<sup>83</sup> » se différencie du reste du genre en ce qu'il est le seul à défendre l'abandon d'une mythologie de la violence qui a porté l'Amérique au Vietnam :

« [*The Deer Hunter*] n'est pas un film 'sur' le Vietnam, mais 'sur' l'Amérique [...]. Le sens du film c'est la prise de conscience de la souffrance, qui s'accompagne d'un plus grand souci d'humanité. La fuite en avant est remise en cause, tout comme l'optimisme dévastateur de la Frontière<sup>84</sup>. »

La fuite en avant, réflexe fondamental de la mythologie de la Frontière, de même que la foi en une violence régénératrice, illustrée dans le film par le motif de la chasse au daim, sont

---

<sup>81</sup> Les trois autres sont *Coming Home* (Hal Ashby), *The Boys in Company C* (Sidney J. Furie) et *Go Tell the Spartans* (Ted Post). Le succès de *The Deer Hunter* s'explique en partie par la stratégie de la Paramount, qui décida de distribuer progressivement le film afin de capitaliser sur le bouche à oreille. Le scandale critique fit tant de bruit que la stratégie s'avéra payante et que le film rapporta environ 50 millions de dollars au box office américain, se plaçant dans les dix premiers succès d'une année dominée par *Grease* (\$189M) et *Superman* (\$134M). Voir Hillstrom et Hillstrom 1998, 85-87 et Devine 1999, 170-171.

<sup>82</sup> John HELLMANN, « Vietnam and the Hollywood Genre Film: Inversions of American Mythology in the Deer Hunter and Apocalypse Now », *American Quarterly*, vol. 34, n° 4, 1982, p. 420.

<sup>83</sup> Critique de Charles Champlin dans le *Los Angeles Times* publiée dans Charles CHAMPLIN, *Hollywood's Revolutionary Decade: Charles Champlin Reviews the Movies of the 1970s*, 1998, p. 166.

<sup>84</sup> André MURAIRE, *Hollywood-Vietnam: La Guerre du Vietnam Dans le Cinéma Américain: Mythes et Réalités*, 2010, p. 74.

effectivement présentées comme destructrices et finalement dangereuses. Le scénario s'organise en trois « actes » soulignant l'impact de la guerre sur une communauté ouvrière de Pennsylvanie. Le spectateur y suit trois personnages principaux dont Michael (Robert De Niro), un héros directement inspiré du *Tueur de daims* de James Fenimore Cooper (1841). La trajectoire de cet héritier des héros de la Frontière permet d'évaluer les rapports du Vietnam au mythe américain :

« In the character of Michael Vronsky, Cimino gives us yet another American who recreates himself in the mold of the frontier hero. In *The Deer Hunter*, we see what the experience of Vietnam does to him<sup>85</sup>. »

Nous reviendrons au chapitre six sur les problèmes politiques soulevés par une attention exclusive des films de guerre du Vietnam à la souffrance américaine. Ce qui nous intéresse ici, c'est la question de l'impact du Vietnam sur la mythologie américaine.

### **Les conséquences destructrices du mythe de la Frontière**

Le personnage de Michael dans *The Deer Hunter* partage de nombreuses qualités avec le coureur des bois de James Fenimore Cooper :

« Both men are skilled hunters who experience the war and the need to kill another human being for the first time; both are taken captive by their respective enemies, the Indians and the Vietnamese; both eschew the company of women, preferring male camaraderie; and both espouse the hunting philosophy of the one shot as the measure of masculinity<sup>86</sup>. »

Le personnage de Michael, comme le chasseur américain archétypique, entretient un rapport fondamental et déterminant à l'indianité américaine. Celui-ci s'exprime dans sa croyance en une herméneutique de la nature et son stoïcisme face au danger. Il lit les augures d'une bonne chasse dans les parhélies, « un vieux truc indien<sup>87</sup> », et garde son sang froid jusqu'au plus profond de l'enfer vietnamien :

---

<sup>85</sup> Mark Royden WINCHELL, *God, Man & Hollywood: Politically Incorrect Cinema From « The Birth of a Nation » to « The Passion of the Christ »*, 2008, p. 140.

<sup>86</sup> Sylvia Shin Huey CHONG, « Restaging the War: « The Deer Hunter » and the Primal Scene of Violence », *Cinema Journal*, vol. 44, n° 2, 2005, p. 94.

<sup>87</sup> Les parhélies sont des points lumineux périphériques au soleil dus à la réfraction des rayons lumineux dans les nuages. Michael explique à ses camarades : « Those are sun dogs. [...] It means a blessing on the hunter sent by the Great Wolf to his children. [...] It's an old Indian thing. » Le scénario insiste sur la beauté de la scène et son impact sur le groupe : « The sight is so stunning that for a moment no one speaks. » Michael CIMINO, *The Deer Hunter, Fourth Draft*, 9 mai 1977, p. 5.

« It is incredible, impossible and startling; and in the middle of a prisoner-of-war camp, an absolutely terrifying scene. We are looking at a game of Russian Roulette. Michael looks up through a crack in the floorboards, quietly, waiting ; but his eyes are working, glittering like a wolf's, taking in every detail of this strange scene. » (Cimino 1977, 50)

C'est dans la pratique de la chasse, présentée dans une scène « réalisée comme une [...] cérémonie religieuse » (Devine 1999, 162), que l'indianité de Michael s'exprime dans une communion mythique avec la nature primordiale américaine<sup>88</sup>, comme le souligne le scénario :

« EXT. HIGH MOUNTAIN RIDGE – DAY

It is later in the morning and a cold sun is rising through the mists of swirling snow, with only the keening of the wind on the high slopes.

Close on Nick, we see he is struggling for breath, gasping air in strangled little gulps, trying to keep up with Michael. Then suddenly Michael stops. Instantly he levels his rifle. He is about to squeeze the trigger when we hear the movement of a deer in the snow. Nick is transfixed. Then the deer is there. He is of a size and magnificence that gives him an almost mythical quality of presence. Michael puts a single shot into the heart of the deer. The deer shudders and falls without a sound in the snow. For a moment the two men look at each other in the strange eerie light. » (Cimino 1977, 44-5)

Dans une atmosphère mythique d'aube du monde, le contraste entre Nick et Michael établit la communion du héros avec les éléments. Nick est essoufflé puis subjugué, toujours en retard derrière Michael qui connaît les mouvements de sa proie avant même qu'elle n'apparaisse dans le champ. Le daim est explicitement décrit comme une présence mythique, la chasse se conclut selon le code d'honneur du chasseur par une balle unique en plein cœur. On retrouve également la sexualisation traditionnelle de la chasse – l'union entre le chasseur et sa proie – ici transposée dans un homoérotisme latent remarqué par Pauline Kael<sup>89</sup> et qui rappelle la relation d'Ed à Lewis dans *Deliverance*. À cela, la réalisation ajoute des chœurs orthodoxes (masculins) chantant « Hallelujah » et un Michael tantôt se détachant sur l'horizon de la crête, tantôt disparaissant dans le paysage dans une relation fluide et contrôlée avec son environnement. Pourtant, le réalisateur annonce déjà le mensonge qui sous-tend cette

---

<sup>88</sup> « [The location of the first hunting scene is] one of the few spots in America where nature is relatively untouched by man, and the land exists in close proximity to a virgin, Edenic nature. »

Don FRANCIS, « The Regeneration of America: Uses of Landscape in the Deer Hunter », *Literature/Film Quarterly*, vol. 11, n° 1, 1 janvier 1983, p. 18.

Les deux scènes de chasse ont en fait été tournées au mont Baker dans l'État de Washington, dans la région du North Cascades National Park.

<sup>89</sup> Pauline KAEL, « The Deer Hunter : The God Blesses America Symphony », *The New Yorker*, 18 décembre 1978. Republié dans Pauline KAEL, *For keeps*, 1994, p. 803.

mythologie dans son traitement du coup de feu, qui interrompt les chœurs et entraîne un gros plan du daim agonisant.

La première scène de chasse a généralement été interprétée par les critiques dans sa dimension mythique<sup>90</sup>, parfois jugée trop explicite<sup>91</sup> au point qu'elle ait été qualifiée de « séquence digne de Bambi<sup>92</sup> » par Gilbert Adair. Si la scène peut être comparée au succès de Disney, ça n'est cependant pas tant pour ses relents fascistes, comme le suggère Adair, que pour la violence destructrice impliquée par l'activité de la chasse. Au moment du coup de feu, comme le remarque Jeremy Devine, « la longue focale utilisée par [Cimino] coupe sur un très gros plan de la terreur dans l'œil du daim voyant la mort arriver ».



**28 The Deer Hunter (1978): la terreur dans l'œil du daim**

Pour Devine, cela reste un succès pour Michael qui endosse clairement le rôle titre du chasseur de daims (Devine 1999, 162). Or, il s'y produit quelque chose de bien plus troublant : une révélation des conséquences destructrices du mythe lorsqu'il devient réalité. La philosophie indianisante de Michael et la mythologie convoquée par l'esthétique de la scène ne suffisent pas à masquer l'horreur de la réalité de la mort. Il n'y a aucun héroïsme dans la tuerie du daim. C'est ce que souligne encore le plan suivant, lorsqu'une coupe nette révèle la voiture des chasseurs, pneus crissant dans l'obscurité, qui retourne à la ville :

---

<sup>90</sup> Voir par exemple la discussion des « intentions mythiques » de Cimino dans Hellmann 1982, p. 421.

<sup>91</sup> « This sounds all wrong, of course—much too literary. »

Nick PEASE, « The Deer Hunter and the Demythification of the American Hero », *Literature/Film Quarterly*, vol. 7, n° 4, 1 octobre 1979, p. 255.

<sup>92</sup> « Between the beery, extrovert spontaneity of the celebration and the tight, claustrophobic framing of the Vietnam sequences, this scene exudes a Bambi-like sequence. »

Gilbert ADAIR, *Vietnam on Film: From The Green Berets to Apocalypse Now*, Proteus, 1981, p 135.

« Trussed to the hood is the carcass of the magnificent deer. Rope-ends flutter and bang in the wind. The car shudders and thuds. Inside, grinning maniacally, Nick, Michael, Stan, Axel and John are all singing and guzzling beer, happy. » (Cimino 1977, 45)

L'acte violent ne réalise pas l'union du chasseur avec l'esprit de la nature ; il le détruit.

Le mensonge de la mythologie de la violence est portée au regard critique du spectateur par la position isolée de Michael non seulement vis-à-vis de ses amis mais aussi du public. Michael est en constant « décalage même parmi ses plus proches compagnons » (Winchell 2008, 143-4), régulièrement filmé seul en contre-champ du groupe d'amis. Il est le seul à croire en la sacralité virile de la violence (Michael : « two [shots] is pussy »), mais démontre pourtant une inflexibilité extrême à l'appliquer et une froide intolérance envers ceux qui ne la partagent pas. Une altercation entre Stan (John Cazale) et Michael avant la première scène de chasse révèle le tueur terrifiant qui sommeille dans la peau du chasseur de daims :

« Michael – who remains completely unmoved throughout Stan's tirade – pumps another shell in the chamber of his rifle without sound. The silence lies there cold and killing. John freezes in his tracks and stares at Michael, his face gone blank. The color is draining out of Stan's face.

MICHAEL : I said no.

Michael says this last with a hardness we haven't seen him exhibit with his friends before. John looks at Axel, who is right behind him, and they both back away. Stan, who is standing directly opposite Michael, begins to tremble. » (Cimino 1977, 44)

Michael, « le héros transcendant, est une figure creuse » (Kael 1978, 807), un personnage dont les croyances mythiques habillent un instinct violent, et ceci avant même qu'il ne soit confronté à la violence de la guerre. Cette dimension problématique du personnage est soulignée par la mise en scène : « le réalisateur contrôle soigneusement nos réponses, nous laissant voir Michael seulement de l'extérieur et avec un certain détachement critique » (Pease 1979, 256). Le spectateur est invité à s'interroger sur les mythes et les héros traditionnellement célébrés par la culture américaine.

L'enfer de la guerre du Vietnam, avec son expérience terrible de captivité aux mains de Vietnamiens inhumains, sert de révélateur à la violence contenue dans le mythe de la Frontière. Michael en prend conscience durant la seconde scène de chasse et accepte de renoncer au mythe. De retour de la guerre, il a perdu l'harmonie qui semblait l'unir aux montagnes majestueuses lors de la première chasse : il provoque un éboulement, se fatigue dans la poursuite de sa proie et en perd même la trace. La dimension mythique du cerf qu'il traque est quant à elle largement amplifiée :



« Then the deer is there. He is a magnificent seven-point buck, standing in a grove of hemlock, looking at Michael. He is like the essence of a deer seen in a dream ; and what gives him the over-mastering and mythical quality of presence is something beyond his color and size and beauty : It is the sense of his power and vitality, as if he were a piece of primal and unconditional energy, luminous and immortal. » (Cimino 1977, 93)

Le cerf mythique est l'essence même d'une nature sacrée, une image de perfection qui renvoie Michael à l'état pétrifié dans lequel était Nick lors de la première chasse<sup>93</sup>. Le plan du face-à-face entre Michael et le daim est magnifiquement équilibré, souligné par un crescendo symphonique et une lumière transcendante unissant chasseur et proie. Michael comprend en cet instant que tirer sur le cerf serait détruire une image parfaite et il renonce à tuer.



**29 The Deer Hunter (1979): nature sacrée et renoncement à tuer**

L'expression de sa résignation (« Okay ») lui est renvoyée en écho comme un accord de paix entre le héros et l'espace mythiques américains. Michael « renonce à son statut de héros (le Tueur de daims) pour accéder au statut plus durement gagné d'être humain » (Pease 1979, 258). C'est ce renoncement à la violence du mythe qui permet de reconstruire humblement ce qui reste de communauté : Michael se rapproche de Linda (Meryl Streep), rend Steven à sa famille, ramène la dépouille de Nick du Vietnam et s'assied finalement à la table des funérailles en chantant doucement « God Bless America ».

La mythologie de la violence défendue par le héros de la Frontière n'a pas seulement coûté la vie à un cerf, mais elle a également tué Nick et l'innocence américaine au Vietnam,

---

<sup>93</sup> Le scénario utilise le même mot « transfixed » pour décrire Nick lors de la première chasse et Michael lors de la seconde (Cimino 1977, 45 ; 95).

comme le souligne le parallèle thématique entre la balle unique et la roulette russe des Vietnamiens. Avant de partir pour la guerre, Nick prend ses distances avec la règle de la balle unique et effectue un lien entre la pratique de la chasse et la guerre : penser à la victime de cette balle, le daim, lui fait penser à lui-même partant au Vietnam<sup>94</sup>. Lorsque, une fois en captivité au Vietnam, il doit retourner contre lui-même le canon d'un pistolet américain<sup>95</sup> armé d'une seule balle, sa rationalité se brise dans ce renversement de trajectoire. Comme Ethan Edwards ou encore le colonel Kurtz dans *Apocalypse Now* sorti l'année suivante, Nick « s'est indianisé » (Adair 1981, 140) et ne retournera jamais plus à la civilisation, mais répétera la roulette russe dans les tripots de Saigon jusqu'à ce que Michael revienne le chercher. Dans un dernier tête-à-tête, les conséquences de la mythologie de Michael éclatent au grand jour. Un Nick totalement égaré ne reconnaît plus son ami. Lorsque Michael lui rappelle leurs parties de chasse et évoque la balle unique, une lueur s'allume dans les yeux de Nick, qui répète « one shot » en souriant avant de presser la détente pour la dernière fois. Le code de la violence qui structure le mythe de la Frontière a détruit ceux à qui le mythe promettait régénération. Michael a renoncé à ce code lors de la seconde chasse ; son ami l'a suivi jusqu'à son terme<sup>96</sup>.

### Impossibilité de l'héroïsme violent au Vietnam

Si le code héroïque de Michael est destructeur dans *The Deer Hunter*, il se révèle cependant efficace lorsqu'il s'agit de sauver ses camarades de l'enfer vietnamien. Dans un Vietnam métaphorique du cœur des ténèbres, où la nature sacrée s'est transformée en jungle puritaine<sup>97</sup>, « le Chasseur de daims discipliné ne succombe pas<sup>98</sup> ». Un bandana autour de la tête à la manière des guerriers apaches, des peintures de camouflage sur les joues, un uniforme de Ranger sur les épaules, Michael est « lié à la tradition des tueurs d'Indiens qui utilisaient des techniques indiennes et se transformaient en Indiens pour protéger la

---

<sup>94</sup> Nick à Mike avant le mariage : « I don't think about one shot that much any more, Mike. [...] I guess I'm thinking about the deer. Going to Nam. »

<sup>95</sup> « [The gun is] a single-action, high-velocity magnum revolver with a double American eagle carved on its ivory grip. » (Cimino 1977, 50)

<sup>96</sup> John HELLMANN, « Rambo's Vietnam and Kennedy's New Frontier », in Michael A. ANDEREGG (dir.), *Inventing Vietnam: The War in Film and Television*, 1991, p. 146.

<sup>97</sup> « The asylum of nature has become an invading hell ». (Hellmann 1982, 423)

<sup>98</sup> « The Vietnam War—and, more particularly, Russian roulette—serves Cimino metaphorically as the Heart of Darkness ; Michael, the disciplined Deer Hunter doesn't succumb » (Kael 1978, 804)

La référence à Conrad a été utilisée par Cimino lui-même lors d'une interview pour le *New York Times* avec Laetitia Kent en décembre 1978 : « This film adresses itself to the question of the ordinary people of this country who journeyed from their homes to the heart of darkness and back. » Cité dans Hillstrom et Hillstrom 1998, 84.

communauté de leurs assauts<sup>99</sup> ». Vengeant d'abord des villageois tués par des Vietnamiens, il sauve ensuite ses camarades de la captivité comme un héros mythique de la Frontière. Anticipant Rambo, il devient « un guerrier surhumain dévoué à un code [hemingwayen] construit sur la loyauté et la grâce sous la pression<sup>100</sup> ». Sa transformation en machine de guerre surhumaine est frappante lors de sa première apparition à l'écran dans la séquence vietnamienne, décrite en des termes apocalyptiques par le scénario :

« Michael stands alone with his flamethrower, like the angel with the flaming sword, surrounded by clouds of billowing black smoke. There is no sound but the dying rush of heated air and the faint crackle of flames. Michael's clothes are close to burning. Flames are licking up his trouser legs. He looks like a blackened scarecrow, or a standing dead man. » (Cimino 1977, 48)

Confronté à l'enfer de la guerre, Michael est devenu l'enfer – tout comme Rambo (« What you choose to call hell, he calls home » nous dit le colonel Trautman dans *Rambo II*). Michael offre d'ailleurs au genre son image de l'héroïsme la plus reconnaissable lorsqu'on le voit porter sur son épaule son frère d'armes blessé. Si la mythologie incarnée par Michael est montrée comme destructrice mais néanmoins efficace, faut-il en conclure à l'ambiguïté politique indécidable du film comme l'ont fait de nombreux critiques<sup>101</sup> ?

La première scène de guerre nous donne la clé de lecture politique du film et dresse le contexte dans lequel l'héroïsme de Michael va se déployer. Une coupe abrupte emmène le spectateur au cœur d'une action incompréhensible. Des hélicoptères américains bombardent un village, un peloton de Rangers est décimé, des soldats vietnamiens achèvent les villageois et Michael se réveille pour tuer les soldats avec un lance flamme. Dans le scénario, l'hélicoptère, décrit comme un engin monstrueux, est une couverture aérienne des Rangers qui arrive trop tard. Les villageois, « des femmes, des enfants et quelques vieillards », sont sud-vietnamiens et les soldats vietnamiens appartiennent au Vietcong (Cimino 1977, 46-7). Dans cette configuration, l'armée américaine vient de détruire un village de paysans sud-vietnamiens – la population qu'elle a pour mission de sauver – et le Vietcong massacre les survivants. Américains et Vietcong assassinent ensemble une même population d'innocents. La réalisation rend la scène encore plus problématique puis qu'il est impossible de distinguer

---

<sup>99</sup> John HELLMANN, *American Myth and the Legacy of Vietnam*, 1986, p. 179. Hellmann note que le régiment rattache Michael à une lignée de héros de la Frontière qui remontent aux Rangers du major Robert Rogers combattant les Indiens pendant la guerre de Sept ans.

<sup>100</sup> Albert AUSTER et Leonard QUART, *How the War Was Remembered: Hollywood & Vietnam*, 1988, p. 60.

<sup>101</sup> Pauline Kael affirme ainsi que « le point de vue du film n'est pas clair » (Kael 1978, 804)

le camp des soldats qui achèvent les villageois<sup>102</sup>. S'ils sont sud-vietnamiens, ils sont les alliés des États-Unis et Michael trahit son camp en les tuant. S'ils sont Vietcong, Michael est dans son droit mais les États-Unis sont alliés du Vietcong. La stratégie militaire américaine est d'autant plus remise en question que la colonne de Rangers massacrée, qui apparaît à l'écran après le bombardement du village, pourrait très bien être une victime des hélicoptères américains. C'est dans ce contexte moralement et politiquement indécidable qu'intervient l'action du héros de la Frontière. C'est pourquoi quelle que ce soit sa direction, celle-ci est d'emblée privée de sa justification morale et de tout pouvoir rédempteur. Michael n'est pas anobli par son usage de la violence<sup>103</sup>. Celle-ci permet tout au plus aux trois personnages de survivre à l'enfer de la guerre. Le film n'est donc pas ambigu dans son intention de vider de toute gloire l'héroïsme de la Frontière. Politiquement, si l'on en croit les références visuelles à la célèbre photo « Saigon Execution » qui valut le Pulitzer à Eddie Adams en 1969<sup>104</sup>, la position qui domine finalement *The Deer Hunter* est celle de l'isolationnisme : pourquoi l'Amérique est-elle allée se perdre dans un enfer qui ne la concernait pas ?



### 30 *The Deer Hunter* (1978) et "Saigon Execution"

*The Deer Hunter* ignore la question des motivations politiques du conflit de même que la responsabilité de l'Amérique dans la guerre du Vietnam. En cela, il est coupable, au moins par omission, de rendre à nouveau crédible la machine de guerre américaine dont nous

<sup>102</sup> Robin Wood y voit un Sud-vietnamien. Pour lui, cette ambiguïté revient à opposer le « bon Américain » à « l'altérité orientale ». Robin WOOD, *Hollywood From Vietnam to Reagan*, 1986, p. 271.

<sup>103</sup> « Although Michael proves himself by performing extraordinary feats of valor, he is not ennobled by them, as movie heroes used to be. » (Kael 1978, 805)

<sup>104</sup> Cette célèbre photographie prise en février 1968, au début de l'Offensive du Têt, montre le chef de la police du Sud-Vietnam, Nguyen Ngoc Loan, exécuter le prisonnier Viet Cong Nguyen Van Lem d'une balle dans la tête à bout portant dans les rues de Saigon. Représentant une violence brutale commise par un Vietnamien allié des États-Unis contre un autre Vietnamien et prise à un moment où les difficultés militaires américaines devenaient de plus en plus évidentes, la photo alimenta aux États-Unis le désir d'un retrait américain, qui s'incarnera dans la politique de vietnamisation du conflit défendue par le nouveau président Nixon à partir de l'année suivante.

traiterons au chapitre six. Mais le film soutient que le Vietnam a marqué le retournement d'une culture nationale de la violence contre elle-même, et qu'il est temps de l'abandonner :

« Perhaps the movie is intended to be, as it sees the war to be, a cleansing, a purging of old attitudes, achieved at hideous cost in death, disfigurement, disillusion, but achieved nonetheless and providing a basis for a calm and rational future. » (Chaplin 1998, 169)

En cela, *The Deer Hunter* tire les mêmes conclusions que *Deliverance* quant à la dangerosité du mythe de la Frontière pour l'Amérique moderne, rendu responsable de la violence américaine. Il est temps que l'Amérique se débarrasse de sa mythologie destructrice.

### **Le néowestern contre le mythe de la Frontière**

Une telle conclusion est partagée plus récemment par des néowesterns – un terme utilisé pour désigner des westerns situés dans l'Ouest contemporain – comme *Three Burials of Melquiades Estrada* (Tommy Lee Jones, 2005) ou *No Country for Old Men* (Joel et Ethan Coen, 2007). *Three Burials* montre un héros cowboy dans le Texas contemporain qui, dans la veine du contre-mythe de la Frontière, refuse l'exclusion de l'altérité incarnée par la politique de Bush envers les clandestins mexicains. Alors que l'Amérique parle de dresser un mur à sa frontière avec le Mexique par un mur et que le policier des frontières Mike Norton (Barry Pepper) est chargé de faire respecter la ligne de démarcation, Pete Perkins (Tommy Lee Jones) incarne la conception révisionniste de la Frontière comme *frontera*, une zone de contact décrite dans le roman de Gloria Anzaldua, *Borderlands / La Frontera : The New Mestiza* (1987), où les échanges sont possibles et souhaitables pour éviter que la civilisation américaine ne se meurt dans l'impotence, l'apathie et la consommation. Comme souvent depuis le plan final de *Stagecoach* (John Ford, 1939), les westerns mexicano-américains des années 1950 comme *Veracruz* (Robert Aldrich, 1954) ou le roman *On the Road* de Jack Kerouac (1957), le Mexique sert de projection de la Frontière émancipatrice lorsque l'espace américain a été quadrillé par la civilisation. Dans *Three Burials*, quand son ami clandestin Melquiades est tué par le policier des frontières et que la justice ferme les yeux, Pete décide de faire justice lui-même en punissant le meurtrier et va honorer sa promesse d'enterrer la dépouille de son ami dans son village natal mexicain. Les trois enterrements de Melquiades – anonyme au milieu du désert, sommaire au bulldozer dans le cimetière municipal, cérémoniel dans son Mexique natal – retracent la mémoire américaine de l'impérialisme : le meurtre historique de l'indigène, sa dépréciation ethnocentrique dans l'historiographie officielle classique et sa réhabilitation égalitaire dans l'historiographie révisionniste. Le corps en

putréfaction, qui pèse par sa présence envahissante durant le voyage à cheval vers le Mexique, n'est autre que le poids de ce passé impérial mal enterré et qui nécessite réparation. Pourtant, le film déconstruit finalement cette dernière position révisionniste qu'il semblait adopter en révélant que l'admiration de Pete pour son ami mexicain est infondée. Melquiades lui a menti, il n'a pas de famille au Mexique et le village de Jiménez où il dit être né n'existe pas. À travers le personnage de Pete, le film « effectue à la fois une déconstruction du mythe et montre, par une forme imitative, le destin de celui qui le suit<sup>105</sup> ». Proche d'Ethan Edwards, auquel *Three Burials* fait quelques références<sup>106</sup> et que Tommy Lee Jones connaît bien pour avoir joué un rôle similaire dans *The Missing* en 2003, Pete est coupable non d'un excès de haine mais d'un excès d'admiration pour l'altérité. *Three Burials* affirme finalement que l'idéalisation de l'autre qui caractérise le contre-mythe révisionniste est tout aussi dommageable pour l'Amérique moderne :

« Its portrayal of the myth of the West as a romantic delusion possessing destructive power for contemporary Americans is rendered in terms that are too intensely serious to be regarded as pastiche. » (Carter 2014, 168)

La scène finale montre le cowboy mythique incarné par Pete disparaître dans le fond du cadre comme Ethan à la fin de *The Searchers*, signant la fin d'un mythe obsolète. Il laisse cependant derrière lui un policier des frontières qui a réappris l'empathie envers l'autre.

*No Country for Old Men* établit le même genre de critique du mythe et vise à illustrer sa dangerosité pour l'Amérique moderne :

« *No Country*, like numerous Westerns before and since, is not so much anti-Western as it is anti-myth, and, as I have been discussing throughout, this so-called anti-myth seems to be as much a part of the myth itself, rather than an oppositional discourse. I also argue that *No Country* understands political-ideological situations and attitudes affecting the contemporary United States in terms of a direct consequence of the 'product' of the actions of past 'agents' who have drawn their inspiration from this same mythology. » (Carter 2014, 201)

L'analyse de Carter rattache le film à une critique de la guerre contre la terreur, que les États-Unis ont partiellement justifiée en remobilisant la vieille mythologie de la Frontière : « *No Country* [dresse] une critique de l'influence du mythe de l'Ouest sur la trajectoire sociopolitique des États-Unis contemporains dans son rôle symbolique de shérif mondial »

---

<sup>105</sup> Matthew CARTER, *Myth of the Western: New Perspectives on Hollywood's Frontier Narrative*, 2014, p. 176.

<sup>106</sup> « He has become a lost soul, like Ethan at the conclusion of *The Searchers*, unmoored in a figurative borderland, unable to adapt to civilization and, ultimately, lost in the wilderness. » (Carter 2014, 179).

(Carter 2014, 196). *No Country* présente un trio de personnages centraux attachés au mythe de la Frontière : le shérif Bell (Tommy Lee Jones), le héros de la Frontière et vétéran du Vietnam Llewelyn Moss (Josh Brolin) et le chasseur pervers Anton Chigurh (Javier Bardem). La confrontation centrale est celle du vétéran dur-à-cuir avec la manifestation moderne de la sauvagerie absolue qu'incarne Chigurh, un tueur né du désert puritain. Le héros archétypal de la Frontière représenté par le vétéran en sortira vaincu. La surprise et la solution vient de l'attitude du shérif qui, plutôt que de jouer le héros en se confrontant au tueur – et de respecter le code de violence du mythe –, reconnaît qu'il n'est pas un héros (Bell : « I feel overmatched ») et se libère ainsi du cycle de violence produit par le mythe. « La tentation du retrait<sup>107</sup> » est ainsi une manière de comprendre la fin énigmatique du film (Bell pénètre dans la chambre de motel où l'on voit le tueur tapi, et le tueur n'est pas là). En refusant le rôle du héros et la violence que ce rôle exige, il se défend d'entrer dans le monde de Chigurh et de devenir sauvage lui-même :

« In an allegorical sense it works perfectly: Bell has refused the mythic route of violent resolution, perhaps because he realizes all too well that such confrontations do not resolve anything, and that to engage in such an endeavor he would have to 'put his soul at hazard' and risk becoming as Chigurh is – a killer with no apparent soul of his own. » (Carter 2014, 211)

*No Country* rappelle ainsi que ce n'est qu'en refusant le cercle destructeur de la violence sauvage que le héros américain et les États-Unis en tant que nation peuvent espérer incarner un modèle de civilisation. Or c'est bien l'inverse qui s'est produit après les attaques du 11 septembre 2001 : une réaction militaire et sécuritaire violente qui a contribué à la croissance du terrorisme djihadiste.

Partant de *Deliverance* pour aborder des films issus de différents genres transformés dans les années 1970 (horreur, guerre et policier en particulier), ce chapitre s'est attaché à souligner l'exploration par le cinéma américain d'une responsabilité de l'histoire de conquête et du mythe de la Frontière dans la violence perpétrée par les États-Unis. Nombre des films analysés ici sont traversés par la conscience coupable d'une histoire de violence dans la colonisation continentale, qui peut s'exprimer indirectement par le thème du traumatisme où directement par la présence des victimes de cette colonisation. Ils tendent à attribuer la

---

<sup>107</sup> Anne-Marie PAQUET-DEYRIS, « Itinéraires westerniens dans les adaptations de Cormac McCarthy », in Gilles MENEGALDO et Lauric GUILLAUD (dir.), *Le Western et les mythes de l'Ouest: littérature et arts de l'image*, 2015, p. 243.

responsabilité de cette violence à l'influence du mythe de la Frontière sur la société américaine et présentent des héros trompés ou trahis par le mythe. Si tous ces films se rejoignent sur un point, c'est bien leur rejet sans appel de l'idée d'une régénération par la violence impériale. Se confronter à l'horreur de la Frontière et être amené à tuer le sauvage, c'est mettre irrémédiablement en péril son âme civilisée et risquer du même coup l'intégrité de la civilisation. Quant à la Frontière elle-même, elle n'est plus ce lieu d'émancipation de l'individu et de démocratisation de la société qu'avait rêvé Turner, mais un lieu inhumain dont l'homme et l'Amérique ne se libéreront pas. Que ce soit au Vietnam ou dans les marges américaines, elle est un résidu de l'histoire de conquête qui rappelle la nation à sa part de barbarie. Elle est aussi une source de sauvagerie qui persiste dans l'Amérique contemporaine et que seul un renoncement au mythe permettra de dépasser.

Pour ceux qui n'ont pas renoncé au mythe, l'existence de sauvages appelle cependant leur éradication par un défenseur de la civilisation. Dans la Frontière puritaine du film d'horreur et des récits de la guerre du Vietnam sommeille déjà une réaction de la culture impériale qui préfèrera s'ensauvager que de se laisser terroriser par l'enfer de l'autre. Les sauvages blancs où les héros de la Frontière déçus, au potentiel si subversif pour les structures du mythe, restent une altérité sauvage qui nécessite d'être éliminée. Pour une part croissante du cinéma américain qui s'accroche au pouvoir du mythe, la leçon de la violence américaine au Vietnam est tout autre que celle d'un excès de brutalité bestiale dans lequel la nation s'est avilie. Influencé par un courant historiographique dit « révisionniste » sur la guerre du Vietnam qui sera développé au tournant des années 1980, ce cinéma considère que l'Amérique n'a pas su s'ensauvager suffisamment pour venir à bout de ses ennemis inhumains. La leçon du conflit sur le long terme serait donc moins une redéfinition des fins de la politique militaire américaine qu'une réévaluation à la hausse des moyens acceptables pour les atteindre. Cette plongée de l'Amérique dans le côté obscur de la force étatique est ce que nous allons maintenant explorer, par une discussion de la rédemption du mythe de la Frontière dans le film d'action contemporain.



## **Chapitre 5 : Le retour du tueur d'Indiens**

« Il est possible que le spectacle permanent de la grande criminalité *serve* aux Américains (et à nous peut-être) à imaginer ce qui arrive aux dominateurs quand ils perdent le sens de leurs limites, et donc de leur appartenance humaine. Il sert à éprouver les bornes de l'action 'libre', et à vérifier, par défaut, qu'une civilisation comporte toujours certains mécanismes de modération. En bref, nous assistons peut-être à la réactivation d'un mythe de passage initiatique entre la sauvagerie et la civilité. »

Denis DUCLOS, *Le complexe du loup-garou*<sup>1</sup>

« Social isolation, skewed demography, and the ubiquity of guns, alcohol, drugs, and vice. These problems made the white frontier boom towns of the nineteenth century into violent hot spots, and they did the same for late-twentieth-century black ghettos. In fact, except for the apparent paradox that the ratio of men to women is low in the inner city while it was high on the nonagricultural frontier, there is an important sense in which ghettos are the raw frontiers of modern American life, the primary arenas in which the recurrent problem of youthful male violence continues to be played out. »

David T. COURTWRIGHT, *Violent land*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> D. DUCLOS, *Le Complexe du loup-garou: la fascination de la violence dans la culture américaine*, 2005, p. 19.

<sup>2</sup> D. COURTWRIGHT, *Violent Land: Single Men and Social Disorder from the Frontier to the Inner City*, 1996, p. 6.

La remise en question de la mythologie de la Frontière dans le contexte de la guerre du Vietnam a poussé le cinéma américain à interroger les fondements de ce grand récit de la nation, de même que sa place au cœur d'une culture et d'une idéologie politiques américaines. La Nouvelle Frontière du Vietnam a produit des monstres américains. La violence de la guerre sauvage, plutôt que de régénérer le héros, l'a abaissé au rang de barbare. Dans sa violence s'est reflété le génocide fondateur, faisant éclater la rhétorique d'une mission civilisatrice fondée sur des valeurs libérales. La Frontière est devenue ce qui persiste au sein même de l'Amérique civilisée et qui provoque sa corruption. Cependant, une telle introspection culturelle n'est pas restée sans réactions. Dès le début des années 1970, le cinéma américain a également trouvé les moyens de réagir à ces doutes, de contenir leurs répercussions et de prolonger la mythologie rooseveltienne au prix de certaines redéfinitions. Cette réaction idéologique passe essentiellement par la récupération du héros de la Frontière dans des univers narratifs contemporains, selon une combinaison qui donne naissance au film d'action contemporain. Sur ces nouveaux terrains d'opération, le héros de la Frontière rachète le mythe national en réagissant initialement à la menace représentée par les monstres et démons américains.

C'est dans l'univers urbain avec le film policier du début des années 1970 que se joue la reformulation des usages légitimes d'une violence héroïque et que démarre ce que l'on peut appeler une réaffirmation de la mythologie rooseveltienne. Ce chapitre s'attache à en décrire les mécanismes et les enjeux en prolongeant la réflexion jusque dans les années 2000 avec ce que nous appellerons le film de justicier. Il démarre par un bref retour sur les films discutés au chapitre précédent pour montrer dans quelle mesure ils ont également créé un terrain favorable au retour du tueur d'Indiens. Ce retour est articulé notamment par *Dirty Harry* (Don Siegel, 1971), qui sert de point d'ancrage à ce chapitre car il constitue à la fois une réinvention du western dans un univers urbain et un point de départ du film d'action et ses avatars centrés sur un héros justicier. L'usage légitime de la violence est une question centrale qui traverse *Dirty Harry* et les réponses qu'il propose, qui sont bien plus nuancées que ce que la majorité des critiques de l'époque en a retenu, marqueront les justiciers après lui. Nous verrons ensuite comment la figure du tueur d'Indiens s'est développée dans le cinéma de justicier et comment ses méthodes violentes se sont radicalisées dans le contexte de la guerre contre la terreur. L'objectif de ce chapitre est de montrer que pour une partie de la production hollywoodienne la « crise » culturelle des années 1970 a conduit à une consolidation des fondations idéologiques du mythe de la Frontière rooseveltien.

## De la Frontière puritaine au film de justicier

La réaffirmation du mythe de la Frontière dans le film de justicier a été rendue possible par un contexte culturel favorable où la critique de la violence au cœur du mythe de la Frontière est restée tributaire des structures idéologiques qu'elle voulait remettre en question. Sans contredire l'impact qu'a eu sur la mythologie de la Frontière l'émergence d'une nature puritaine et d'une sauvagerie blanche dans le cinéma américain des années 1970, ces transformations esthétiques n'ont pas pour autant écarté le récit américain de ses fondements impériaux. Tout en soulevant de profondes interrogations quant à la violence intrinsèque à l'histoire et à la mythologie nationale, les films analysés au chapitre précédent ont également offert les moyens de contenir cette violence et, finalement, de réaffirmer sa légitimité.

### Ambiguïtés idéologiques de la Frontière puritaine

Au cœur de la mobilisation d'une Frontière puritaine de Blancs dégénérés se loge une ambiguïté fondamentale entre la critique historique et culturelle d'une violence impériale et sa relégitimation. Cette ambiguïté est déjà constitutive de *Deliverance* qui, comme nous l'avons suggéré, critique l'attitude conquérante des citoyens mais présente des sauvages ruraux. Il existe au cœur du film une tension manifeste entre, d'une part, une révélation des mécanismes destructeurs de la civilisation progressiste – expropriation territoriale et exclusion sociale – et, d'autre part, la défense de l'idéologie progressiste contre ceux qui en sont les victimes – le primitif reste malgré tout corrompu et dangereux. *Deliverance* tend ainsi à reconduire la téléologie évolutionniste et la binarité exclusive et inégalitaire au cœur du mythe de la Frontière. Le conflit représenté est de nature radicale – il faut tuer ou être tué, même si *Deliverance* reste ambigu sur la nécessité réelle de cette confrontation – et son issue est, sinon déterminée, au moins orientée en faveur de la civilisation et du progrès (cf. la validation du progrès par une de ses victimes à la fin de *Deliverance*)<sup>3</sup>. Les structures du mythe de la Frontière sont ainsi mobilisées pour transformer une problématique économique-politique – la nature exclusive du « progrès », entendu comme la modernité capitaliste – en une lutte à mort pour la survie des personnages civilisés. Les interrogations critiques de la mythologie nationale ne quittent donc pas le terrain idéologique du discours rooseveltien.

---

<sup>3</sup> Une fois encore, c'est le doute concernant la capacité de la civilisation à civiliser qui marque des films comme *Deliverance* ou *Texas Chainsaw Massacre*, ce qui signifie autant apporter le progrès qu'éradiquer la menace sauvage. On se rappelle la fin de *Texas*, où Leatherface est seul à occuper le champ et à lacérer le vide de sa tronçonneuse cannibale. L'issue n'est plus déterminée comme dans le western où la victoire de la civilisation, quelqu'en soit le prix, est chose acquise historiquement. Mais le progrès et la civilisation sont toujours l'horizon espéré du récit.

La possibilité de redéploiement d'une violence impériale est présente plus largement dans les films mobilisant la Frontière puritaine. Celle-ci pose l'existence de la sauvagerie, présente le héros en position défensive et justifie le massacre de l'altérité au nom de la civilisation. Certes l'altérité dont il a été question jusqu'ici n'est pas l'altérité raciale traditionnelle du mythe de la Frontière et nous reviendrons sur cette question plus spécifiquement au chapitre suivant. Mais le mécanisme idéologique est le même dans le cas des sauvages blancs, qui sont désignés comme autres, inférieurs, l'opposé de la civilisation, et dont l'altérité sociale tend même à être racialisée dans le cas des petits Blancs du Sud. Si la souffrance infligée à l'autre par le progrès est reconnue dans une certaine mesure, la primitivité dangereuse des sauvages blancs – la famille de « Leatherface » dans *The Texas Chainsaw Massacre*, les dégénérés de *The Hills Have Eyes* – rend de fait leur massacre nécessaire à la sauvegarde de la civilisation :

« La confrontation du monde dit 'civilisé' et de cet univers sauvage se caractérise par une incompréhension, un conflit de valeurs, de normes, un rapport de forces qui ne peuvent s'exprimer que par la violence<sup>4</sup>. »

On retrouve ici à petite échelle la logique de la guerre sauvage au cœur du mythe rooseveltien. Ce qu'il peut y avoir de commun entre les inclus et les exclus du progrès est effacé par une radicalisation de leur opposition, comme c'est le cas dans le récit de guerres indiennes (voir chapitre un). De plus, comme dans le western ou le film colonial, la violence des conquérants n'est jamais présentée comme une agression, mais comme la réaction à un acte barbare des populations indigènes – le viol dans *Deliverance*, les meurtres et attaques des cannibales dans *Texas* et *Hills*. On retrouve là la justification de la violence impériale par la légitime défense où la nécessité de survie qui, en dépit de la théorie d'une régénération par la violence, a toujours été au cœur du mythe de la Frontière (voir chapitre un).

Le constat idéologique est le même dans les films où l'horreur est fondée sur des spectres d'Indiens (voir chapitre quatre). Ces derniers convoquent une histoire coupable d'impérialisme continental, mais leur nature violente permet également de réaffirmer la nécessité d'effacer l'indigène pour installer la civilisation :

« Les quelques cas traités ici montrent que certains films d'horreur présentent des schèmes communs avec le western, voire s'y réfèrent explicitement, témoignant ainsi du rôle fondateur des

---

<sup>4</sup> Maxime LACHAUD, « Le Sud de tous les dangers : retour au primitif et dégénérescence dans le 'cinéma de redneck' américain », in Marie LIÉNARD et Taina TUHKUNEN, *Le Sud au cinéma : de The Birth of a Nation à Cold Mountain*, 2009, p. 92.

mythes de l'Ouest dans la constitution de figures horribles, soit parce que ces films reconduisent l'autojustification de la rhétorique impérialiste basée sur la démonisation de l'Autre, soit parce qu'ils réveillent la faute originelle des ancêtres et la crainte d'être puni<sup>5</sup>. »

On voit bien là l'ambiguïté constitutive de ces figures, qui laisse la possibilité d'une diabolisation de l'altérité. Dans le cadre du développement de l'historiographie révisionniste qui formera la « New Western History » des années 1980, certains films contribuent même à restaurer un récit classique sur le terrain historique. *The Ghost Dance* (1980) présente par exemple la danse des esprits comme l'expression d'une vengeance meurtrière des Indiens alors qu'elle a été historiquement un mouvement culturel de résistance apparu à la fin des années 1880. La danse des esprits représentée dans le film correspond par contre à l'interprétation officielle qu'en a faite l'armée américaine – une menace physique – qui a mené au massacre de Wounded Knee (1890). Dans le cas des films d'horreur faisant intervenir des spectres d'Indiens, il y a donc un mécanisme de réaffirmation des structures idéologiques autant que du récit historique officiel attaché au mythe national, avec pour conséquence de confirmer la légitimité de la violence impériale sur les deux plans de l'histoire de la conquête et du mythe de la Frontière.

Que ce soit face aux Indiens revanchards ou aux sauvages blancs, le terrain narratif de la nature gothique joue un rôle central dans la déculpabilisation du héros violent. Comme l'indique un passage de *A Rumor of War* (1977) de Philip Caputo, la sauvagerie de la Frontière puritaine autorise toutes les formes de violence sauvage de la part des civilisés :

« There was nothing familiar out where we were, no churches, no police, no laws, no newspapers, or any of the restraining influences without which the earth's population of virtuous people would be reduced by ninety-five percent. It was the dawn of creation in the Indochina bush, an ethical as well as a geographical wilderness. Out there, lacking restraints, sanctioned to kill, confronted by a hostile country and a relentless enemy, we sank into a brutish state<sup>6</sup>. »

L'environnement hostile et meurtrier devient ici une excuse à l'ensauvagement américain. Certes, la violence transforme le soldat en brute tout comme les personnages de *Deliverance*, mais c'est aussi la seule manière, en territoire indien, d'assurer la survie des pionniers.

---

<sup>5</sup> Alain BOILLAT, « Les Fantômes de l'Amérique. Le spectre de l'Indien chez John Carpenter et le cinéma d'épouvante de la fin des années 1970 », in Laurent GUIDO (dir.), *Les Peurs de Hollywood : phobies sociales dans le cinéma fantastique américain*, 2006, p. 183.

<sup>6</sup> Philip CAPUTO, *A Rumor of War*, 1978, p. xx. Cité dans Milton J. BATES, *The Wars We Took to Vietnam: Cultural Conflict and Storytelling*, 1996, p. 36.

La Frontière puritaine reprend non seulement les structures de diabolisation et de légitimation de la violence impériale, mais c'est également un puissant outil de déni de l'impérialisme. Lorsque la Frontière est construite par le conquérant comme l'espace d'une horreur et d'une violence subies, l'accent est mis sur le traumatisme individuel aux dépens de la responsabilité collective. Or, cette perspective pose plusieurs problèmes que rappellent Shohini Chaudhuri :

« While recognition of traumatic realities for victims of historical atrocities is undoubtedly important, [...] the trauma paradigm [is] problematic for a number of reasons. In its inward focus on victimized subjectivity, trauma reduces the significance of events to the history of specific individuals or a group. This prevents interrogation of the larger issues of *why* those events happened. Trauma interprets violence through a subjective logic that can render a conflict's political background unintelligible. Moreover, a PTSD diagnosis can be given to perpetrators, who claim they suffered too. While [...] the perpetrator's perspective can be illuminating of the 'atrocities-producing situation', there is a danger that films can assist in the cultural process of turning perpetrators into victims by adopting a post-traumatic mode of narration<sup>7</sup>. »

Lorsque la guerre est réduite à un chaos incompréhensible ou à un enfer inhumain comme c'est le cas avec la Frontière puritaine, le psychologique prend le pas sur le politique et le personnel sur le collectif. Le thème du traumatisme tend à limiter la compréhension des conflits au *hic et nunc* du combat violent. Dans notre cas particulier où les « victimes » du traumatisme sont les agresseurs (les soldats américains au Vietnam ; les citadins sur un territoire rural), il comporte même le risque d'effacer la souffrance infligée aux victimes indigènes devant celle des conquérants. Enfin, lorsque le territoire encadrant la confrontation est un enfer hostile, toute intention d'appropriation de la part des conquérants est d'emblée niée.

L'effet du « paradigme du trauma » analysé par Chaudhuri est particulièrement frappant dans les fictions de guerre du Vietnam ou d'Irak par la manière dont il transforme les agresseurs en victimes. Pauline Kael écrit par exemple au sujet de *Platoon* (Oliver Stone, 1986) que « le propos du film est de nous prendre en victime au même titre que les autres ; c'est un film sur la honte<sup>8</sup> ». Si la honte suppose la reconnaissance d'une faute, Richard Corliss est plus catégorique encore à propos de ce même film :

---

<sup>7</sup> Shohini CHAUDHURI, *Cinema of the Dark Side: Atrocity and the Ethics of Film Spectatorship*, 2014, p. 6.

<sup>8</sup> Pauline KAEL, « Little Shocks, Big Shocks », *The New Yorker*, 12 janvier 1987.

« In the scheme of *Platoon* (and not just *Platoon*) [the Vietnamese] do not matter. The nearly 1 million Vietnamese casualties are deemed trivial compared to America's loss of innocence, of allies, of geopolitical face. And the tragedy of Viet Nam is seen as this: not that they died, but that we debased ourselves by killing them<sup>9</sup>. »

Ce qui est vrai pour *Platoon* est étendu par la plupart des travaux à l'ensemble du sous-genre des films de guerre du Vietnam. Dittmar et Michaud remarquent ainsi l'échec de la plupart de ces films à s'interroger sérieusement sur les raisons de l'intervention américaine au Vietnam et sur les conséquences pour le peuple vietnamien. Au contraire, « le Vietnam [cinématographique] est présenté comme quelque chose qui est arrivé, pas comme quelque chose que l'on a fait<sup>10</sup> ». La victimisation des agresseurs et la déresponsabilisation vis-à-vis des souffrances infligées à l'autre sont donc au cœur de ces fictions. Elles sont même les deux éléments centraux des réécritures de la guerre du Vietnam comme une guerre juste par la culture américaine. Jim Neilson identifie ainsi comme « thème central des réécritures de la guerre du Vietnam [le fait] que les Vietnamiens et les Américains aient enduré des souffrances comparables<sup>11</sup> ». Marjolaine Boutet écrit quant à elle que « l'image héroïque du vétéran du Vietnam est reconstruite à partir de thèmes populistes anciens. Le thème essentiel dans cette perspective est celui de la victimisation<sup>12</sup> ».

On peut dresser un constat similaire concernant certains films de guerre en Irak ou en Afghanistan qui tendent à souligner le traumatisme américain. Nous avons déjà cité *Home of the Brave*, *In the Valley of Elah* ou *The Hurt Locker* pour la manière dont ils se concentrent sur le problème du retour des vétérans. Ajoutons ici *Stop-Loss* (Kimberly Pierce, 2008) et *Brothers* (Jim Sheridan, 2009) dont les personnages principaux souffrent d'une réadaptation difficile à la vie civile. *The Hurt Locker* (Kathryn Bigelow, 2008) ne représente le retour du soldat qu'un bref moment pour en signaler l'échec mais son sujet est une réduction de la perspective aux gestes du héros démineur sur le front irakien. Avec son épigraphe qui identifie la guerre à une drogue et sa déterritorialisation du terrain irakien (entre Ouest américain du western et désert lunaire des astronautes), le film se situe fermement du côté de la dépolitisation attachée à la Frontière puritaine. Comme nous l'avons souligné plus haut, la Frontière puritaine des films d'horreur joue le même rôle dépolitisant et légitimant quant à

---

<sup>9</sup> Richard CORLISS, « *Platoon*: Viet Nam, the way it really was, on film », *Time*, 26 janvier 1987.

<sup>10</sup> Linda DITTMAR et Gene MICHAUD (dirs.), *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*, 1990, p. 12.

<sup>11</sup> Jim NEILSON, *Warring Fictions: American Literary Culture and the Vietnam War Narrative*, 1998, p. 184.

<sup>12</sup> Marjolaine BOUTET, « Le Vietnam et l'Amérique au cinéma et à la télévision : du traumatisme au déni », *Hermès, La Revue* 3/2008 (n° 52), n° 3, 1 Décembre 2008, p. 79.

l'invasion territoriale des indigènes ruraux. La résurgence de la nature puritaine traumatique dans le cinéma d'horreur et de guerre permet ainsi au mythe de la Frontière de prolonger sa fonction dans la culture américaine. Il continue d'être un appareil rhétorique de justification de l'idéologie impériale sur les terrains d'opération – Amérique, Vietnam, Irak – où elle s'est manifestée le plus directement.

Un certain nombre d'études culturelles ont analysé les fictions de la guerre du Vietnam en se réappropriant le paradigme du trauma ou en prenant au premier degré les représentations de la guerre comme un enfer. Le traumatisme des soldats devient alors l'expression d'un traumatisme national et la guerre elle-même devient une tragédie à laquelle la nation a été confrontée<sup>13</sup>. Or, en acceptant les représentations de la guerre comme Frontière puritaine, ces études ont alimenté les réécritures conservatrices de la guerre du Vietnam. Discutant notamment de la lecture postmoderniste des récits de la guerre comme un enfer chaotique, Jim Neilson soulève des problèmes similaires au paradigme du trauma :

« Besides ignoring the ideological complexities of the postmodern refusal to distinguish between fact and fiction, between true and false histories, contemporary literary critics, in their repeated endorsement of a post-modern rendering of the war, have failed to recognize that postmodernism itself arose during and has taken part in the reactionary rewriting of the war and repudiation of left radicalism. » (Neilson 1998, 208)

Le thème du chaos, de la perte de repères sur le champ de bataille, de la confusion entre réalité et fiction (comme dans le cas des utilisations de la figure de John Wayne par la fiction vietnamiste discutées au chapitre trois), lorsqu'ils sont abordés sans critique par les chercheurs, contribuent à accentuer les problèmes politiques attachés aux représentations de la guerre comme Frontière puritaine et à finalement accrédi ter le déni d'impérialisme qui informe les réécritures conservatrices du conflit.

### **Réagir à la crise : le film de justicier**

C'est dans ce contexte de persistance d'une menace sauvage et de déresponsabilisation du conquérant qu'intervient le retour du tueur d'Indiens. Le cowboy du western est remobilisé

---

<sup>13</sup> « The event was a national trauma, a rupture in the nation's collective consciousness, and a serious and somber challenge to the ways we wish to think about ourselves, our role in the world, and our place in human history. » Walter H. CAPPS, *The Unfinished War: Vietnam and the American Conscience*, 1982, p. 2. Dans leur étude de la réécriture de la guerre dans Rambo, Studlar et Desser relient cette réécriture au « traumatisme culturel » de la guerre (Gaylin STUDLAR et David DESSER, « Never Having to Say You're Sorry: Rambo's Rewriting of the Vietnam War », in Dittmar et Michaud 1992, pp. 101-12). La question a ouvert un champ de recherche en psychologie concentré sur le traumatisme des soldats, avec par exemple Jonathan SHAY, *Achilles in Vietnam: Combat Trauma and the Undoing of Character*, 1994.



dans le genre du policier et du film d'action, son héritier contemporain, pour effacer ces menaces et racheter la mythologie nationale. Dans un article de 1974 intitulé « The Street Western », Pauline Kael écrit que « le cowboy de western n'a pas disparu : il s'est déplacé de la pureté mythique des grands espaces vers les grandes et petites villes modernes et corrompues<sup>14</sup> ». Une telle mobilisation ne signifie pas que les films de la Frontière urbaine sont aveugles aux défis lancés à l'idéologie de la Frontière par les échecs des années 1960. Ils se sont au contraire appropriés ces critiques et soulignent fréquemment une ambiguïté morale dans l'usage héroïque de la violence. Mais leur convocation de la mythologie nationale classique leur permet finalement de réaffirmer sa légitimité. Les problématiques sociales et enjeux politiques de la nation contemporaine sont soulevés et résolus par l'exercice d'une violence impériale, selon la logique de la solution simple à des problèmes complexes défendue par Ronald Reagan<sup>15</sup>. La présidence de cet ancien acteur de westerns constitue d'ailleurs un moment fort de la popularité de ces nouveaux héros de la Frontière. L'idéologie de la Frontière urbaine, dont la formation remonte aux traitements de la criminalité dans la presse et la littérature du tournant du XX<sup>e</sup> siècle (voir chapitre deux), a colonisé l'imaginaire collectif américain au point de se retrouver dans la bouche de présidents et jusque dans des ouvrages d'historiens tels que *Violent Land* de David Courtwright en épigraphe de ce chapitre.

La croyance rooseveltienne qu'un recours à la barbarie régénèrera une civilisation en déclin se retrouve dans nombre de films policiers des années 1970. Cependant, la violence déployée dans ces précurseurs du film d'action est moins expansive et régénératrice, comme l'entendait Roosevelt, que défensive et restauratrice, correspondant plutôt à la contextualisation traditionnelle de la violence dans l'idéologie impériale également observée dans les représentations de la Frontière puritaine (voir chapitre un). Se battre sur la Frontière urbaine, c'est défendre la citadelle et rétablir l'ordre préexistant à la menace. Au moins dans un premier temps, cette menace ne provient plus de l'extérieur de la civilisation, mais naît de la civilisation elle-même et, plus précisément, du mythe de la Frontière. Incarnée par la figure

---

<sup>14</sup> Pauline KAEL, « The Current Cinema: The Street Western », *The New Yorker*, 25 février 1974.

<sup>15</sup> « For many years now, you and I have been shushed like children and told there are no simple answers to the complex problems which are beyond our comprehension. Well, the truth is, there are simple answers – there are not easy ones. » Ronald REAGAN, « California Governor's Inaugural Address », 1967.

Reagan a également repris une réplique de l'inspecteur Harry en 1985 en s'adressant au Congrès sur la question fiscale : « I have my veto pen drawn and ready for any tax increase that Congress might even think of sending up. And I have only one thing to say to the tax increasers. Go ahead, make my day. »

Cité dans George SKELTON, « 'Make my day': Reagan Assails Congress, Vows Tax Hike Veto », *Los Angeles Times*, 14 mars 1985. [http://articles.latimes.com/1985-03-14/news/mn-26514\\_1\\_spending-cuts](http://articles.latimes.com/1985-03-14/news/mn-26514_1_spending-cuts). Consulté le 28/03/2016.

du tueur d'Indiens, cette menace trouve son ennemi premier dans les héros de la Frontière déchus étudiés au chapitre précédent. L'intervention d'un héros de la Frontière joue alors un rôle de purification du mythe par élimination de ses excès – les tueurs d'Indiens obsessionnels – ou de ses perversions – les chasseurs pervers. Au-delà de la simple reconstruction d'un héros mythique stigmatisé à la fin des années 1960, les cowboys urbains favorisent donc également la continuité du mythe national. Ils ne se contentent pas d'en actualiser les composantes formelles et idéologiques et ne sont pas simplement le nouveau visage du combat contre une sauvagerie contemporaine. Ils servent d'abord à contenir les dérives d'une idéologie de la Frontière depuis l'intérieur du mythe lui-même.

Avant d'aller plus avant, il nous faut ici établir un vocabulaire opératoire pour traiter de ce groupe de films mobilisant un héros de la Frontière dans un univers urbain mais appartenant à des genres différents (policier, action ou science-fiction). Ces films ont en commun un héros qui réagit à une crise de la civilisation et dont la mission sociale se combine avec un objectif personnel de vengeance punitive. L'anglais utilise les termes de *vigilante*, un personnage qui prend la justice entre ses mains pour protéger l'ordre social que l'on traduit généralement par « justicier<sup>16</sup> », un redresseur de tort qui traque et élimine les coupables de barbarie, ou *avenger*, que l'on pourrait traduire par « vengeur ». Ces deux termes appartiennent à l'univers du mythe de la Frontière. Le vengeur est le tueur d'Indiens du récit de captivité qui poursuit sans relâche les ravisseurs de la femme blanche<sup>17</sup>. Moins utilisé dans le cadre du film policier ou d'action, on retrouve le terme plus couramment dans l'univers des super-héros. Le justicier quant à lui « trouve ses origines dans l'Ouest sauvage » (Beddiar 2008, 9) et est une figure centrale du western, dont l'univers à la loi précaire nécessite un héros à la morale intransigeante. Le vengeur est le précurseur du justicier dans l'histoire du mythe de la Frontière, mais tous deux occupent le même rôle : celui d'une restauration de l'ordre – familial, social – perturbé par l'intrusion de la sauvagerie. Dans les deux cas, la violence du héros rétablit à la fois l'ordre et l'intégrité du territoire civilisé. Le héros de *The Searchers*, Ethan Edwards, est une incarnation problématique de ce justicier vengeur qui marque ses représentations ultérieures depuis *Dirty Harry* (Don Siegel, 1971) et *Taxi Driver*

---

<sup>16</sup> Fathi Beddiar note que *vigilante* et *vigilantism* « ont une connotation offensive et agressive » qui ne se retrouve pas dans les termes de « justicier » et d'« autodéfense » (*Tolérance zéro: la justice expéditive au cinéma*, 2008, p. 5). Beddiar ne proposant cependant pas d'autre traduction, nous choisissons d'utiliser ces termes français, en gardant à l'esprit leur insuffisance sémantique.

<sup>17</sup> Voir la discussion de la formation des rôles du récit de captivité dans Richard SLOTKIN, *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, University of Oklahoma Press, 2000 (1973), pp. 135-6 et 144. Le héros sauveur et vengeur de la captive a seul le pouvoir de réagir à la sauvagerie. Il « cherche à détruire l'esprit même de la nature sauvage, à l'exorciser ainsi que ses avatars indiens » (Slotkin 1973, 136).

(Martin Scorsese, 1976), considéré par Robin Wood comme un remake du classique de Ford, jusqu'à *Zero Dark Thirty* (Kathryn Bigelow, 2012), dont l'héroïne traque celui qui a sauvagement violé le territoire américain le 11 septembre 2001, ou la série télévisée *Daredevil* (Marvel, 2015- ), dont le héros, comme Ethan, a intériorisé le combat entre civilisation et sauvagerie. Au vu de la diversité générique de ces fictions, nous nous y référerons par l'expression de cinéma, ou film, de justicier.

Ce cinéma se construit sur une contradiction idéologique fondamentale, plus ou moins reconnue selon l'orientation politique des différentes productions, qui est que la restauration d'un ordre civilisé repose sur un acte de barbarie. La contradiction traversait déjà le western, où elle portait sur l'acte fondateur de la civilisation, et formait le sujet essentiel de grands classiques comme *The Man Who Shot Liberty Valance* (John Ford, 1962), où Tom Doniphon (John Wayne) tue Liberty Valance (Lee Marvin) pour permettre l'avènement de la civilisation à Shinbone. Plus fondamentalement encore, cette contradiction est intrinsèque au personnage du tueur d'Indiens tel qu'il s'est formé dans le récit de guerres indiennes (voir chapitre un). Fondateur dans le western, restaurateur dans le cinéma de justicier, l'acte illégal au service de la loi, ou acte sauvage au service de la civilisation, pose un problème identitaire pour le héros qui le réalise : jusqu'où peut-il agir sauvagement tout en restant un héros ? Comme le soulignait déjà Robert Warshow dans un article célèbre, « Movie Chronicle : The Westerner », le héros de l'ouest est avant tout un « tueur d'hommes » :

« The truth is that the Westerner comes into the field of serious art only when his moral code, without ceasing to be compelling, is seen also to be imperfect. The Westerner at his best exhibits a moral ambiguity which darkens his image and saves him from absurdity; this ambiguity arises from the fact that, whatever his justifications, he is a killer of men<sup>18</sup>. »

C'est cette proximité avec la sauvagerie qui isole le héros de la Frontière de la civilisation. Après avoir protégé la nouvelle démocratie de fermiers par un meurtre, Shane (Alan Ladd dans *Shane* de George Stevens, 1953) s'en va vers de nouveaux horizons ; après avoir scalpé son ennemi indien, Ethan Edwards est pour toujours banni du foyer des pionniers. Seth Cagin identifie également cette contradiction fondamentale dans la figure du justicier et propose une résolution :

---

<sup>18</sup> Robert WARSHOW, *The Immediate Experience*, 1962, p. 112. Cité dans Anne-Marie PAQUET-DEYRIS, « Itinéraires westerniens dans les adaptations de Cormac McCarthy », in Gilles MENEGALDO et Lauric GUILLAUD (dir.), *Le Western et les mythes de l'Ouest : littérature et arts de l'image*, 2015, p. 247.

« Whether he's a champion of the right, like Dirty Harry, or an avenging angel of the left, like Billy Jack, the vigilante obliterates coherent politics; resorting to violence, he undercuts the very social order he purports to defend; his cause is automatically lost and his universe deprived of consistent values. The contradiction of killing to end killing imposes a burden on the vigilante that is overcome only at the expense of his humanity: The vigilante must become superhuman, a fantasy figure whose charm is his efficacy, his ability to get things done, his skill as a detective and fighter<sup>19</sup>. »

L'inhumanité du héros est transformée en surhumanité : l'acte barbare est célébré pour sa fonction sociale en même temps que l'individu est admiré pour des qualités rooseveltiennes de virilité et de violence. Une telle transfiguration de la barbarie civilisée était déjà la solution trouvée par le western. Mais la notion de surhumain recoupe également la migration de ce héros vers le film de super-héros dans lequel l'ostracisme et l'altruisme sacrificiel sont poussés à leur paroxysme. Par ces différentes migrations génériques, le justicier est devenu une figure centrale du cinéma contemporain quand bien même le genre du western dont il est issu a perdu sa place dans la production. À bien des égards, l'origine de ces migrations peut être ramenée à *Dirty Harry*.

### **La Frontière urbaine dans *Dirty Harry***

La transposition du cowboy dans l'univers de la criminalité urbaine au cinéma est antérieure à *Dirty Harry*. Les *dime novels* de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ou la littérature policière d'un Dashiell Hammett (*Red Harvest*, 1929) et d'un Raymond Chandler avaient déjà transposé des éléments du mythe de la Frontière dans l'univers impitoyable du roman policier (*hardboiled novel*). L'émergence d'un cowboy dans le film policier intervient cependant en parallèle au déclin du western à la fin des années 1960, lorsque les motifs westerniens migrent au-delà du genre (voir chapitre trois). Au moment où Susan Sontag et Mary McCarthy décrivent la guerre du Vietnam comme la réalisation tragique d'un scénario de western, *Coogan's Bluff* (Don Siegel, 1968) montre un homme de loi de l'Arizona, affublé de santiags, d'un stetson et d'un six-coups, envoyé à New York pour combattre des hippies criminels. Le « shérif à New York », pour reprendre le titre français du film, est joué par nul autre que Clint Eastwood, la star montante du western<sup>20</sup>. New York y est montrée comme une ville corrompue par la drogue, la prostitution et le sexe interracial. Le criminel principal est un jeune hippie détraqué tandis que

---

<sup>19</sup> Seth CAGIN et Philip DRAY, *Born to be Wild: Hollywood and The Sixties Generation*, 1994, p. 170.

<sup>20</sup> En 1968, Eastwood est connu pour son rôle dans la série télévisée *Rawhide* (1959-1965), l'incarnation de l'Homme sans nom dans la trilogie italienne des dollars (Sergio Leone, 1963-6, sortis aux États-Unis en 1967) et le rôle principal de *Hang Em' High* (Ted Post, 1968).

le héros est originaire de l'Arizona, état de naissance du néoconservatisme américain<sup>21</sup>. Les ingrédients politiques réactionnaires du film de justicier des années 1970 sont déjà réunis : un héritier de John Wayne aux méthodes douteuses mais à la morale inflexible combat les excès du progressisme des années 1960.

C'est en ces termes politiques que le genre a généralement été reçu par la critique. Dans son ouvrage classique de 1985, l'historien du cinéma Robert B. Ray classait ainsi le film de justicier dans son « cycle de droite » du cinéma des années 1970 et y voyait la simple reproduction idéologique du western :

« The Right movies, of course, were urban westerns, briefs for the continued applicability of the reluctant hero story to contemporary life. Like the Classic Hollywood films they imitated, the Right movies reduced enormous social issues (war, crime, urbanization) to localized emergencies solvable by simple, direct action involving no long-term commitment to reform. Thus, the Right's plots inevitably built to man-to-man showdowns, frequently played as modern versions of gunfights<sup>22</sup>. »

Ces « films de droite » partagent des éléments conservateurs avec les films présentant une Frontière puritaine analysés plus haut et, comme nous le verrons, transposent souvent l'esthétique de la nature gothique dans le milieu urbain. Comme dans le western, leur point d'orgue narratif est une confrontation directe et cathartique dans laquelle le sauvage est expurgé.

À sa sortie en décembre 1971 dans un climat politique fortement polarisé, *Dirty Harry* a connu le même type de réception. Taxé de fasciste par Pauline Kael<sup>23</sup> ou Roger Ebert<sup>24</sup>, il a été et reste encore considéré comme l'expression cinématographique de la droitisation de l'opinion publique sous Nixon<sup>25</sup>, l'incarnation de la « majorité silencieuse<sup>26</sup> » et

---

<sup>21</sup> Généralement rapportée à la candidature de son sénateur républicain Barry Goldwater à la campagne présidentielle de 1964, candidature soutenue à l'époque par Ronald Reagan et John Wayne.

<sup>22</sup> Robert B. RAY, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema: 1930-1980*, 1985, p. 307. Les « films de droite » comprennent *Coogan's Bluff*, *Bullitt*, *Dirty Harry*, *The French Connection*, *Death Wish* ou *Walking Tall*.

<sup>23</sup> « *Dirty Harry* is obviously just a genre movie, but this action genre has always had fascist potential, and it has finally surfaced. »

Pauline KAEL, « The Current Cinema; Saint Cop », *The New Yorker*, 15 janvier 1972.

<sup>24</sup> « [T]he movie's moral position is fascist ».

Roger EBERT, « *Dirty Harry* », *Chicago Sun Times*, 1er janvier 1971.

<sup>25</sup> « [Harry functions as] a release for the kind of hatreds, angers and frustrations that find their political echoes in the speeches of extreme right politicians. [The film is a] right-wing fantasy. »

P.D.Z. « Cops, Creeps and Courts », *Newsweek*, 10 janvier 1972.

Le magazine *Playboy* remarque également un « argument vaguement réactionnaire » qui traverse *Dirty Harry* (« *Dirty Harry* », *Playboy*, avril 1972). Pour un regard plus récent, voir la critique de Jim Hoberman dans *Village Voice* : « Released in late 1971, *Dirty Harry* introduced the figure of the Legal Vigilante that would prove so useful to Richard Nixon in the upcoming election » (Jim HOBERMAN, *Village Voice*, 5 avril 2006).

l'annonciateur précoce du néo-conservatisme reaganien<sup>27</sup>. Cependant, envisager le film de justicier sous le seul angle d'une réaction contre la crise des valeurs traditionnelles attachées au western n'est pas suffisant pour en comprendre les enjeux idéologiques. Non seulement les méthodes illégales et violentes du justicier peuvent se révéler dangereuses pour l'ordre social qu'elles sont censées protéger mais, surtout, le justicier ou la civilisation qu'il défend sont souvent créateurs des menaces à combattre. Le héros justicier est au cœur d'une reconstruction de l'idéologie rooseveltienne mais celle-ci ne va pas sans un examen des paradoxes sur lesquels elle repose. *Taxi Driver*, à partir duquel Robin Wood a construit le concept de « texte incohérent<sup>28</sup> », s'impose comme l'exemple canonique de cette ambiguïté idéologique du film de justicier. Le choix de *Dirty Harry*, un film bien plus complexe que sa réception initiale ne le laisse penser, nous semble cependant plus intéressant. Il permet en effet d'illustrer la puissance de ces réserves au moment de la formation du genre, réserves que l'on retrouve jusque dans un « film de droite ».

### **Du western urbain à la reformulation du mythe de la Frontière**

Le fait que *Dirty Harry* soit une transposition du western dans un univers urbain est souligné par de nombreux chercheurs, à commencer par Robert Ray cité plus haut qui utilise l'expression de « western urbain » (Ray 1985, 307). Dans sa conclusion à *Gunfighter Nation*, Richard Slotkin souligne une parenté générique du justicier avec différentes versions antérieures du héros de la Frontière : « Les héros de ces films [de justicier] sont de toute évidence les héritiers du détective dur-à-cuir, de l'as de la gâchette et du tueur d'Indiens<sup>29</sup> ». Pour Nicole Rafter, le succès de ces films au tournant des années 1970 provient précisément de la parenté de leur héros avec celui du western :

« A crucial factor in the *Dirty Harry* movies' success was the ease with which they shifted the familiar character of the gunslinger to an urban police setting. Without missing a beat, the Siegel-

---

<sup>26</sup> « He was riding tall in the saddle in an age of antiheroes; he was the laconic star for Nixon's silent majority. » Peter BISKIND, « Any Which Way You Can », *Première*, avril 1993, pp. 52-60. Reproduit dans Robert E. KAPIS et Kathie COBLENTZ, *Clint Eastwood: Interviews, Revised and Updated*, 2012, p. 151.

<sup>27</sup> David MORIN-ULLMAN, « *Dirty Harry* : Le western urbain à la racine des années 1980 », in Michel CIEUTAT, *Le Cinéma des années Reagan: un modèle hollywoodien ?*, 2007.

<sup>28</sup> Voir Robin WOOD, *Hollywood from Vietnam to Reagan*, 1986.

<sup>29</sup> Richard SLOTKIN, *Gunfighter Nation*, 1998 [1993], p 634.

Eastwood team rescued the superannuated but still compelling hero of Westerns from genre decay by transferring him literally, character intact, into the cop flick<sup>30</sup>. »

La parenté se retrouve autant chez Harry, avec son six-coups, son cynisme et son laconisme, que chez Paul Kersey (Charles Bronson), héros de la saga *Death Wish* (1974-94) qui exécute une « Justice de la Frontière dans les rues » de New York, selon une couverture fictive du magazine *Harper's* visible dans le premier film. Le rapprochement est encore plus évident avec Bufford Pusser (Joe Don Baker), shérif d'une petite ville du Tennessee rural en proie à la corruption et aux trafics en tout genre dans la saga *Walking Tall* (1973-78). Leurs héritiers Martin Riggs (Mel Gibson) dans *Lethal Weapon* (1987-98) et John McClane (Bruce Willis) dans *Die Hard* (1988-2013) sont également régulièrement associés à des cowboys des temps modernes<sup>31</sup>. Pour beaucoup, ce « cowboy urbain [...] représentait une nouvelle espèce de policiers urbains tout droit sortis du mythe de l'Ouest<sup>32</sup> ».

Outre le héros, c'est l'univers narratif qui est récupéré du western dans sa polarisation entre l'ordre civilisé et la sauvagerie. Il emprunte ses formes esthétiques particulières et les applique à la Frontière urbaine : les espaces diurnes des institutions et de la loi ou le quadrillage urbain tendu entre verticalité et horizontalité s'opposent aux espaces nocturnes, souterrains ou périphériques, où se développe la criminalité. Le biographe de Clint Eastwood, Richard Schickel, note ainsi le rapprochement entre la nature sauvage des westerns et le chaos urbain entendu comme nouveau terrain d'expression de l'héroïsme américain :

« There was a need to find a contemporary place for hard loners—traditional males, if you will—to live plausibly. And the most readily available wilderness, the concrete wilderness, suddenly seemed more interesting and dangerous than ever<sup>33</sup>. »

Dans le contexte d'un sentiment grandissant de clôture du continent américain sur lequel nous reviendrons dans notre discussion du road movie au chapitre huit, le héros national en manque de Frontière se serait naturellement tourné vers l'Amérique urbaine, avec ses manifestations gauchistes et ses émeutes raciales, sa criminalité grimpante et ses tueurs en série de plus en

---

<sup>30</sup> Nicole Hahn RAFTER, *Shots in the Mirror: Crime Films and Society*, 2000, p. 75. Cité dans Marilyn YAQUINTO, *Policing the World: American Mythologies and Hollywood's Rogue Cop Character*, 2006, pp. 113-114.

<sup>31</sup> On pense aux santiags de Martin Riggs ou à Hans Gruber (Alan Rickman) associant McClane à John Wayne dans *Die Hard* (John McTiernan, 1988). McClane lui répond qu'il préfère Roy Rogers, acteur-chanteur surnommé « roi des cowboys », une figure de l'Ouest politiquement moins controversée.

<sup>32</sup> Harvey O'BRIEN, *Action Movies: The Cinema of Striking Back*, 2012, p. 21-2.

<sup>33</sup> Richard SCHICKEL, *Clint Eastwood: A Biography*, 2011, p. 258. Cité dans Marilyn YAQUINTO, *Policing the World*, op. cit., p. 101.

plus médiatisés. On retrouve sur la Frontière urbaine « le triangle du héros, du civilisé et du sauvage<sup>34</sup> » consubstantiel à l'idéologie impériale mais c'est une Frontière interne à la civilisation, une sauvagerie endogène et non plus extérieure que ce héros combat : « la ville dev[ient] la Frontière, et les sauvages – les agresseurs et violeurs – [ont] déjà passé les portes<sup>35</sup>. » Ou, de manière plus problématique encore, ils n'ont pas eu besoin d'envahir car ils ont toujours été là – c'est l'idée de Christopher Sharrett discutée au chapitre précédent : le tueur en série est un « authentique représentant de la vie américaine<sup>36</sup> ».

Enfin, au héros et à l'univers de la Frontière s'ajoute le rôle social de la violence. L'élimination du sauvage remplit une fonction sociale pour la civilisation :

« Like a Western, *Dirty Harry* deploys stand-offs or shoot-outs at key moments during the film, and works towards the final expulsion of the violent criminal through an act of redemptive violence on the part of the lawman<sup>37</sup>. »

On insistera cependant ici encore sur la distinction entre la violence rédemptrice du justicier, qui restaure l'ordre menacé, et la violence régénératrice du héros rooseveltien, qui produit un ordre nouveau. Héros justicier, univers binaire et rôle social de la violence font de Harry le nouveau héros américain de la Frontière :

« Like the Westerner, Harry Callahan patrols a border between barbarity and society, abandon and self-control, what John Cawelti in another context calls the 'frontier between savagery and civilization'. That frontier is both geographical and psychological, a line that must be drawn within the city and within the hero himself. » (Rafter 2000, 76)

Nous verrons comment cette nouvelle Frontière urbaine se déploie dans et autour du héros. L'ensemble des ingrédients idéologiques est là pour que *Dirty Harry* puisse légitimement être considéré non seulement comme un western urbain, mais comme une adaptation du mythe de la Frontière à l'univers de la modernité américaine.

La scène d'ouverture précédant le générique installe d'emblée le cadre de cette nouvelle Frontière (voir CD extraits). La première image est celle de la plaque commémorative (authentique) des policiers de San Francisco morts en service. La caméra parcourt la liste des victimes de 1878 à 1970, le badge de la police de San Francisco en

---

<sup>34</sup> Eric LICHTENFELD, *Action Speaks Louder: Violence, Spectacle, and the American Action Movie*, 2007, p. 24.

<sup>35</sup> Edward BUSCOMBE et al., *The BFI Companion to the Western*, 1993, p. 53.

<sup>36</sup> Christopher SHARRETT (dir.), *Mythologies of Violence in Postmodern Media*, Detroit, 1999, p. 13.

<sup>37</sup> Brian BAKER, *Masculinity in Fiction and Film: Representing Men in Popular Genres, 1945-2000*, 2006, p. 99.



surimpression. Une fois la liste terminée, le badge est repris en gros plan avant de se superposer sur un second fondu enchaîné au canon d'un fusil à lunette. La surimpression du symbole des forces de l'ordre avec l'arme du tueur annonce la dynamique narrative du film : la violence criminelle constitue une menace directe pour l'ordre social. L'évocation des policiers morts construit la police dans un



### **31 Dirty Harry (1971): menace à l'ordre public**

régime défensif et déficitaire, quand la criminalité, elle, est active et prête à frapper à nouveau. Ce double fondu enchaîné présente d'emblée une confrontation radicale – représentée ultérieurement comme une véritable guerre, à en croire la présence d'hélicoptères au-dessus de San Francisco – qui dépasse les individus pour toucher la communauté entière – la police comme rempart protégeant l'ordre civilisé contre un danger total sur la ville de San Francisco. La bande son fait entendre l'hymne d'Isaac Watts, « Oh God, Our Help in Ages Past » (1719), qui exprime traditionnellement la gratitude envers Dieu pour sa protection. Ici, les paroles rassurantes sont absentes et la mélodie assurée par un carillon de cloches sombre dans la disharmonie, signalant la cassure du lien exceptionnel de l'Amérique à Dieu. L'action à suivre sera donc une guerre sauvage dans un territoire diabolique pour protéger la civilisation.

### **Un pouvoir mis en échec : le déclin de la civilisation**

Les origines étymologiques de la « wilderness » (wild – deer – ness : territoire des bêtes sauvages) renvoient à un espace sans repères où règne le chaos. La civilisation du mythe de la Frontière est ordonnatrice de cet espace. C'est cette imposition d'une rationalité au monde

sauvage qui l'humanise et le civilise. Dans l'opposition entre ordre et désordre qui traverse *Dirty Harry* se retrouve celle entre civilisation et sauvagerie qui structure le mythe de la Frontière. Pourtant, des différences significatives apparaissent avec le mythe mobilisé dans le western :

« An 'urban western' is 'urban' first, representing the physical landscape of present experience as a marker of 'civilisation' instead of using nineteenth-century frontier imagery as a cipher for the same thing. » (O'Brien 2012, 19-20)

L'univers du film policier n'est pas un univers précédant la civilisation mais bien un univers où la Frontière a été conquise et où la civilisation a triomphé : « ce qui différencie le genre du justicier urbain de celui du western est son univers 'post-Frontière' » (Slotkin 1998 [1993], 635). Le territoire patrouillé par le justicier est donc celui de la modernité civilisée. Esthétiquement, cela se traduit par une présentation de l'univers urbain comme une incarnation de cette modernité. Ainsi la scène d'ouverture se situe sur les toits de deux des plus récents gratte-ciels de San Francisco : l'immeuble Bank of America achevé en 1969 et le Holiday Inn Chinatown ouvert en 1971. Cette modernité urbaine est source d'admiration pour sa monumentalité, comme le souligne une contre-plongée du Bank of America (le plus haut gratte-ciel de la ville à cette époque), mais elle est aussi source d'un pouvoir et d'un contrôle transcendants. Le regard panoptique de l'inspecteur Harry sur le toit du Bank of America installe ainsi en début de film sa maîtrise du territoire urbain, dont la rationalité géométrique est encore soulignée par les plans aériens depuis les hélicoptères de patrouille (adoptés par la police de San Francisco en 1968). La présence d'hélicoptères, que Philip French identifiait en 1974 comme « un symbole menaçant de totalitarisme et de technologie anonyme<sup>38</sup> », de même que l'importance de l'objet carte – un élément important du western de guerres indiennes comme du film de guerre – associent le quadrillage visuel de l'espace urbain à la pacification de la Frontière vietnamienne<sup>39</sup>. La modernité de *Dirty Harry* est donc autant stupéfiante qu'oppressante. Le pouvoir est esthétiquement lié à une vision surplombante ou totalisante (depuis les toits ou les hélicoptères, par l'intermédiaire des cartes et maquettes de la ville), tout comme le héros du western exerçant son regard impérial sur le territoire indien (voir chapitre deux). Il ne s'agit cependant plus de conquête, mais de préservation. La

---

<sup>38</sup> Philip FRENCH, *Westerns: Aspects of a Movie Genre*, 2005, p. 89.

<sup>39</sup> « *Dirty Harry's* concern for the war at home is reinforced by those images, then unique, of choppers hovering over San Francisco, as if the city were a free fire zone—which is what it turns out to be. » James Lewis HOBERMAN, *The Dream Life: Movies, Media, and the Mythology of the Sixties*, 2003, p. 324.

sécurisation du pouvoir par la vision surplombante forme désormais le principe d'un système de surveillance policière. L'espace filmique est cadastré.

Pourtant, ce regard panoptique est incapable de saisir le tueur. Comme l'annonçait la scène d'ouverture, l'appareil sécuritaire est défaillant. La première cause de son échec est sa dépendance envers la lumière, condition de possibilité de la vision, qui le rend inopérant la nuit. Si l'hélicoptère oblige le tueur à renoncer à un meurtre diurne et si c'est bien l'allumage des lampadaires du stade de Kezar qui fige le tueur au milieu du terrain éclairé, la scène nocturne du Mont Davidson illustre l'échec du système policier lorsque le regard ne peut plus pénétrer le plan :

« The landscape of the city (previously a showcase for police presence, as the pursuit of Scorpio engages helicopters and rooftop surveillance) has disappeared into a pool of black night and obstructed point-of-view shots, leaving the police system's representative without a system to protect him<sup>40</sup>. »

L'obscurité rend la vision, donc la maîtrise, impossible. La partition du paysage urbain entre lumière et ombre recoupe celle plus large de l'ordre et du chaos.

Une seconde cause d'échec de l'appareil sécuritaire est sa limitation géographique. Celui-ci n'est efficace que dans le centre du pouvoir qu'est le cœur de la ville mais se révèle inopérant dans les marges où règnent pauvreté et criminalité. La géographie urbaine du film policier reprend ainsi la structure impériale du mythe de la Frontière en présentant un pouvoir central et des périphéries. Friches industrielles, terrains vagues, stades abandonnés et abords de la ville forment les lieux soustraits au pouvoir ordonnant où, comme pour les ruraux de *Deliverance*, la civilisation a échoué dans son projet totalisant – c'est là la dimension sociale de *Dirty Harry* et du film policier – et laissé un espace vacant à la violence criminelle<sup>41</sup>. Avec ses plongées ou contre-plongées extrêmes, ses cadrages obliques ou déséquilibrés, ses mouvements instables en caméra subjective et ses séquences nocturnes à la limite du compréhensible (figures 32 et 33), la photographie de San Francisco dans *Dirty Harry* contribue à donner le sentiment d'un chaos menaçant à tout instant de percer la surface quadrillée, au grand dam du système policier qui serait incapable d'en contenir les expressions.

---

<sup>40</sup> Leonard ENGEL, *New Essays on Clint Eastwood*, 2012, p. 69.

<sup>41</sup> Les lieux de tournage sont à cet égard révélateurs : le stade Kezar venait tout juste d'être abandonné par l'équipe des *49ers* de San Francisco ; le parc Battery Spencer où est retrouvé une victime est séparé de la ville par le Golden Gate ; la carrière Hutchinson se situe dans la périphérie industrielle ; le terrain vague où est retrouvé le corps d'un jeune garçon noir se situe dans le quartier pauvre de Potrero Hill. Harry, qui a grandi à Potrero Hill, est associé à ce peuple pauvre qu'il protège, contrairement aux élites politiques de la ville.



**32 Dirty Harry (1971): contre-plongée sur Bank of America**



**33 Dirty Harry (1971): obscurité, le plan impénétrable**

L'impotence policière soulignée par l'esthétique du film est le signe d'un mal plus profond qui frappe cette civilisation moderne. En réaction aux mouvements de gauche des années 1960 et au fiasco de la guerre du Vietnam, *Dirty Harry* actualise le thème du déclin de la civilisation que l'on trouvait chez Theodore Roosevelt. Tout comme l'Amérique sans Frontière de Roosevelt, l'Ouest moderne et civilisé de San Francisco est frappé par la décadence morale et raciale et l'excès efféminant de confort et de civilisation. Ville phare de la contre-culture des années 1960, San Francisco incarne ici le haut lieu de cette corruption. Dans des séquences nocturnes qui annoncent le New York de *Taxi Driver* (1976), *The Brave One* (2007) ou *Jessica Jones* (Marvel, 2015- ), c'est la perversion sexuelle et son commerce qui servent de premier signe à la dégénérescence<sup>42</sup>. Libération homosexuelle ou féminisme

---

<sup>42</sup> Le scénario mentionne « toutes sortes de débordements sexuels ».

castrateur<sup>43</sup> annoncent un déclin de la masculinité dont le tueur Scorpio est la plus évidente incarnation. Ni hétérosexuel, ni homosexuel, Scorpio « incarne une omnisexualité débridée en même temps qu'une réaction hystérique à celle-ci<sup>44</sup> », un dépassement de catégories discriminantes qui provoque le dégoût du héros. À la féminisation dangereuse du tueur répond celle tout aussi dommageable des élites politiques, dont la mollesse et l'indécision contrastent avec la détermination du héros populiste aux mâchoires serrées. L'Amérique moderne de *Dirty Harry* est une civilisation en excès, un empire victorieux qui a perdu la vigueur nécessaire au maintien de sa domination.

Une telle lecture du film comme un brûlot conservateur sur le déclin de la civilisation, défendue par Jim Hoberman dans *The Dream Life* (2003, 321-8), doit cependant être nuancée. Si Harry est un réactionnaire, le film ne partage pas son point de vue. L'homosexuel qu'il rencontre n'est pas une diva stéréotypée mais un jeune homme d'apparence ordinaire terrorisé à l'idée d'être arrêté par la brigade des mœurs à une époque où l'acte homosexuel était criminalisé<sup>45</sup>. Quant aux représentants de l'élite, ils sont décrits dans le scénario final par des termes plutôt flatteurs : le maire est « grand, autoritaire et magnétique », le chef de police est « vif et décidé », le juge est « âgé, bienveillant » et le procureur est « intelligent, déterminé [...], en ascension » (Fink et Riesner 1971:1, 6). Lorsqu'Harry choisit comme arme pour traquer le tueur un fusil assez puissant pour « tuer un éléphant », le chef de la police insiste sur le fait que Scorpio « n'a rien d'un animal ». La scène suivante lui donne raison, lorsque le tueur s'enfuit sous les balles inefficaces d'Harry. Les méthodes violentes préférées par Harry, bien que séduisantes, ne sont pas toujours les meilleures. La scène critique sur la question du déclin se déroule dans le bureau du procureur : Harry y apprend que le tueur qu'il a arrêté la veille sera libéré parce qu'il n'a pas suivi la procédure pénale. On y voit le héros, cadré avec le fusil du tueur et la photo de la famille du procureur, en position de défenseur du droit des victimes (figure 34) face à un procureur qui cite les décisions controversées de la Cour Suprême en faveur du droit des accusés, *Escobedo* (1964) et *Miranda* (1966). La mise en scène fait de Harry un héros qui poursuit la justice contre les institutions démocratiques.

---

H. J. FINK et Dean RIESNER, *Dirty Harry, Final script*, 8 février 1971, p. 29. Consulté à la Margaret Herrick Library en 2015.

<sup>43</sup> Harry observe un homme se faire réprimander par sa femme dans un cadre domestique.

<sup>44</sup> Dennis BINGHAM, *Acting Male: Masculinities in the Films of James Stewart, Jack Nicholson, and Clint Eastwood*, 1994, p. 193.

<sup>45</sup> Les « sodomy laws », ou lois interdisant certaines pratiques sexuelles, en particulier l'homosexualité, furent abrogées en Californie en 1976. Les dernières lois de ce type en vigueur aux États-Unis, en particulier dans les États du Sud, ont été annulées par la Cour Suprême en 2003 dans *Lawrence v. Texas*. Le jeune homosexuel déclare préférer se tuer que d'être arrêté par la brigade des mœurs.



### 34 *Dirty Harry* (1971): le héros, entre la famille et le fusil du tueur

Pourtant, le dialogue souligne la responsabilité du personnage et la menace qu'il représente pour ces institutions. Ayant enfreint la loi, Harry est responsable de la libération du criminel et, en plus du droit des accusés, a également violé « les quatrième, cinquième, sixième et peut-être quatorzième amendements » de la Constitution. Si Clint Eastwood lui-même a bien alimenté en entretiens la vision d'une bureaucratie inefficace qui noie l'initiative individuelle<sup>46</sup>, le film, pour reprendre le vocabulaire de David Frampton, n'en pense pas moins différemment.

### Sauvagerie familiale

La criminalité qui mine la civilisation en déclin de *Dirty Harry* possède les caractéristiques de la sauvagerie de la Frontière. Le tueur Scorpio (Andy Robinson) viole des jeunes filles, tue des enfants, agit en fonction de ses émotions et jubile dans la violence

---

<sup>46</sup> « Maybe I can be accused of being old-fashioned, of dreaming of an era when things were simpler, more obvious, and more honest. The power of bureaucracy is increasing as our planet is shrinking and the problems of society are getting more complicated. I'm afraid that individual independence is becoming an outmoded dream. Paperwork, administrative red tape, committees, and subcommittees overwhelm us. It has reached such a point that in order to get elected, our politicians have to promise they'll keep their interference into citizen's lives to minimum. That's the rhetoric that dominated the recent presidential campaign. What *Dirty Harry* was saying is, 'If you have to fill out fifteen copies of every report, the felon will have time to commit another crime before you've finished.' »

Michael Henry WILSON, « Entretien avec Clint Eastwood », *Positif*, n° 287 (Jan 1985), pp. 48-57. In Kapsis et Coblenz, 87-8.

Eastwood avait également rattaché son personnage à un fantasme anti-bureaucratique dans un entretien pour *Film Comment* quelques mois plus tôt : « There is a fantasy in this era of bureaucracy, of complicated life, income tax and politicizing everything, that there's a guy who can do certain things by himself. There'll always be that fantasy. I think there's an admiration for it. Maybe certain groups will try to suppress it or advocate against it. But that fantasy will always exist. »

David THOMSON, « Cop on a Hot Tightrope », *Film Comment* 20, n°5 (Sept/Oct 1984) 64-73. In Kapsis et Coblenz, 68.

exactement comme le sauvage des récits de captivité traditionnels. Comme Ethan Edwards dans *The Searchers*, dont il emprunte la réplique phare « That'll be the day », Harry passe le second tiers du film à tenter de délivrer de ses mains une jeune fille de 14 ans. Scorpio correspond à l'image médiatique de tueurs contemporains tels que Charles Manson ou le Zodiac<sup>47</sup>, c'est-à-dire un meurtrier irrationnel et fanatique qui tue pour le plaisir. Mais *Dirty Harry* rattache ce tueur pervers à la nature sauvage, comme c'est le cas avec l'Indien du western. Il apparaît en effet comme « une sorte de monstre gothique plus proche de la bête sauvage ou d'une force de la nature que d'une personne<sup>48</sup> ». Cette naturalité animale est la plus visible dans la scène nocturne de Mont Davidson, où « il devient un animal et le parc une jungle<sup>49</sup> ». La scène du Mont Davidson souligne les liens esthétiques entre la nature gothique et la *wilderness* urbaine. L'absence de lumière, le regard subjectif du tueur à travers la végétation, l'aspect brumeux de la nuit sur certains plans des bois établissent une filiation entre les démons puritains et la nouvelle forme de sauvagerie incarnée par Scorpio (figure 35). Le tueur représente une irruption de sauvagerie au cœur de l'univers cadastré de la civilisation moderne, comme le souligne un mouvement de caméra dans le Golden Gate Park : un panoramique part de l'enclos des bisons – reliques de la vieille Frontière de l'Ouest domestiquée par la conquête – pour saisir le passage du bus scolaire qui vient d'être pris en otage par le tueur. À l'image d'une civilisation triomphante de son continent sauvage répond l'irruption de nouvelles formes de sauvagerie, signalant que la Frontière n'est jamais close.

---

<sup>47</sup> Le Zodiac est un tueur en série de la région de San Francisco particulièrement actif entre 1969 et 1971, qui organisa sa propre publicité médiatique en envoyant une série de lettres à la police et aux journaux de San Francisco. Jamais arrêté par la police, il est l'inspiration directe pour le personnage de Scorpio, dont certains traits et actes sont tirés des éléments connus sur le vrai tueur (l'envoi de lettres et le nom astrologique, mais aussi l'entraînement militaire aux armes à feu, les bottines de l'armée, la fascination pour la chasse et l'attaque d'un bus scolaire, une menace que le Zodiac n'a jamais mise à exécution).

<sup>48</sup> Eric PATTERSON, « Every Which Way But Lucid: The Critique of Authority in Clint Eastwood's Police Movies », *Journal of Popular Film and Television*, automne 1982. Cité dans Davis W. HOUCK, « 'My, That's a Big One': Masculinity and Monstrosity in *Dirty Harry* », in Cecil E. Greek et Caroline Joan Picart, *Monsters In and Among Us: Toward a Gothic Criminology*, Madison, N.J, Fairleigh Dickinson University Press, 2007, p. 75.

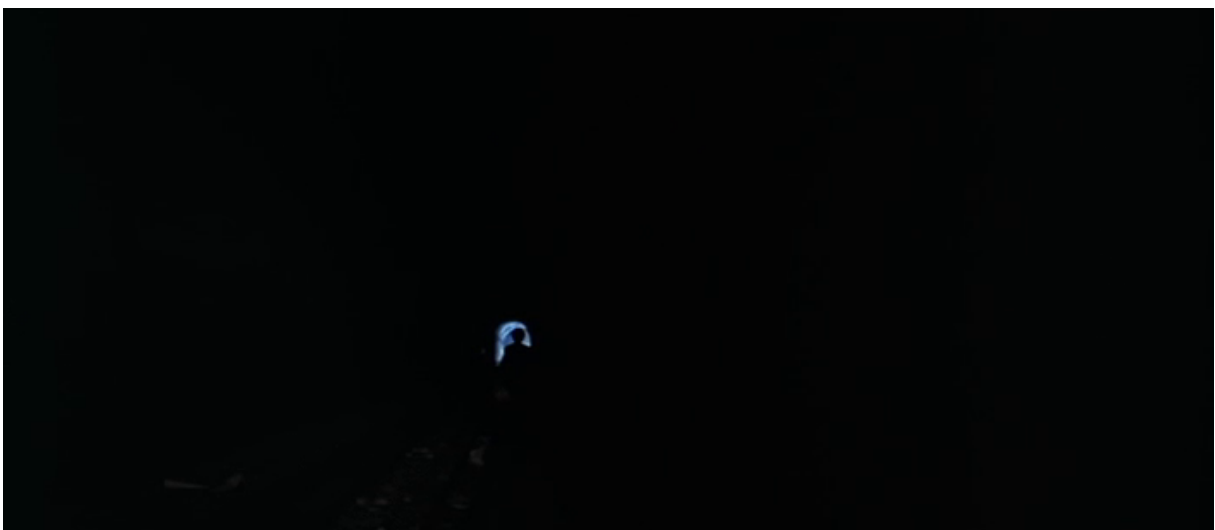
<sup>49</sup> Richard COMBS, « 8 Degrees of Separation: A Look at the Quiet Side of *Dirty Harry* and the New Wave Aspirations of Don Siegel », *Film Comment*, juillet-août 2002. Cité dans Lichtenfeld 2007, 26.



**35 Dirty Harry (1971): Frontière puritaine à Mont Davidson, le tueur**



**36 Dirty Harry (1971): la sauvagerie familiale**



**37 Dirty Harry (1971): Harry s'enfonce dans l'obscurité**



S'il correspond au sauvage du mythe, Scorpio incarne une sauvagerie endogène et produite par la civilisation. Rien en apparence ne permet d'identifier cette sauvagerie puisque, si l'on en croit la description scénaristique de sa première apparition à l'écran (figure 36), il ressemble à Monsieur Tout le monde :

« He is middle-sized, non-descript, in his mid-thirties, hair colored hair, going thin. You've seen him a hundred times and never really noticed him; he's Mr. Nobody, a million pale strangers rolled into one<sup>50</sup>. »

Les cheveux longs, ajoutés à la réalisation, l'éloignent de la norme civilisée pour le rapprocher du hippie, mais son costume, à l'exception de ses bottines militaires, est neutre et le casting d'Andy Robinson, que Don Siegel a choisi parce qu'il avait « le visage d'un enfant de chœur<sup>51</sup> », donne au personnage un air d'innocence angélique. Le film situe ainsi une capacité pour la violence barbare au cœur de la civilisation, dans un personnage qui a tout d'un innocent. Nous sommes là sur le terrain de la « banalité du mal » théorisée par Hannah Arendt en 1963<sup>52</sup>, qui revient à reconnaître que l'inhumanité est un potentiel de tout être humain. Mais surtout, comme on l'a mentionné au chapitre précédent, Scorpio est familier car il est lui-même un héros de la Frontière : un chasseur mythique et un vétéran du Vietnam. Du chasseur, il hérite la ritualisation sexuelle de l'acte violent et, comme Michael dans *The Deer Hunter*, la règle de la balle unique, toutes deux perverties dans le meurtre d'innocents. Cette perversion de l'activité formatrice du héros américain se retrouvait déjà chez le Zodiac, comme le montre une de ses lettres envoyée à la presse en juillet 1969 :

« I like killing people because it is so much fun it is more fun than killing wild game in the forest because man is the most dangerous animal of all to kill something gives me a thrilling experience it is even better than getting your rocks off with a girl »

À noter la jouissance dans l'acte du tuer qui elle-même renvoie à l'identité entre sexe et violence au cœur du mythe du chasseur. Au-delà de cette référence historique, le personnage de Scorpio est l'aboutissement pervers d'une longue histoire de héros mythiques, non pas altérité sauvage mais héros altéré.

---

<sup>50</sup> H. J. Fink et Dean Riesner, *Dirty Harry, Final script*, 1er avril 1971, p. 25. On voit un jeune homme au visage doux vêtu de beige, bleu ciel et brun alors que des dialogues précédents l'avaient qualifié de « kook » (allumé) et de « madman » (fou). Sa folie n'apparaît que dans un second temps, dans le regard qu'il porte sur sa future victime. La même déception des attentes du spectateur intervient lorsque l'on découvre son lieu de vie : une chambre dans les coulisses de Kezar Stadium certes minable et désordonnée mais qui ne trahit aucun signe de la folie meurtrière de son occupant.

<sup>51</sup> Jan HOGREWE, *Dirty Harry The Original*, Pond Films, 2001.

<sup>52</sup> Hannah ARENDT, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, 1963.

À ce sous-texte mythique est superposé un contexte historique à travers les éléments qui construisent Scorpio comme un vétéran du Vietnam. S'il n'est jamais mentionné que Scorpio a servi dans l'armée ou est un vétéran, cela est clairement suggéré :

« The film never tries to explain the source of these [military] skills or the motives for Scorpio's criminal rampage, but the Vietnam implications are clear. The suggestions become explicit as the series continues, and in each succeeding film the villains are specifically defined as Vietnam vets<sup>53</sup>. »

Scorpio est en effet associé à une culture militaire : il manipule avec dextérité les armes à feu et ses bottines de la Navy sont le second attribut du personnage présenté à l'écran après son fusil. Avec le recul, le réalisateur et l'acteur confirmeront cette lecture du tueur vétéran<sup>54</sup>. Harry ne combat donc pas une altérité sauvage, mais un héros de la Nouvelle Frontière, à la barbarie formée dans une culture nationale de violence dont la chasse et la guerre sauvage sont les plus hautes expressions. Après Mylai et Manson, Scorpio incarne la dégénérescence de l'héroïsme national en violence irrationnelle. Tout comme les ruraux de *Deliverance*, Scorpio est donc un produit déviant de l'histoire et de la culture de la Frontière. En général, les critiques se sont focalisés sur l'identité hippie du personnage, que l'on voit arborant le symbole « peace » sur une boucle de ceinture (Hoberman 2003, 325-8). Cependant, les deux identités ne sont pas incompatibles. L'activisme des vétérans dans les mouvements anti-guerre comprenait l'animation de dizaines de publications pacifistes et de « GI coffeehouses » dans tout le pays. Les vétérans, arrivés plus tard que les étudiants dans le mouvement de contestation, « étaient en général plus radicaux et plus en colère que les manifestants étudiants<sup>55</sup> ». L'association des Vétérans du Vietnam contre la guerre comptait plus de 20 000 membres au moment de la sortie de *Dirty Harry* (Chapman 2010, 686).

### Harry le tueur maniaque ou le héros problématique

Si Scorpio représente les débauches excessives de l'héroïsme de la Frontière, c'est cependant bien un héros de la Frontière qui vient le corriger. L'inspecteur Harry Callahan porte la persona de son acteur Clint Eastwood connu pour ses rôles de cowboy. Son geste final de jeté du badge est une référence directe au shérif Will Kane (Gary Cooper) dans *High*

---

<sup>53</sup> Albert AUSTER et Leonard QUART, *How the War Was Remembered: Hollywood & Vietnam*, 1988, p. 49.

<sup>54</sup> « [Scorpio] could have returned from Vietnam bearing a crazed grudge. »

Don SIEGEL, *A Siegel Film: An Autobiography*, 1996, p. 370. Cité dans Baker 2006, 100.

« [Scorpio is a] basically deranged Vietnam veteran. »

Andy Robinson en entretien dans Jan HOGREWE, *Dirty Harry The Original*, Pond Films, 2001.

<sup>55</sup> Roger CHAPMAN (dir.), *Culture Wars: An Encyclopedia of Issues, Viewpoints, and Voices*, 2010, p. 686.

*Noon* (1952) dont il se veut l'héritier. Son éducation dans les rues du quartier ouvrier de Potrero Hill, où il a appris à manier le couteau à cran d'arrêt comme un criminel, fait de lui un homme qui connaît les Indiens. Son appartenance à la brigade criminelle, présentée comme un



**38 Dirty Harry (1971): Harry jette son badge en référence à High Noon**

monde isolé du reste de la société et de l'institution policière, le confronte en permanence aux manifestations les plus violentes de la criminalité urbaine. L'utilisation ponctuelle par Harry d'un fusil pour la chasse à l'éléphant dans une scène où Scorpio est décrit « flairant le vent comme un daim en danger<sup>56</sup> » installe le héros en position de chasseur qui traque sa proie sans répit. La version initiale du scénario écrite par John Milius soulignait explicitement le lien entre Harry et les héros archétypaux de la Frontière : « Harry renifle l'air. Il est un éclaireur de cavalerie en costume contemporain, le dernier Mohican des forces de police modernes<sup>57</sup>. »

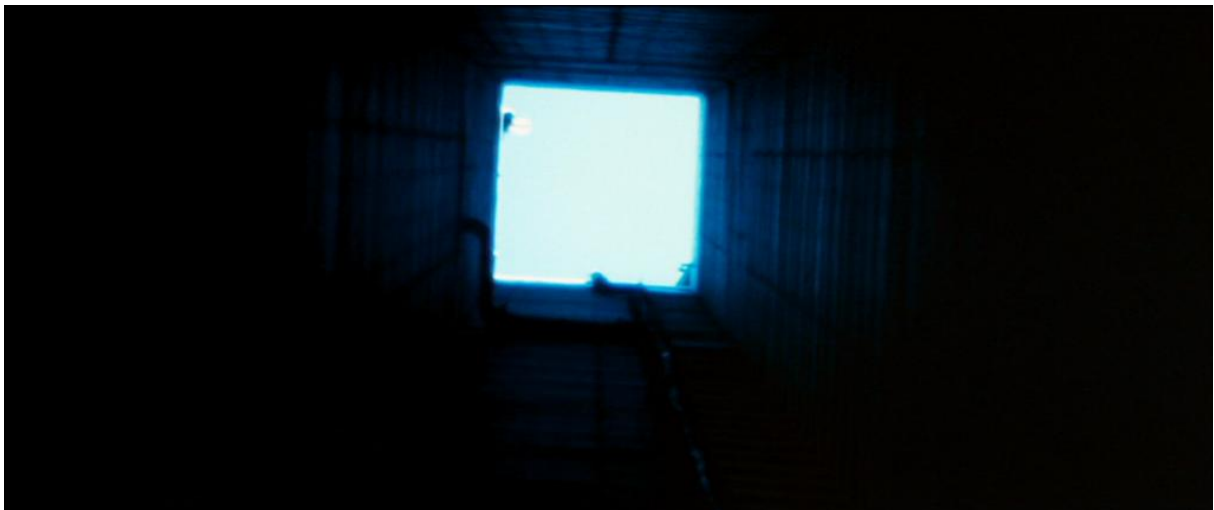
Combattant de l'ordre civilisé, Harry est un agent restaurateur de l'ordre au niveau narratif, mais aussi au niveau esthétique. La scène d'ouverture annonce ce motif. Lorsqu'Harry arrive sur le toit de l'immeuble Bank of America, un premier plan pris en contre-plongée de l'intérieur d'une gaine d'aération est incompréhensible avant que l'apparition de la tête du héros ne lui donne sens et direction (voir CD extraits). Les plans suivants des systèmes d'aération et de climatisation introduisent le motif d'une urbanité étouffante en enfermant le spectateur dans une mécanique inquiétante. On retrouvera ce motif en particulier dans le traitement esthétique des espaces périphériques industriels tels que le quartier des entrepôts ou la carrière Hutchinson où se déroule la scène finale. Dans la scène d'ouverture, Harry domine sans effort cette mécanique urbaine grâce aux échelles et passerelles par lesquelles il guide le spectateur vers le toit. Une scène ultérieure reprend le même motif (voir CD extraits). Lorsqu'un inconnu est prêt à sauter du haut de l'immeuble California Hall, les plongées sur la foule et contre-plongées sur le suicidaire soulignent une mise en scène chaotique où les forces de l'ordre tentent de prévenir le saut tout en contenant

---

<sup>56</sup> H. J. FINK et Dean RIESNER, *Dirty Harry, Revised Final script*, 12 avril 1971, p. 52.

<sup>57</sup> John MILIUS, *Dead Right*, 7 novembre 1970, p. 13.

les spectateurs amassés au pied du bâtiment. Il faut l'arrivée d'Harry pour sauver la victime et rétablir, par une lente descente en nacelle, le plan horizontal du récit. Le rythme du montage accentue ici le contraste puisqu'aux plans courts précédant l'arrivée du héros se substituent plusieurs plans longs signalant sa maîtrise de la situation, en particulier de l'axe vertical ici synonyme de danger : la nacelle en plongée qui monte lentement avec Harry, puis la nacelle en contre-plongée qui descend lentement également. Ce dernier plan se maintient jusqu'à ce qu'Harry touche le sol et vienne face à la caméra en plan poitrine : l'axe horizontal de la sécurité est rétabli<sup>58</sup>. Le héros agit donc comme agent restaurateur d'un ordre formel. Dans les deux scènes, il est à la croisée des axes vertical et horizontal et s'impose comme le seul personnage capable de les articuler efficacement. C'est ce qui fait de lui le mieux placé pour venir à bout de Scorpio.



**39 Dirty Harry (1971): gaine d'aération, Harry ordonne le plan**

L'ordre civilisé dont Harry est l'agent s'exprime également dans l'usage esthétique de la verticalité. Si le motif sert à la représentation des thèmes du pouvoir policier et de la chasse, il prend également une dimension religieuse introduite dès le carillon disharmonique de cloches utilisé en scène d'ouverture, qui établit un lien entre destruction de l'ordre et perte du lien de l'Amérique à Dieu. En tant qu'agent de l'ordre, Harry est l'exécuteur d'un impératif catégorique, une « moralité supérieure<sup>59</sup> » imposée par le divin. Le Mont Davidson, dominé par une croix de 30 mètres de haut, permet de thématiser esthétiquement ce devoir transcendant porté par Harry. Dans cette scène, la rencontre entre le héros et le tueur est

---

<sup>58</sup> La scène est réalisée par Clint Eastwood.

<sup>59</sup> David DOWNING et Gary HERMAN, *Clint Eastwood, All-American Anti-Hero*, 1977, p. 92. Cité dans Paul SMITH, *Clint Eastwood: A Cultural Production*, 1993.

filmée en plongée depuis le haut de la croix, introduisant un regard transcendant sur la confrontation qui va se dérouler. Scorpio s'échappe dans la nuit noire et Harry reste défait à terre. Il lève les yeux vers le haut de la croix, maintenant filmée en contre-plongée subjective, avant de s'évanouir au son off d'une cloche, la première depuis le carillon d'ouverture. L'implication est claire : le héros a failli à son devoir divin. C'est ce devoir vis-à-vis d'une justice supérieure qui poussera Harry à transgresser la loi, non sans mettre en péril sa maîtrise de la verticalité.

L'ordre esthétique et moral incarné par Harry menace en effet de se briser à mesure que s'opèrent les rapprochements entre lui, le héros de la Frontière, et l'antihéros qu'il combat. Justicier poursuivant un ravisseur de jeunes filles, Harry est associé à Ethan Edwards avec qui il partage une ambiguïté fondamentale. Dans la première version du scénario, John Milius imaginait ainsi son personnage scalper le tueur nommé Travis : « Je ne vais pas te tuer. Je vais te scalper » (Milius 1970, 108). Comme Ethan, Harry entretient une contiguïté incestueuse avec le sauvage qu'il poursuit. Cette ambiguïté du personnage était un motif publicitaire pour le film<sup>60</sup> et de nombreuses critiques ont souligné la proximité troublante entre le héros et le tueur. Le *Time* écrit ainsi que « le flic et le tueur sont tous deux des renégats extérieurs à la société, en lutte isolée dans leur propre monde de violence<sup>61</sup> » tandis que *Variety* résumait l'intrigue en une simple phrase : « le sadique avec un badge élimine le sadique sans badge<sup>62</sup>. » Cette complexification de la figure du héros est l'élément central qui a mené à la réévaluation critique que le film a connue depuis les années 1990. Le critique de cinéma F. X. Feeney note ainsi en 1997 que « l'héroïsme d'Harry n'est pas qu'il poursuive le méchant mais, étant donné tout ce qui le travaille, qu'il ne devienne pas un méchant lui-même<sup>63</sup> ». Plus récemment, Matt Wanat souligne que « le héros Harry est systématiquement aligné avec le méchant<sup>64</sup> » et éclaire la dimension réflexive du film. Si Eastwood a affirmé dans une interview pour *Film Comment* en 1978 avoir assombri l'image du héros américain<sup>65</sup>, Harry en est certainement l'exemple le plus frappant.

---

<sup>60</sup> La bande annonce présentait le film en soulignant la parenté entre Harry et Scorpio : « This is a movie about a couple of killers. Harry Callahan and a homicidal maniac. The one with the badge is Harry. » Une affiche de l'époque reprend le slogan: « Dirty Harry and the homicidal maniac. Harry's the one with the badge. »

<sup>61</sup> Jay COCKS, « Dirty Harry », *Time*, 3 janvier 1972.

<sup>62</sup> A. D. MURPHY, « Dirty Harry », *Variety*, 22 décembre 1971.

<sup>63</sup> F. X. FEENEY, « F. X. Feeney's Revival Pick », *L.A. Weekly*, 3 mai 1997.

<sup>64</sup> Matt WANAT, « Irony as Absolution », in Leonard ENGEL, *Clint Eastwood, Actor and Director: New Perspectives*, 2007, p. 93.

<sup>65</sup> « I was one of the people who took the hero further away from the white hat. [...] I like the way heroes are now. I like them with strengths, weaknesses, lack of virtue... »

La scène qui concentre tout le potentiel sauvage du héros Harry est celle de la torture de Scorpio. Elle intervient comme le point culminant d'une plongée progressive du héros dans les bas-fonds obscurs d'une violence sauvage, déjà annoncée esthétiquement par plusieurs plans nocturnes montrant Harry s'enfoncer dans une obscurité impénétrable dans le fond du champ (figure 37). Après deux victimes confirmées, deux confrontations perdues, dont une où Harry a été sauvagement roué de coups<sup>66</sup>, et une troisième victime dont la vie est en jeu, Harry est maintenant prêt à tout pour retrouver la captive et faire payer son bourreau. Au milieu de la nuit sur la pelouse du stade Kezar, alors que le tueur s'est rendu, un Harry au visage crispé de rage tire dans la jambe de Scorpio, invite son partenaire à quitter le stade, et se met à torturer le tueur en marchant sur sa blessure pour lui faire dire où se trouve son otage.



**40 Dirty Harry (1971): Harry le bourreau**



**41 Dirty Harry (1971): torture et trahison de la justice transcendante**

---

Richard THOMPSON and Tim HUNTER, « Clint Eastwood, Auteur », *Film Comment* 14, n° 1 (January/February 1978), pp. 24-32. In Kapsis et Coblenz, 21.

<sup>66</sup> Le scénario décrit un tueur qui « frappe sauvagement Harry » et « gifle Harry sauvagement ». (Fink et Riesner 1971:3, 87-8)

La torture n'apporte aucune information et la scène est éprouvante pour le spectateur. Les gémissements de Scorpio en écho, la caméra fait un zoom arrière et laisse Harry et Scorpio, puis le stade entier, disparaître dans la brume et l'obscurité d'un plan aérien. Ce moment du film constitue un basculement narratif : « Callahan s'écarte de manière décisive du système professionnel, réalisant sa transformation depuis le professionnel torturé et contraint vers un chasseur iconique » (Engel 2012, 70). Harry démontre son intention de prendre la justice entre ses mains lorsque ses motivations basculent du procédural vers le personnel. Le combat social devient une croisade punitive d'un héros vengeur à l'aura biblique, qui sera réutilisé par Clint Eastwood dans plusieurs des westerns qu'il réalisera. Dans *High Plain Drifter* (1973), il peint la ville de Lago en rouge et la renomme « Enfer », réduisant finalement en cendre un lieu de corruption. Il incarne ensuite un prêtre mystérieux dans *Pale Rider* (1985), qui vient protéger une communauté et se venger d'un marshal corrompu. Enfin dans *Unforgiven* (1991), il rend justice une nuit de pluie battante et prévient la population qu'il reviendra les tuer tous s'ils se comportent mal, le tonnerre venant appuyer ses propos.

La délivrance des contraintes de la civilisation, qui intervient lorsqu'Harry abandonne la règle de la loi, est ce qui transforme le personnage en héros de la Frontière à la dimension surhumaine, si l'on reprend l'argument de Seth Cagin. Mais c'est aussi, et de manière plus significative, ce qui rend Harry profondément inhumain. Loin de remplir son devoir transcendant, Harry le trahit dans la torture, comme le suggère la présence contrastive d'une croix au sol, formée par les lignes blanches du terrain de sport, dans les plongées sur le corps torturé de Scorpio (figure 41). De la même manière qu'Ethan scalpant Scar, c'est peut-être cette scène de torture qui nécessite d'Harry qu'il jette son badge une fois sa mission remplie, se détourne de la caméra et du public et s'éloigne dans le désert industriel de la périphérie urbaine<sup>67</sup>. Scorpio et Harry sont finalement renvoyés dos à dos, le second n'incarnant pas une alternative civilisée viable à la barbarie du premier : « à la fin du film, le spectateur a vu à l'œuvre Liberté absolue et Ordre absolu, et chacun a représenté une menace équivalente<sup>68</sup>. » Avec son Magnum .44, « le revolver le plus puissant du monde », et sa connaissance de la sauvagerie, Harry incarne bien la masculinité triomphante du héros rooseveltien sur la

---

<sup>67</sup> « The law is largely what has separated Harry from Scorpio, and in divesting himself of it Harry becomes a killer. This, then, becomes Harry's own confession. If we return to the idea that Dirty Harry is a Western manqué, the throwing away of the badge also indicates the unredeemed hero, who walks away from society and into the wasteland, excluded from 'order' in the act of creating it. » (Baker 2006, 103)

<sup>68</sup> Terry Kay DIGGS, « Dirty Harry, the Mt. Davidson cross and symbols in conflict », *San Francisco Examiner*, 24 septembre 1996.

Frontière urbaine, mais c'est une masculinité dont la violence primale l'emporte sur la retenue civilisée.

### **Politique de la violence : une esthétique anti-cathartique**

L'effacement final de Scorpio par une balle de .44 Magnum restaure l'ordre bouleversé et réaligne Harry, filmé en contre-plongée au-dessus du corps du tueur, avec l'axe vertical et l'impératif transcendant. L'agresseur sauvage a été puni selon la loi du Talion. Cette réponse violente de la civilisation est bien restauratrice plutôt que régénératrice, ou encore, selon la formulation d'Eric Patterson, « répressive plutôt que progressiste<sup>69</sup> ». Eric Lichtenfeld défend un même point de vue lorsqu'il affirme qu'« au final, Harry n'a pas transformé la société – tout du moins pas au-delà d'en avoir supprimé le plus dangereux cancer, Scorpio » (Lichtenfeld 2007, 26). En réaffirmant l'ordre d'avant la crise, la violence du héros concourt à le renforcer, construisant une politique réactionnaire qui sera structurante pour le héros d'action contemporain, comme nous le verrons dans la suite de ce chapitre. Cependant, sur ce point encore, le film se distingue de son héros en développant un rapport réflexif et critique à la violence.

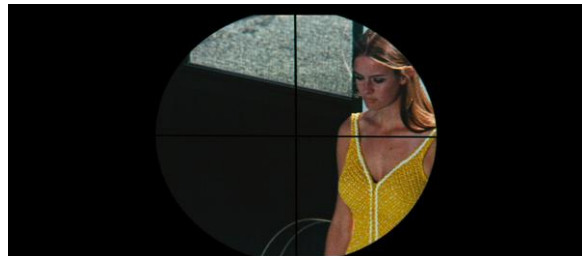
*Dirty Harry* profite de l'abandon du code Hays en 1968 pour représenter la violence et la sexualité de manière particulièrement crue. Le film a été catégorisé R pour « rated » (interdit aux moins de 17 ans) à sa sortie et plusieurs critiques contemporains ont souligné un niveau de violence excessif. Pauline Kael notait ainsi que « la violence avait rarement été présentée avec un plaisir aussi complaisant » (Kael 1972) tandis que *Newsweek* affirmait que « la violence n'est pas ici un des éléments narratifs parmi d'autres, mais la seule raison à l'existence du film » (P.D.Z. 1972). De telles critiques manquent cependant de noter que si le film met en scène la violence, il met également en abîme le plaisir spectatorial de la violence de manière problématique. Conjointement à un discours en faveur d'une justice expéditive, *Dirty Harry* interroge la nature du désir spectatorial par une mise en scène du regard et en particulier du regard transgressif. Harry comme Scorpio sont des voyeurs dont le spectateur partage la perversion par des plans soulignant les instruments de la vision comme la lunette du fusil du tueur et les jumelles du policier. Ces deux types de vision sont intrusifs, sexualisés (tous deux regardent des femmes dénudées) et liés à la mort (Harry se sert des jumelles pour observer un corps), donc essentiellement violents. L'invitation à adopter la perspective de

---

<sup>69</sup> Eric PATTERSON, « Every Which Way But Lucid: The Critique of Authority in Clint Eastwood's Police Movies », *Journal of Popular Film and Television*, automne 1982, p. 94. Cité dans Lichtenfeld 2007, 25.



Scorpio<sup>70</sup>, dont l'importance à l'écran devient égale à celle d'Harry à partir de la scène du Mont Davidson, tend à placer le spectateur dans une position d'immoralité.



42 Dirty Harry (1971): vision perverse



43 Dirty Harry (1971): recadrages et points de vue subjectifs

---

<sup>70</sup> Le spectateur partage le regard chasseur de Scorpio dans la lunette de son fusil, voit l'hélicoptère s'éloigner et Scorpio s'échapper en caméra subjective et observe Harry à plusieurs reprises à travers les yeux de Scorpio (au Mont Davidson, dans Kezar Stadium et dans la scène finale de prise d'otage du bus).

À cela s'ajoute un système formel d'explicitation du dispositif cinématographique qui souligne sa condition artificielle : des plans dont le cadre s'exhibe par son instabilité ou par un procédé de mise en abyme ; une alternance entre plans subjectifs en caméra mouvante et plans fixes d'ensemble qui, entre immédiateté et mise à distance de l'action, interroge les procédés d'identification (figure 43). Enfin, contrairement à l'interprétation courante du film, nous avançons ici que les scènes de violence infligée à Scorpio humanisent le tueur plutôt qu'elles ne légitiment le justicier. Au-delà d'une reprise de la problématique de la sauvagerie familiale, c'est également le refus de satisfaire le plaisir du spectateur qui est en jeu dans ces scènes.

Ce refus se retrouve dans le traitement esthétique de la nudité, fondamentalement liée au regard transgressif dans *Dirty Harry*. Si Scorpio observe à la lunette une jeune fille en maillot avant de la tuer dans la scène d'ouverture, c'est le regard d'Harry qui est plus directement associé à la nudité féminine. Dans une première scène, il observe « Hot Mary » à travers une fenêtre et se fait corriger par cinq hommes qui le traitent de « mateur ». Dans une seconde, il observe à la jumelle une jeune fille nue chez elle sous le regard désapprouvateur de son coéquipier qui souligne la nature transgressive de l'acte. Ces deux premières scènes comportent un élément comique qui présente ce regard pervers comme bon enfant. La troisième représentation de la nudité remet cependant en perspective les conséquences de ce voyeurisme dont Scorpio est également adepte. Il s'agit de la découverte du corps nu et sans vie de la jeune fille de 14 ans, Ann Mary, probablement violée par le tueur. Sa nudité dans cette scène morbide répond à une scène précédente où, non sans ambiguïté, elle était présentée comme un objet de désir : au poste de police, Harry, son coéquipier et leur supérieur regardent des photographies de la jeune fille qui vient d'être portée disparue. Le scénario confirme le caractère problématique de la scène : « l'une est un portrait en gros plan d'une fille, jolie mais rien de séduisant. La seconde photo est de la même fille en maillot de bain. Elle est plutôt mûre. » (Fink et Riesner 1971:1, 69). Le cas d'Ann Mary illustre bien comment le film traite plus généralement la nudité : présentée initialement comme immorale mais attractive, objet légitime d'un désir transgressif (les photos de la jeune fille en maillot de bain), elle manifeste finalement les conséquences morbides de telles transgressions (la jeune fille retrouvée nue après un viol pédophile). Au-delà d'une critique conservatrice de la libération sexuelle, le film invite à s'interroger sur les motivations profondes du voyeurisme dont le spectateur est complice et partie.

Le refus de satisfaire le plaisir du spectateur se retrouve encore dans le traitement de la violence infligée au tueur. La scène de torture en est un premier exemple. Mais un exemple

plus frappant encore est la scène où Scorpio paie 200 dollars à « un énorme HOMME NOIR » (Fink et Riesner 1977:3, 106) pour se faire rouer de coups (voir CD extraits). Cette scène concentre à la fois les problématiques de la vision, de la perspective et du plaisir et illustre le traitement réflexif de la violence dans le film. Au moment où Scorpio se rend dans le quartier des entrepôts pour se faire battre, il a déjà tué trois innocents, échappé par deux fois à la police et violenté Harry. La scène offre donc une opportunité cathartique de voir le mal justement puni. Or, non seulement la mise en scène et le montage refusent cette catharsis, mais la perspective spectatorielle est alignée avec celle du tueur qui devient un objet d'empathie. Le début de la scène est mis à distance : la mise en scène et la photographie profitent du décor industriel pour recadrer l'arrivée de Scorpio en le filmant à travers débris et fenêtres, soulignant les dispositifs structurels de la vision. Au moment de l'échange d'argent, le spectateur ne sait pas encore ce qui va se passer. Le ton du personnage noir et son application à mettre ses gants, ainsi que la patience de Scorpio, sont en décalage avec ce qui s'apprête à se produire.

Le premier coup est asséné en plan subjectif directement à la caméra. Le second est un plan moyen recadré par les débris industriels du hangar abandonné montrant Scorpio de dos encaissant les coups. La scène entière alterne entre ces deux positions : immédiateté douloureuse de la violence – directement exercée contre le spectateur, aligné sur Scorpio – et mise à distance du spectacle violent. Le gros plan du visage défiguré de Scorpio en conclusion de ce « passage à tabac professionnel, cruel, calculé, douloureux et sanglant » (Fink et Riesner 1977:3, 109) souligne l'intensité destructrice des coups quand bien même le tueur, qui gémissait pendant la scène de torture, les encaisse ici silencieusement. La scène représente finalement une mise en spectacle de la violence et une mise en abyme du désir spectatorial de violence en même temps qu'elle en souligne les conséquences avec un réalisme cru. Scorpio a payé pour recevoir des coups, tout comme le spectateur a payé pour en voir. Mais loin d'être satisfaisants, ceux-ci ne font que défigurer le visage d'enfant de cœur d'Andy Robinson et renvoyer le spectateur à sa responsabilité dans cette destruction. Le désir de violence, dans le régime du spectacle, n'a pas qu'un prix d'entrée. La violence, comme la sexualité, n'est pas simplement « gracieuse, esthétique, voire plaisante<sup>71</sup> » comme celle du western, si l'on en croit Cawelti, mais l'expression d'une brutalité primitive au potentiel destructeur dont le spectateur qui paie pour en jouir est premier responsable.

---

<sup>71</sup> John G. CAWELTI, *The Six-Gun Mystique*, 1984 [1971], p. 16.

Parce qu'il adapte le récit mythique au contexte politico-culturel du début des années 1970, *Dirty Harry* est l'exemple frappant d'une vitalité de l'appareil mythopoétique hollywoodien en plein cœur de la « crise » du mythe national. En transposant le mythe de la Frontière depuis l'Ouest historique vers la modernité urbaine, *Dirty Harry* actualise son rôle culturel et politique au niveau national. Le mythe de la Frontière n'est plus représenté comme le mythe des origines nationales qu'il était dans le western, où l'Amérique moderne évaluait perpétuellement son identité du point de vue de sa fondation. Désormais, il définit directement la modernité américaine, structure ses représentations et informe ses réactions aux problèmes sociaux contemporains. *Dirty Harry* atténue donc la fonction cosmogonique du mythe (fonder la nation en histoire) pour se concentrer sur sa fonction cosmologique (faire sens de son présent). La fonction cosmogonique ne disparaît cependant pas tout à fait, elle est simplement considérée comme acquise. En d'autres termes, le western devient un fond commun qui détermine les réponses culturelles de l'Amérique contemporaine. Au moment où les États-Unis entrent en conflit avec leur passé historique coupable, le mythe devient la structure idéologique signifiante de la modernité.

Initiateur des représentations de la Frontière urbaine au cinéma, *Dirty Harry* est cependant bien plus qu'une simple récupération droitière du mythe national malmené par la gauche libérale. Sa conception d'une sauvagerie endémique, formée dans une culture et une histoire de la Frontière, sa construction d'un héros problématique, son traitement réflexif du spectacle violent, sont autant d'éléments qui vident de leur sens toute lecture politique univoque du film<sup>72</sup>. En conséquence, le film réaffirme, en même temps qu'il critique, le mythe national et invite le spectateur à participer consciemment et activement à cette négociation idéologique. Cependant, la victoire violente de Harry intervient comme un soulagement, qui sera répété dans les films suivants de la saga et dans l'ensemble du cinéma de justicier. *Dirty Harry* représente ainsi le premier pas vers une reconstruction de la mythologie rooseveltienne, qui est celui de la purification. Les éléments problématiques du mythe de la Frontière (culture de la violence, racisme, oppression), incarnés par un ennemi qui n'est autre qu'un héros de la Frontière déchu, sont combattus et rachetés par un héros de la Frontière qui apparaît comme le moindre mal. En ce sens, le film réagit aux contradictions posées au mythe par le contexte politique des années 1960 et leur apporte une réponse qui

---

<sup>72</sup> Siegel et Eastwood ont chacun nié la dimension politique du film, qu'ils présentent comme un simple film policier. Siegel se définit par ailleurs comme étant de gauche, de même que le scénariste Dean Riesner, tandis que Clint Eastwood et John Milius, premier scénariste, étaient résolument à droite. Cette pluralité d'influences explique sans doute « la pluralité d'idées et de discours, certains résolument autoritaristes, certains plus progressistes dans leurs intentions », qui caractérise le film selon Brian Baker (Baker 2006, 104).

rachète le mythe de ses excès. Passée cette étape de rédemption du mythe par lui-même, le cinéma de justicier peut à nouveau déployer la violence américaine contre des menaces extérieures dans des proportions impensables avant la « crise ».

## **La reconstruction de la violence impériale**

Le retour du tueur d'Indiens dans le cinéma de justicier des années 1970 se construit dans un premier temps sur la purification, comme dans *Dirty Harry*, des excroissances monstrueuses du mythe de la Frontière – en particulier les chasseurs pervers qui offrent des figures de sauvages blancs urbains. Le héros justicier y est présenté comme une victime et sa violence est construite comme une réaction au choc de la violence sur la Frontière urbaine. De là, le cinéma de justicier reconstruit la légitimité de la violence du héros d'action contemporain.

### **Reformer le héros de la Frontière contre les monstres américains**

À l'instar des petits Blancs du Sud dans *Deliverance* ou du chasseur pervers Scorpio, l'ennemi sauvage du film de justicier porte les stigmates de la culture impériale américaine. Les petits Blancs sont une survivance moderne des pionniers de l'Ouest tandis que les chasseurs pervers sont des héros de la Frontière qui ont massacré les Vietnamiens. Ces figures endossent donc la responsabilité historique et politique de la violence des États-Unis. Le premier mécanisme dans la reconstruction de la légitimité du tueur d'Indiens est la projection sur l'autre des dérives du moi, ce qui revient dans le contexte des années 1970 aux dérives attribuées à la Frontière. Servir de réceptacle à tout ce que l'Amérique ne veut pas être a toujours été la fonction de l'altérité dans le mythe, contre laquelle les identités américaines se sont construites. Mais projeter des attributs de l'Amérique sur l'ennemi est un signe de redéfinition du mythe lui-même qui, à cette période, caractérise en premier lieu le contre-mythe. En adoptant le point de vue indigène sur la conquête, le contre-mythe projette sur l'ennemi l'ensemble du système impérial américain. On retrouve ce mécanisme dans le western révisionniste qui dissocie le héros américain de la culture dont il est issu (cf. Jack Crabb dans *Little Big Man* ou Django dans *Django Unchained* analysés au chapitre trois) et nous en étudierons les enjeux contemporains dans notre discussion du cinéma du contre-mythe en troisième partie. Confronté au même contexte culturel, le film de justicier projette également sur l'ennemi des caractéristiques attachées à l'idéologie de la Frontière mais il ne développe pas une critique systémique. Comme l'affirmait Robert Ray cité en début de ce chapitre, il tend à réduire les enjeux politiques à des individus déviants dont l'élimination assure une purification de la civilisation. Dans les années 1970 et jusque dans les années

1980, l'enjeu de l'éradication des marginaux blancs par le héros est la purification du mythe de la Frontière.

La saga Billy Jack (1967-1975), à cheval entre le western révisionniste et le film de justicier, sert de transition. Billy Jack est un métis indien, vétéran des Béréts verts au Vietnam, qui finit emprisonné pour avoir combattu le racisme et l'oppression des Blancs dans l'Arizona conservateur. Son parcours militaire, sa généalogie navajo et son statut d'exclu seront récupérés par John Rambo (1982-2005). La saga ancrée à gauche hérite du western pro-Indien (*Devil's Doorway* et son héros indien vétéran), mais influencera le film d'action moderne (usage des arts martiaux, avant le succès de Bruce Lee) et le film de justicier dans sa représentation d'un ennemi blanc, raciste et conquérant. Ainsi Scorpio, soldat du Vietnam, est également présenté comme raciste, se référant aux Noirs américains comme à des « nègres » quand Harry ne manifeste pas de préjugés raciaux. De même, dans *Walking Tall* (Phil Karlson, 1973), le shérif Buford Pusser a un adjoint noir qui est la cible du racisme de criminels proches d'organisations du type Ku Klux Klan. Dans *The Taking of Pelham 123* (Joseph Sargent, 1974), le chef des preneurs d'otage du métro new-yorkais est un vétéran de l'armée coloniale britannique, ce qui lui donne à la fois une prestance civilisée (il est poli et a un sens de l'honneur) et l'associe à une histoire de violence impériale. Un de ses associés, Grey, est ouvertement raciste et sa violence excessive va jusqu'à menacer l'opération. La dimension raciste de la violence impériale, particulièrement critiquée dans les années 1960, se retrouve ainsi projetée sur l'ennemi sauvage. Il en est de même pour le darwinisme social dans un film comme *Cobra* (George Cosmatos, 1986), où le tueur en série mène un groupe terroriste appelé « le Nouveau Monde », qui se présente ainsi :

« We are the hunters. We kill the weak so the strong survive. You can't stop the New World. Your filthy society will never get rid of people like us. It's breeding them. We are the future! »

Le Nouveau Monde rassemble des chasseurs fascinés par un darwinisme à connotation raciale (« breed » signifie engendrer au sens biologique). Ils espèrent revigorer une société affaiblie par la modernité grâce à une sélection des plus aptes. Dans sa représentation de l'ennemi, *Cobra* illustre bien la tendance du film de justicier à projeter sur le sauvage des tendances inhérentes à l'Amérique et, plus spécifiquement, un appareil idéologique hérité de la Frontière rooseveltienne<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup> On retrouve ce mécanisme dans des récits contemporains. Dans *Gangster Squad* (2013), le criminel Mickey (Sean Penn) revendique l'héritage de la Destinée manifeste : « You heard of Manifest Destiny ? That's when you take what you can when you can. The greasers took it from the redskins and we took it from them. And I'm

Ces stigmates de l'idéologie impériale sont au départ intimement liés à l'expérience vietnamienne qui envahit les écrans sous la forme de vétérans psychotiques que le cinéma de justicier entend éliminer. Les deux films suivants de la saga *Dirty Harry* illustrent particulièrement ce point. En réponse aux critiques qui ont qualifié *Dirty Harry* de fasciste dans son apologie du justicier, *Magnum Force* (Ted Post, 1973) montre Harry combattant des justiciers qui ne sont autres que des vétérans du Vietnam transformés en tueurs d'Indiens obsessionnels. Quatre nouvelles recrues de la police tout juste rentrées du Vietnam préfèrent exécuter les criminels que de les arrêter, à grand renfort visuel d'attributs fascistes tirés du film de motards (*biker film*) populaire dans les années 1960 (lunettes aviateurs, blousons noirs et motos). À l'inverse de *Dirty Harry* où l'inspecteur combat un sauvage blanc, c'est donc un excès de violence impérial qu'il doit réguler dans ce deuxième film. Trois ans plus tard dans *The Enforcer* (James Fargo, 1976), c'est à nouveau des vétérans sauvages que le héros élimine : une bande de vétérans du Vietnam menant une guérilla révolutionnaire contre le gouvernement. L'ennemi vient de l'extrême gauche et non plus de l'extrême droite, mais la guerre du Vietnam reste l'expérience créatrice des monstres américains que le héros doit éliminer. La volonté de contenir les répercussions du Vietnam sur le mythe se retrouve encore dans les années 1980, avec un film comme *Lethal Weapon* (Richard Donner, 1987). L'ennemi y est représenté par un groupe de vétérans des forces spéciales au Vietnam devenus trafiquants de drogue tandis que le héros est un vétéran des mêmes forces spéciales qui est resté un cowboy américain. Face à de tels ennemis, la mission du héros est de purger le mythe national de ses excès historiques – la violence au Vietnam – et de ses aspects idéologiques les plus critiqués depuis – l'impérialisme rooseveltien. Étant lui-même un héros de la Frontière, le justicier refonde cependant ce mythe et réaffirme son idéologie sur ses fondations initiales.

Si la Frontière puritaine du Vietnam a produit de nombreux héros de la Frontière déchus, elle devient progressivement le terrain de naissance du justicier contemporain. Dès *Dirty Harry*, avec ses plans nocturnes d'une nature impénétrable et l'association du tueur avec les marges désaffectées de San Francisco, le film policier transfère la nature gothique vers un univers urbain. L'obscurité, le confinement (les espaces clos, le quadrillage urbain, les

---

gonna take it all from you, Jack, and not just because I can. But because this is my destiny. Los Angeles is my fucking destiny. » La seconde saison de *Fargo* (Joel et Ethan Coen, 2015- ) place également une défense de la Destinée manifeste dans la bouche d'un criminel noir (Mike : « Vous avez déjà entendu parler de l'expression 'Destinée manifeste' ? »), face au héros blanc qui lui offre une leçon d'anti-impérialisme (Shérif Solverson : « Nous ne sommes pas faits pour posséder plus que nous ne pouvons assumer. Ce besoin de conquête [...], croire que l'on peut domestiquer les choses, c'est un problème ça, pas une solution »).

enchevêtrements industriels), mais aussi le vide laissé par le recul de la civilisation (les friches industrielles, les terrains vagues, les hangars abandonnés), sont les manifestations esthétiques de cette *wilderness* urbaine où les pires horreurs sont commises. C'est dans la confrontation soudaine et violente à ces horreurs que plusieurs films de justicier des années 1970 construisent leur héros. Paul Kersey (Charles Bronson), le héros de la saga *Death Wish* (1974-94), est un architecte démocrate dont la femme et la fille sont violées par des hippies drogués dans leur appartement familial. Sa femme en meurt et sa fille ne sortira jamais d'un état de choc. Devant l'impotence de la police, le héros abandonne ses principes pacifistes et prend la justice entre ses mains. C'est un ami originaire de l'Arizona conservateur, où il a fait un voyage d'affaire avant l'agression, qui lui offre le Colt avec lequel il décimera les violeurs de sa famille. Le motif du meurtre de la famille qui pousse le héros à l'action se retrouve dans *Rolling Thunder* (1977) ou *The Exterminator* (1980). Dans *Coogan's Bluff*, *Dirty Harry* ou *Walking Tall*, c'est le héros lui-même qui est victime d'une attaque provoquant une réponse violente radicale (le passage à tabac d'Harry par Scorpio au Mont Davidson est ce qui le pousse à transgresser la loi). On retrouve la même structure dans les films de *rape and revenge*, un genre d'exploitation populaire des années 1970, où le viol de l'héroïne sert de choc fondateur à sa revanche sanglante (*Lipstick*, 1976 ; *I Spit on Your Grave*, 1978 ; *Savage Streets*, 1984). Dans *Last House on the Left* (Wes Craven, 1972), ce sont les parents qui tuent sauvagement les violeurs de leur fille. *Sudden Impact* (Clint Eastwood, 1983) est influencé par le genre puisqu'Harry est chargé d'arrêter une femme qui se venge d'une agression. Dans ces différents cas, le justicier naît ainsi de l'expérience traumatique de la violence sur la Frontière urbaine.

La légitimité de la réaction violente du justicier est assurée par le partage avec le spectateur du choc de l'agression sauvage. Dans *Death Wish*, Paul est absent durant l'attaque de sa famille mais le spectateur en est témoin. La scène, au montage saccadé et au cadre instable, dont la fin est tournée en caméra subjective, est une expression du chaos d'une violence sans limites perpétrée par des fous inhumains. Dans *Coogan's Bluff*, la scène de passage à tabac du héros utilise des techniques cinématographique du nouveau cinéma de la contreculture (vus dans *The Trip* ou plus tard dans *Easy Rider*) tels que le zoom avant et arrière ou les montages cut avec des différences extrêmes d'échelles de plans. Le viol sauvage des jeunes filles dans les bois de *The Last House on the Left* joue le même rôle<sup>74</sup>. Le choc de

---

<sup>74</sup> Bien que le point de vue des films de *rape and revenge* durant les scènes de viol soit un sujet de débat parmi les critiques.



la violence est ainsi représenté de manière à marquer le spectateur et à légitimer la réponse du héros.

On retrouve l'expérience d'un traumatisme fondateur dans des films de justicier plus récents. *The Brave One* (Neil Jordan, 2007), dans lequel Jodie Foster joue l'héroïne<sup>75</sup>, reprend cette structure d'agression / vengeance qui mobilise le soutien du spectateur en lui faisant partager l'expérience de l'agression. Le cinéma de super-héros n'est pas en reste en ce qui concerne cette expérience fondatrice de la sauvagerie urbaine. Batman et Spiderman sont témoins de la mort de membres de leur famille et conservent les stigmates de cette exposition à la violence, en particulier dans le cas de Batman. Iron Man quant à lui naît en captivité sur la Frontière – à l'origine, aux mains de Vietnamiens pendant la guerre du Vietnam mais, dans la série récente de films Marvel (2008-2013), aux mains de terroristes cachés dans une caverne en Afghanistan. Comme pour le captif puritain, l'expérience de la violence criminelle est marquante pour ces héros (Iron Man en garde un éclat de métal près de son cœur). Elle révèle la vanité de la modernité civilisée, qui n'apparaît plus que comme un vernis masquant des bas-fonds corrompus. Plutôt que de s'en remettre à un pouvoir transcendant comme le font les captives puritaines, ces héros comptent sur leurs propres ressources pour punir leurs bourreaux et restaurer l'ordre ébranlé. En prenant la justice entre leurs mains, ils deviennent les incarnations modernes du tueur d'Indiens.

### **La guerre sauvage formatrice des nouveaux héros justiciers**

Si la Frontière formatrice des héros évoqués jusqu'ici est urbaine, l'expérience du choc fondateur est reléguée dans le passé du personnage à mesure que l'idéologie de l'autodéfense portée par le justicier devient plus consensuelle. Comme le note Beddiar, « [dans les années 1980], le *Vigilante* n'a plus besoin de se cacher, ni même de se heurter aux contraintes juridiques pour qu'il puisse agir car le *Vigilantism* est devenu la convention adoptée par le système » (Beddiar 2008, 86). Lorsqu'il n'y a plus besoin de montrer à l'écran le traumatisme justifiant la violence du héros, c'est généralement la Frontière vietnamienne qui est désignée comme son lieu de formation. Le cinéma de justicier devient alors le terrain de réhabilitation de la figure du vétéran. Après *Taxi Driver* (1976), le vétéran redevient une figure héroïque : « menace criminelle à la loi et à l'ordre du début des années 1970, [il] est devenu, au début

---

<sup>75</sup> Dans *The Brave One*, la féminité du justicier sert à souligner que la violence du justicier n'est pas spécifiquement masculine, mais un réflexe universel à une agression.

des années 1980, un héros justicier<sup>76</sup> ». Après avoir été montré comme le terrain de perdition de l'innocence nationale, le Vietnam devient alors la Frontière sur laquelle s'est formée une nouvelle génération de tueurs d'Indiens. L'expérience fondatrice de l'héroïsme américain redevient la guerre sauvage à l'origine du héros rooseveltien. Le justicier moderne ne fait que transférer ses compétences en matière de violence de la Frontière extérieure vers la Frontière intérieure : la « guerre contre le crime » lancée par le président Johnson en 1965 qui a mené à la militarisation de la police américaine<sup>77</sup>. Les prémices de ce type de personnage se retrouvent du côté de la contreculture avec Billy Jack et dans la blaxploitation avec *Gordon's War* (Ossie Davis, 1973). On le retrouve ensuite dans *Rolling Thunder* (John Flynn, 1977) puis *The Exterminator* (James Glickenhaus, 1980) pour le voir devenir le profil dominant du justicier dans les années 1980, avec les séries télévisées *Magnum P. I.* (1980-8), *The A-Team* (1983-7) ou le héros de la saga *Lethal Weapon* (1987-98). Ce succès se fait parallèlement à sa réhabilitation dans le film de guerre du Vietnam avec les deux premiers films de la saga *Rambo* (1982 et 1985) et *Platoon* (1986) sur lesquels nous reviendrons au chapitre suivant. Les années 1980 apparaissent ainsi comme le moment de consolidation de la figure du justicier dans la culture américaine. Le personnage du « Punisher », anti-héros de l'univers Marvel créé en 1974, illustre cette trajectoire rédemptrice du tueur d'Indiens contemporain. Ancien Béret vert du Vietnam devenu justicier, il est initialement menaçant et combattu par Spider Man et Daredevil avant de devenir un héros de la lutte contre le crime dans les années 1980.

Depuis l'héroïsation des vétérans du Vietnam, la guerre sauvage reste le terrain de formation par excellence du justicier, qu'elle soit contre les communistes ou, plus récemment, contre les terroristes islamistes<sup>78</sup>. La guerre contre la terreur se menant à la fois sur le terrain militaire et dans l'ombre du monde du renseignement comme nous allons le voir plus loin, ce sont sur ces deux terrains que naissent les justiciers contemporains. Dans le remake de *Walking Tall* en 2004, le héros est un vétéran d'Irak. Dans *Man on Fire* (Tony Scott, 2004) ou la saga *Taken* (2008-2012), c'est un ancien de la CIA. Le personnage du Punisher qui apparaît dans la série *Daredevil* (Marvel, 2015-) est un héros de la guerre en Irak qui transpose ses méthodes militaires dans le combat contre le crime à New York. Le héros de *White House Down* (2013) a été engagé en Afghanistan. Si le film de guerre en Irak a adopté initialement

---

<sup>76</sup> Rick BERG, « Losing Vietnam: Covering the War in an Age of Technology », in Walter L. HIXSON, *Historical Memory and Representations of the Vietnam War*, 2000, p. 272.

<sup>77</sup> Elizabeth HINTON, *From the War on Poverty to the War on Crime*, 2016.

<sup>78</sup> Nous verrons au chapitre suivant dans quelle mesure la « guerre contre la terreur » déclarée par George Bush au lendemain des attentats du 11 septembre 2001 a été assimilée à une guerre sauvage.

une attitude critique envers l'intervention américaine, avec des films comme *In the Valley of Elah* (Paul Haggis, 2007), *Green Zone* (Paul Greengrass, 2007), *Battle for Haditha* (Nick Broomfield, 2007), *Redacted* (Oliver Stone, 2007) ou *Lions for Lambs* (Robert Redford, 2007), le meurtre de Ben Laden par des Navy SEAL en 2011 a provoqué une réévaluation de la guerre contre la terreur centrée sur les SEAL, un phénomène comparable à celui connu par les vétérans du Vietnam au tournant des années 1980. Les SEAL, « les meilleurs de l'élite mondiale des guerriers » selon le site internet de la Marine américaine, sont les héros de *Zero Dark Thirty*, *Act of Valor*, *Lone Survivor*, *Captain Phillips* ou *American Sniper* tous sortis entre 2012 et 2014. Une expérience antérieure de Navy SEAL devient la marque de l'héroïsme sur d'autres terrains. Par exemple, Mark Wahlberg incarne un SEAL au style très proche du cowboy dans le film policier *2 Guns* (2013) et l'acteur Chris Pratt, qui interprète un des SEAL qui tuent Ben Laden dans *Zero Dark Thirty* (2012), joue également un vétéran de la Marine dans *Jurassic World* (Colin Trevorrow, 2015). La guerre sauvage est bien le terrain de naissance du héros de la Frontière contemporain.

### **Légitimer la violence impériale**

Née de la guerre sauvage, la violence du justicier s'exerce cependant toujours dans un cadre défensif depuis le film policier des années 1970. Le type du héros réticent, contraint à agir violemment contre sa volonté, contribue à déresponsabiliser le héros dans son usage de la violence. Ce type de violence réactive est devenu le seul mode d'exercice légitime de la violence dans le cinéma post-Vietnam. Hérité du film policier, il se retrouve au cœur du film d'action contemporain comme « cinéma de la crise et de la réaction » :

« The cinema of action is a cinema of striking back – of restoration and reassurance. Action heroes do not seek out adventure, they respond to dire necessity. [...] Action movies are therefore also a cinema of crisis and *reaction* – of attempting to restore agency through force of will. Though action movies seem to project hypermasculine triumphalism and redemption through violence, they thus represent a profoundly anxious attitude. This is a cinema of trauma and post-traumatic stress, a cinema of threat and unease in which action heroes, severed as they always are from a morally justifiable framework such as legitimate warfare (the war movie), police procedure (the crime thriller) or the realpolitik of political revolution (art-house agitprop), must fight to remain heroes. » (O'Brien, 1-2)

On retrouve là les thèmes de l'agression traumatique et de la violence réactive qui président à la reconstruction du héros de la Frontière rooseveltien. Le film de justicier et, plus largement,

le film d'action reposent donc sur une « inversion du mythe de la Frontière » au sens où le mouvement narratif n'est plus expansif mais défensif :

« The borders its heroes confront are impermeable to the forces of progress and civilized enlightenment; if anything, the flow of aggressive power runs in the opposite direction, with the civilized world threatened with subjugation to or colonization by the forces of darkness. »  
(Slotkin 1998 [1993], 635)

Comme nous l'avons souligné au chapitre un, cette violence défensive faisait déjà partie intégrante du mythe originel, qui transformait la conquête coloniale en résistance contre les indigènes. Dans le cadre moderne du film de justicier, où la civilisation a achevé sa conquête territoriale, elle est encore accentuée. À partir de *Dirty Harry*, la représentation dominante de l'Amérique à l'écran n'est plus celle d'une civilisation en construction expansionniste, mais celle d'une civilisation en reconstruction post-traumatique. La violence exercée par le héros ne transforme plus la civilisation ; elle n'est plus progressiste comme dans le western où elle permettait l'avènement d'un ordre nouveau mais restauratrice de l'ordre établi. Puisqu'elle réaffirme le système et les institutions existantes contre les menaces de transformation, elle peut être qualifiée de réactionnaire. Elle peut également être qualifiée d'impériale puisque, comme l'agression impérialiste, elle repose sur une rhétorique de la défense et, comme le pouvoir impérial, elle repose sur une « réévaluation de la catégorie de l'humain<sup>79</sup> » en déshumanisant les criminels. La violence du justicier post-Vietnam sert ainsi toujours le pouvoir de la civilisation dominante. En ce sens, la guerre sauvage n'est pas seulement le terrain de formation du justicier mais elle définit son combat mené contre le crime, qui oppose l'ordre civilisé à des forces sauvages dans un conflit dont l'enjeu est la survie de la civilisation. Dans *Assault on Precinct 13* (John Carpenter, 1976) par exemple, les gangs de Los Angeles volent des armes lourdes et deviennent une menace pour toute la ville (le chef de la police : « if [they] get organized, no one will stand a chance »). Le combat se concentre sur un poste de police isolé, où un policier noir mène un dernier rempart contre la sauvagerie (le policier : « we can make one last stand »).

Enfin, la violence du justicier est impériale car elle contribue à reproduire les inégalités et hiérarchies issues de l'histoire impériale. En effet, le héros du film de justicier est toujours majoritairement blanc et masculin et agit dans un univers narratif racialement et sexuellement hiérarchisé. L'univers de la Frontière contemporaine dans lequel le justicier évolue est

---

<sup>79</sup> Craig CALHOUN, « The Idea of Emergency: Humanitarian Action and Global (Dis)order », in Didier FASSIN, *Contemporary States of Emergency: The Politics of Military and Humanitarian Interventions*, 2013, p. 38.

structuré selon une idéologie impériale qui a connu une relative consolidation depuis les années 1970<sup>80</sup>. Si les études du traitement des minorités dans le cinéma américain et, en particulier, le cinéma de justicier, remarquent un progrès quantitatif autant que qualitatif dans leur représentation à l'écran, ce progrès est limité par divers procédés visant à sauvegarder la suprématie du héros blanc :

« Ideologies of white superiority and non-white subordination continue to have a powerful influence, even while the casting, production design and other manifest components of the films promote a multicultural aesthetic<sup>81</sup>. »

La « blancheur » analysée par Richard Dyer est encore la norme invisible même dans un cinéma qui a tous les signes du multiculturalisme<sup>82</sup>. Au-delà de la visibilité, c'est à un problème structurel que les minorités sont confrontées. Si les héroïnes féminines (blanches) sont plus nombreuses que les héros non-blancs par exemple, elles sont souvent sexualisées de manière à repositionner leur puissance d'action sous le contrôle du regard masculin<sup>83</sup>. L'affirmation d'un racisme et d'un sexisme structurels dans le système hollywoodien n'est en soi pas nouvelle. Il peut donc être plus intéressant de s'interroger sur les écarts à la norme qui caractérisent une part importante de la production américaine contemporaine, rendus possibles en partie par le fractionnement des publics et la multiplication des supports à l'ère du numérique. Il reste que le modèle de production dominant des films américains à grand public est toujours fondé sur un système hiérarchisant consolidé à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et c'est cette permanence qui nous intéresse dans le cadre de cette étude.

Cette pérennité du modèle est d'autant plus frappante dans le cinéma de justicier que ses origines idéologiques dans l'Ouest de la conquête continentale ou dans le Sud après l'abolition de l'esclavage en 1865 sont fondamentalement blanches et masculines. Alors que le film de justicier des années 1970 interrogeait directement les questions de race et de genre et y répondait rarement de manière univoque, le film de justicier contemporain considère le racisme et le sexisme comme résolus et participe ainsi à leur consolidation. Un exemple en est *The Taking of Pelham 123* (1974) et son remake de 2009 par Tony Scott. Tous deux sont le récit d'une prise d'otage dans le métro new-yorkais. Dans le premier, les discriminations

---

<sup>80</sup> Voir notamment les contributions à Anne CRÉMIEUX (dir.), *Les Minorités dans le cinéma américain*, 2012.

<sup>81</sup> Mary C. BELTRAN, « The New Hollywood Racelessness: Only the Fast, Furious, (and Multiracial) Will Survive », *Cinema Journal*, vol. 44, n° 2, 2005, p. 63.

<sup>82</sup> Richard DYER, *White*, 1997.

<sup>83</sup> Voir Yvonne TASKER, *Spectacular Bodies: Gender, Genre, and the Action Cinema* (1993), p. 19. Voir également Lisa PURSE, *Contemporary Action Cinema* (2011), p. 78-9. Un contre-exemple intéressant est *Haywire* (Steven Soderbergh, 2011), où Gina Carano est dur-à-cuire et féminine sans être sexualisée.

envers les femmes sont reconnues et les stéréotypes racistes (envers les Japonais ou les Noirs) sont déconstruits. Dans le second, le racisme ou le sexisme de la société new-yorkaise n'est pas le sujet du film, dont le montage rapide et la représentation de la violence mettent l'accent sur l'action. L'identité noire de l'employé de la compagnie de métro qui communique avec les preneurs d'otage (Denzel Washington<sup>84</sup>) n'est jamais reconnue mais le personnage est beaucoup plus effacé devant le criminel blanc que dans l'original où c'est un Blanc qui incarne ce rôle.

Dans le cadre du film de justicier, les minorités incarnent souvent des positions idéologiques opposées à l'autodéfense qui contrastent avec le héros blanc. Ainsi, elles sont souvent du côté des institutions, préférant les solutions légales à l'action extra-légale du cowboy urbain. C'est par exemple le cas de Murtaugh (Danny Glover) dans la saga *Lethal Weapon* et de Zeus (Samuel L. Jackson) dans *Die Hard III* qui incarnent une masculinité bridée par opposition au cowboy blanc. C'est également celui du sergent noir (Terrence Howard) dans *The Brave One* qui veut arrêter l'héroïne pour finalement devenir adjuvant et confirmer la légitimité de son action. Chiwetel Ejiofor joue des rôles similaires dans *Inside Man* (2006) et *Salt* (2010). David Oyelowo joue à l'inverse un policier corrompu, opposé au héros intègre en dehors des institutions dans *Jack Reacher* (2012). Dans le même sens, on peut encore citer la procureure hispanique corrompue Reyes (Michelle Hurd) qui fait campagne contre les justiciers dans *Daredevil* (Marvel, 2015). Enfin, les citoyens noirs sont les seuls à s'opposer aux super-héros dans des films où les Noirs sont par ailleurs absents comme *Spiderman* (Sam Raimi, 2002) ou *The Avengers* (Joss Whedon, 2012). Dans les plans d'un reportage télévisé concluant ce dernier film, on voit des citoyens blancs et asiatiques saluer les Vengeurs et un couple noir être plus réservé (« we don't feel safe. It seems there's a lot they're not telling us »). La méfiance des minorités vis-à-vis de l'idéologie de l'autodéfense trouve une justification historique dans le fait que cette idéologie soit largement associée à des groupes terroristes comme le Ku Klux Klan ou les Liges blanches. Mais ce passé n'étant pas rappelé, les minorités apparaissent comme castratrices de l'héroïsme blanc. Le déploiement de la violence dans le cinéma de justicier ne remet finalement pas ces hiérarchies en question mais les confirme et les naturalise. Le justicier a beau purger les monstres de l'idéologie impériale, il reconstruit parallèlement un univers rooseveltien.

---

<sup>84</sup> Bien que Denzel Washington soit un des rares acteurs noirs à pouvoir incarner des personnages qui soient des héros avant d'être des Noirs, ce rôle fait partie de ceux, avec *Training Day* (2000) ou *Flight* (2012), où sa couleur signifie un déficit et où l'absence de reconnaissance ne fait que renforcer cette signification.

## La leçon du Vietnam : être plus sauvage que le sauvage

Une des conséquences de la guerre du Vietnam sur la représentation cinématographique de la sauvagerie a été d'en faire un attribut redoutable de l'ennemi. Cette radicalisation de la menace sauvage se comprend dans le contexte du choc que représentait la défaite américaine contre un pays aux capacités militaires inférieures. Dans les films de combat sur la Seconde Guerre mondiale comme dans les westerns classiques, la sauvagerie de l'ennemi était associée à un primitivisme militaire ne menaçant pas la supériorité technologique et stratégique de l'armée américaine. On peut penser aux multiples attaques indiennes du western exécutées sans aucune stratégie et avec une efficacité limitée, comme dans *The Searchers* où, par deux fois, les Comanches lancent une attaque frontale en terrain dégagé où ils perdent bien plus d'hommes que les colons. Après la guerre du Vietnam, la sauvagerie de l'ennemi devient au contraire un gage d'efficacité militaire. La transformation touche le western au début des années 1970 avec un film comme *Ulzana's Raid* (1972), dans lequel les tortures et pièges meurtriers des Indiens ont un impact indéniable sur le moral de l'armée. Elle touche également le film policier dans lequel les tueurs maniaques comme Scorpio font leur apparition. Lorsque la sauvagerie devient une menace véritable, le héros est d'autant plus contraint à agir sauvagement pour reprendre la main. Celui-ci s'éloigne alors de la figure du « minuteman » patriote<sup>85</sup> du film de guerre ou de celle du détective du film noir pour devenir un tueur d'Indiens héroïque, soldat des forces spéciales ou justicier urbain, pour qui la guerre contre la barbarie est devenu un mode de vie. Controversé dans les années 1970, ce justicier est devenu consensuel dans les années 1980 et a encore radicalisé ses méthodes dans le cinéma contemporain. Les personnages de justicier n'ont jamais été aussi nombreux que depuis les attentats du 11 septembre 2001 :

« Les films ayant trait à la justice expéditive, conçus entre 2001 et aujourd'hui, sont tous marqués de la démente vindicative faisant écho aux débordements géopolitiques en cours. Ainsi, la majorité des Vigilantes adopte une posture semblable aux fantassins et mercenaires déployés au Moyen-Orient et les bandits prennent les traits de terroristes sans foi ni loi. » (Beddiar 2008, 112)

---

<sup>85</sup> Le *minuteman* est un citoyen prêt à prendre les armes à tout moment pour défendre ses libertés et sa patrie. La figure appartient à la mémoire de la Révolution américaine, où de nombreux fermiers patriotes ont pris spontanément les armes pour combattre l'armée britannique. Dans *The Unknown American Revolution* (2005), Gary Nash montre qu'il s'agit d'un mythe et que ceux qui ont majoritairement contribué à l'effort de guerre étaient des Blancs pauvres sans terre ni famille.

Si la violence punitive du justicier était problématique dans le western ou les premiers westerns urbains comme *Dirty Harry*, elle est devenue depuis un modèle d'action héroïque dans la guerre contre la terreur.

Pour comprendre ce qui a été une consolidation de l'idéologie de l'autodéfense, il faut remonter aux réinterprétations conservatrices de la défaite au Vietnam qui sont apparues parallèlement à la réhabilitation des vétérans. Le tournant des années 1980 a été le moment d'émergence d'un nouveau courant historiographique conservateur, qui sera appelé « révisionniste » car il vise à réviser la position critique de l'historiographie dominante vis-à-vis de l'engagement américain. Discutant de l'analogie communément soulevée entre la guerre du Vietnam et la seconde guerre en Irak, Andrew Priest revient sur les différents courants d'interprétation de la défaite au Vietnam qui se sont développés dans la culture politique américaine :

« The eventual US defeat in Vietnam was a profoundly shocking experience for most Americans and it led to a divisive and enduring debate about how it had occurred. Some suggested Vietnam was a misguided cause and that it should warn the US against any similar kind of venture in the future. Others disagreed, arguing that the people who decided to take the US into Vietnam did so for moral reasons and with the best intentions but they found it impossible to achieve their desired objectives. According to these people the US should not shy away from military confrontations because it feared 'another Vietnam', rather it should learn the lesson that it could not afford to undertake half-hearted military missions. Some have gone even further, suggesting the US was actually successful in Vietnam but that it ultimately failed because it was not allowed to win<sup>86</sup>. »

Ces deux dernières positions conservatrices représentent le courant révisionniste qui s'est développé au tournant des années 1980 pour s'emparer de l'imagination populaire dans le film de guerre de *Uncommon Valor* (1983) jusqu'à *Platoon* (Oliver Stone, 1986) (voir chapitre six). Cette veine révisionniste s'est accompagnée d'une réaffirmation de la légitimité de la violence militaire qui, au lieu de reconnaître ses excès sur le terrain vietnamien, s'est radicalisée pour devenir « la guerre sans quartier comme 'guerre juste' » qui caractérisera la guerre contre la terreur<sup>87</sup>. La leçon du Vietnam ne serait pas de restreindre à l'avenir la barbarie américaine mais de ne plus entraver sa pleine expression :

---

<sup>86</sup> Andrew PRIEST, « The US War in Iraq : Confronting the Vietnam Analogy », in B. SEWELL et S. LUCAS (dirs.), *Challenging US Foreign Policy: America and the World in the Long Twentieth Century*, 2011, p. 226.

<sup>87</sup> Armand MATTELART, *La Globalisation de la surveillance: aux origines de l'ordre sécuritaire*, 2007, p. 235.



« The net effect of the war was to strengthen the commitment to merciless warfare and to give it deep, popular roots. Americans saw their defeat as caused by their failure to ‘go all out’, to use all the force at their disposal ruthlessly<sup>88</sup>. »

Ce sentiment est également partagé par Jeremy Devine dans sa monographie sur le film de guerre du Vietnam, qui remarque qu’à l’époque de la première guerre du Golfe, connue pour avoir mis fin au « syndrome du Vietnam », les divisions sur l’interprétation à donner à la guerre se sont résorbées en une croyance commune :

« The one transcendent lesson of Vietnam, regardless of politics, is the following: if we are going to fight, then we fight to win. This now universalized conclusion skirts some of the real issues and nuances of the war debate of years past. Nevertheless, in the context of the recent Persian Gulf War, it is the constantly mentioned societal conclusion that seems to have been learned from the Vietnam War<sup>89</sup>. »

Sur le long terme, Mylai et le Vietnam n’ont pas réformé l’idéologie impériale mais ont conforté la légitimité d’une violence sans limites dans la conduite de la guerre contre des sauvages. Cet élargissement des usages légitimes de la violence impériale a influencé les réponses de la culture politique américaine et du cinéma de justicier aux attentats terroristes du 11 septembre 2001.

### **Embrasser le côté obscur dans la guerre contre la terreur**

La forme de violence la plus controversée déployée par les États-Unis dans la « guerre contre la terreur » lancée par George Bush après le 11 septembre a été l’usage de la torture. Aidée par des statuts juridiques d’exception pour désigner les terroristes<sup>90</sup>, par la possession américaine de Guantanamo sur l’île de Cuba, un territoire sans statut juridique et donc exempt des règles du droit international, et par un discours médiatique qui tend à minimiser la violence infligée aux non-Américains<sup>91</sup>, la torture s’est développée dans la lutte américaine contre le terrorisme dans un contexte politique largement favorable suite au traumatisme des

---

<sup>88</sup> Desmond FENNELL, *Uncertain Dawn: Hiroshima and the Beginning of Post-western Civilisation*, 1996, p. 56.

<sup>89</sup> Jeremy M. DEVINE et Thomas Gerard SCHATZ, *Vietnam at 24 Frames a Second*, 1999, p. 104.

<sup>90</sup> Voir Frédéric MÉGRET, « From ‘Savages’ to ‘Unlawful Combatants’: a Postcolonial Look at International Humanitarian Laws’ ‘Other’ », in Anne ORFORD, *International Law and its Others*, 2006, pp. 265-317.

<sup>91</sup> Mohammed D. CHERKAOUI, « Civilians, Pundits, and the Mediatized Ideology », in Daniel ROTHBART *et al.* (dirs.), *Civilians and Modern War: Armed Conflict and the Ideology of Violence*, 2012. L’article analyse le traitement médiatique désensibilisé des victimes civiles dans les conflits où les États-Unis sont engagés. L’impact d’un tel traitement contribue à considérer la vie des autres comme moins signifiante que celle des Américains/Occidentaux.

attentats. Joseph Margulies remarque ainsi une acceptation diffuse de la pratique dans l'opinion publique américaine :

« Occupying a somewhat less fragile position in American life is the new embrace of torture. As with Islam, since 9/11 the American view of torture has followed a steady descent into darkness. The torture narrative deploys the language of the Creed to justify the practice as strictly necessary, morally appropriate, legally sanctioned, and carefully regulated. Fortified by this creedal blessing, millions of Americans have embraced actions that a dozen years ago would have been unthinkable<sup>92</sup>. »

La Croyance (« creed ») à laquelle il est fait référence ici est la conception de l'Amérique comme incarnation de l'universalisme démocratique. L'expression provient de l'essai de Samuel Huntington, *The Clash of Civilizations*, et a été reprise par George Bush dans son discours du 4 juillet 2002 (voir chapitre six). Au-delà de cette justification par les valeurs libérales, la tolérance diffuse vis-à-vis de pratiques telles que la torture a été préparée par certains dirigeants américains dans leurs déclarations suivant les attentats. Le 16 septembre 2001, Dick Cheney détaillait ainsi en entretien télévisuel les réponses à apporter et parlait d'embrasser le côté obscur du combat contre les ennemis de l'Amérique :

« We do, indeed, though have obviously the world's finest military. They've got a broad range of capabilities, and they may well be given missions in connection with this overall task and strategy.

We also have to work sort of the dark side, if you will. We're going to spend time in the shadows in the intelligence world. A lot of what needs to be done here will have to be done quietly, without any discussions, using sources and methods that are available to our intelligence agencies if we're going to be successful. That's the world these folks operate in.

And so it's going to be vital for us to use any means at our disposal, basically, to achieve our objective<sup>93</sup>. »

Pour combattre un ennemi qui évolue dans l'obscurité, les réponses militaires américaines doivent elles-mêmes se faire obscures, une logique du combat contre les « barbares », selon le mot de Cheney dans ce même entretien, qui est inhérente au mythe de la Frontière (vaincre le sauvage en adoptant ses méthodes). Cheney convoque ici l'imaginaire de *Star Wars*, suggérant que l'Amérique embrasse le côté obscur. On retrouve ce que Michael Rogin a identifié comme une « caractéristique persistante de la politique américaine qui consiste à

---

<sup>92</sup> Joseph MARGULIES, *What Changed When Everything Changed: 9/11 and the Making of National Identity*, 2013, p. 288.

<sup>93</sup> Vice President Cheney on NBC's 'Meet the Press', 16 septembre 2001. <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/nation/specials/attacked/transcripts/cheney091601.html>. Consulté le 08/08/2016.

diaboliser ses adversaires, [...] [venant] en quelque sorte légitimer l'usage par [l'appareil américain de contre-subversion] des armes mêmes [qu'il] leur attribue, mais au nom de la nécessité supérieure de mettre en échec les plans de la subversion<sup>94</sup> ».

Les implications de la déclaration de Cheney sont également historiques. Intitulant son étude du cinéma de la torture à partir de cet entretien, Shohini Chaudhuri analyse l'usage de l'expression du 'côté obscur' comme une légitimation de formes extrêmes de violence qui renvoient à une histoire de colonisation :

« The metaphor of the dark side, originating from *Star Wars* (1977), positions the USA as a force for good, legitimating the unleashing of the darkest forces to battle a new, ruthless enemy. The 'dark side' is not a new phenomenon, however, as it is shaped by and echoes past forms of violence from the Cold War back to colonial history<sup>95</sup>. »

Chez un essayiste conservateur comme Robert Cooper, ce fond idéologique impérialiste est encore plus explicite. Dans un article de 2002 où il appelle à un « nouvel impérialisme américain », il écrit ainsi :

« The challenge to the postmodern world is to get used to the idea of double standards. Among ourselves, we operate on the basis of laws and open cooperative security. But when dealing with more old-fashioned kinds of states outside the postmodern continent of Europe, we need to revert to the rougher methods of an earlier era – force, pre-emptive attack, deception, whatever is necessary to deal with those who still live in the nineteenth century world of every state for itself. Among ourselves, we keep the law but when we are operating in the jungle, we must also use the laws of the jungle<sup>96</sup>. »

Il existe ainsi un lien idéologique entre la conception des réponses au terrorisme et celle des modèles d'impérialisme historiques non seulement au niveau culturel, mais également au niveau politique. Ce type d'argumentation reste limitée à une frange néoconservatrice du débat public qui s'est exprimée essentiellement dans les premières années de la guerre contre le terrorisme. La position officielle a changé avec l'interdiction de la torture par Obama<sup>97</sup>, qui se reflète dans des séries télévisées comme *Homeland* (2011- ) par exemple. Il s'est cependant

---

<sup>94</sup> Michael Paul ROGIN, *Les Démons de l'Amérique: essais d'histoire politique des Etats-Unis*, traduit par Cyril VEKEN, 1998, p. 17-8.

<sup>95</sup> Shohini CHAUDHURI, *Cinema of the Dark Side: Atrocity and the Ethics of Film Spectatorship*, 2014, p. 2.

<sup>96</sup> Robert COOPER, « The Postmodern State and the World Order », in Mark LEONARD (dir.), *Re-Ordering the World: The Long-Term Implications of September 11th*, 2002, p. 16.

<sup>97</sup> Bien que les effets en soient limités. Voir Dan ROBERTS, « Obama's Shifting Views on Torture: How the Candidate lost his Way as President », *The Guardian*, 9 décembre 2014. <https://www.theguardian.com/us-news/2014/dec/09/barack-obama-shifting-views-cia-torture-report>. Consulté le 07/08/2016.

opéré une certaine accoutumance des sociétés modernes aux états d'exception de la guerre contre la terreur. Armand Mattelart note ainsi qu'« au niveau des mentalités collectives, une sorte d'accoutumance s'est créée qui a élargi les seuils de tolérance et a fait que beaucoup consentent, sans même parfois s'en apercevoir, des abandons importants de leur sphère privée et de leurs droits fondamentaux » (Mattelart 2007, 236). L'accoutumance concerne également le renoncement à certains droits fondamentaux dans le cadre de la chasse aux terroristes : à en croire les sondages concernant l'usage de la torture, les opposants à la pratique diminuent entre 2001 et 2009<sup>98</sup>. L'impact émotionnel du 11 septembre, depuis le choc initial jusqu'à ses répercussions à moyen terme, a installé un cadre favorable à l'action du justicier :

« [Dans les premiers moments après les attentats,] le public a été maintenu dans un état de choc [par les médias], sans sortie rationnelle, seulement une sortie émotionnelle. La haine de l'agresseur était ainsi en éveil, avant même de savoir précisément de qui il s'agissait. Elle permettra de mettre dans le même panier Oussama Ben Laden et Saddam Hussein. La justice vengeresse est le seul acte moral acceptable, la négociation et les autres alternatives diplomatiques ou politiques apparaissent comme indécentes, nulles et non avenues<sup>99</sup>. »

Dans un contexte où les États-Unis sont attaqués par des « barbares », le héros justicier n'a plus besoin de s'inquiéter de sa nature sauvage mais peut l'embrasser sans retenue.

Le traitement cinématographique de la torture depuis le début de la guerre contre la terreur tend à montrer que la violence impériale du justicier contemporain peut embrasser le côté obscur sans que son statut de héros ne soit mis en danger. Dans *Screening Torture*, Flynn et Salek soulignent un renversement de la perspective sur la torture dans les fictions cinématographiques après le 11 septembre. La torture est beaucoup plus fréquemment montrée dans des films grands publics qu'auparavant et est présentée comme une méthode efficace pour obtenir des informations :

« Although torture is the 'clumsiest' way to extract information – paid or unpaid informants impart far more reliable information – in the post-September 11 era torture has been given magical qualities. Torture victims are thought to rarely confabulate, and instead name names and give locations and dates with an empirical accuracy that is hardly seen in actuality. The torture ends in a

---

<sup>98</sup> Paul GRONKE, Darius REJALI, Dustin DRENGUIS, James HICKS, Peter MILLER et Bryan NAKAYAMA, « U.S. Public Opinion on Torture, 2001–2009 », *PS: Political Science & Politics*, vol. 43, n° 03, Juillet 2010, pp. 437-444. [http://www.reed.edu/poli\\_sci/faculty/rejali/articles/US\\_Public\\_Opinion\\_Torture\\_Gronke\\_Rejali.pdf](http://www.reed.edu/poli_sci/faculty/rejali/articles/US_Public_Opinion_Torture_Gronke_Rejali.pdf). Consulté le 08/08/2016.

<sup>99</sup> Divina FRAU-MEIGS, *Qui a détourné le 11 septembre? Journalisme, information et démocratie aux États-Unis*, 2005, p. 174.

confession that ends up breaking open the case and reinforces the notion that torture and sacrifice will yield the desired results<sup>100</sup>. »

De plus, les représentations de la torture depuis le 11 septembre appellent beaucoup plus systématiquement une identification avec le tortionnaire tandis que, dans les films antérieurs, « la torture n'est pas présentée comme un spectacle, et le tortionnaire est décrit comme un individu condamné, dépravé et brutal ; le spectateur s'identifie plus vraisemblablement avec la victime qu'avec le bourreau » (Flynn et Salek 2012, 4). Alors que les auteurs listent *Dirty Harry* comme une exception, nous avons vu dans quelle mesure le film cherchait à humaniser son tueur et à problématiser l'identification avec le héros. Ceci ne fait cependant que renforcer leur argument central d'un renversement du regard sur la torture en montrant que même un film conservateur traitait la torture avec précaution. C'est encore le cas pour *Rambo II* (1985), qui embrasse une lecture révisionniste du Vietnam et présente son héros comme victime et non perpétrateur de la torture. Celle-ci reste une pratique qui distingue le héros du sauvage dans les années 1980. Dans des séries comme *24* (2002-2010) ou *Daredevil* (Marvel, 2015- ), des films comme *Man on Fire*, *The Dark Knight* ou *Zero Dark Thirty*, la torture est désormais le moyen central d'obtenir des informations permettant de défaire l'ennemi.

L'usage de formes de violences barbares telles que la torture par le héros justicier provoque nécessairement le doute sur la légitimité de ses actions<sup>101</sup>. Chaque film, selon sa position politique, confronte ce doute plus ou moins directement. Ainsi dans *Zero Dark Thirty* (Kathryn Bigelow, 2012) qui suit la traque sans relâche de Ben Laden après le 11 septembre 2001, la protagoniste termine le film fatiguée mais pas souillée par la torture qu'elle n'a jamais exercée directement. Son identité féminine dans un rôle généralement réservé à des hommes réconcilie la torture avec les valeurs – traditionnellement entendues comme féminines – de la civilisation<sup>102</sup>. La scène finale où l'héroïne entre dans l'avion qui la ramènera chez elle rappelle celle de *The Searchers* – la caméra filme l'extérieur depuis un espace clos, l'ouverture servant de cadre dans le cadre centré sur le héros – mais en inverse le mouvement. Alors que Ethan était banni du foyer pionnier parce que trop sauvage, Maya peut embrasser le côté obscur dans la guerre contre le terrorisme et réintégrer la civilisation.

---

<sup>100</sup> Michael FLYNN et Fabiola SALEK, *Screening Torture*, 2012, p. 3.

<sup>101</sup> Lorsque la défense de la torture est trop explicite, elle peut également créer une réaction critique chez le spectateur. À propos de ce phénomène dans la série *24*, voir Monica MICHLIN, « Narrative and Ideological Entrapment in *24*: Plotting, Framing, and the Ambivalent Viewer », *GRAAT On-Line* n°6, Décembre 2009, p. 142. <http://www.graat.fr/tv08michlin.pdf>. Consulté le 07/08/2016.

<sup>102</sup> « Female CIA agents, portrayed as educated and drawn from a higher social class, are used to promote a more acceptable face of the intelligence world in dramas such as *Homeland* and *Zero Dark Thirty*. » (Chaudhuri 2014, 42)



44 *Zero Dark Thirty* (2012): Ethan Edwards rentre au foyer

Dans la série *Daredevil*, le héros (Charlie Cox) peut également torturer ses ennemis sans compromettre sa moralité. Se fixant comme Batman la limite de ne jamais tuer ses ennemis, il peut leur faire subir toutes sortes de sévices pour obtenir des informations, depuis les coups et les fractures jusqu'à l'usage méthodique du scalpel. Le héros catholique confesse régulièrement ses doutes quant à ses démons intérieurs, mais la série construit l'adhésion indéfectible du spectateur, notamment en opposant le héros à des justiciers plus extrémistes que lui : son mentor Stick (Scott Glenn) dans la première saison et le Punisher (Jon Bernthal) dans la seconde. Ce procédé provient de *The Enforcer*, où l'inspecteur Harry combattait déjà des justiciers à la violence excessive. Pourtant, le traitement finalement favorable réservé au Punisher, qui devient un adjuvant au héros, indique peut-être la radicalisation droitière d'une part de la culture américaine contemporaine sur la question de la violence impériale. L'hebdomadaire de gauche *The Atlantic* voit dans le Punisher un personnage digne de l'ère Donald Trump :

« Totally uncompromising in his mission, the Punisher is undoubtedly a hero for the Donald Trump era : a take-no-prisoners mercenary whose methods are remarkably simple and disturbingly easy to root for. [...] the fact that the Punisher is so much more compelling as a hero [than Daredevil] seems to favor a Trump-like, medieval worldview: Do unto criminals as they would do unto you<sup>103</sup>. »

---

<sup>103</sup> David SIMS, « The Disturbing Appeal of the Punisher », *The Atlantic*, 24 mars 2016.

Le personnage du Punisher illustre une acceptation diffuse de l'idéologie de l'autodéfense qui s'est construite dans sa forme contemporaine, comme nous l'avons vu dans ce chapitre, sur la réhabilitation de l'idéologie rooseveltienne de la guerre sauvage.

La relecture de *The Searchers* concerne plus largement une culture américaine qui voit en Ethan Edwards la violence obsessionnelle dont l'Amérique a besoin pour traquer et éliminer ses ennemis fanatiques. Ainsi, alors que la figure d'Ethan Edwards a largement été réécrite de manière problématique sous les traits de personnages comme l'inspecteur Harry, le Sergent Barnes dans *Platoon* ou, comme nous le verrons dans les chapitres suivants, Darth Vader dans la saga *Star Wars*, elle a également été utilisée comme incarnation de l'héroïsme américain dans le court métrage *The Spirit of America* de Chuck Workman. Monté à la suite du 11 septembre, ce court-métrage de trois minutes où sont montées des scènes célèbres de films américains, s'ouvre et se clôture sur des images d'Ethan Edwards. Le réalisateur s'est justifié en invoquant la mission d'Ethan pour sauver Debbie :

« I chose it because John Wayne is the quintessential American hero for what I was trying to say. He is a rescuer. When he rescues the girl, *that's* what the movie is all about. *Rescue* is a good word to describe what a lot of these movies are all about<sup>104</sup>. »

Le sombre et sauvage Ethan Edwards, dont le racisme obsessionnel l'a presque poussé à tuer la petite Debbie, est devenu l'image de l'héroïsme nécessaire à l'Amérique pour éradiquer la barbarie contemporaine. Le film a été salué à sa sortie par Karl Rove, conseiller de George Bush, et accueilli comme une contribution d'Hollywood à l'effort de guerre américain<sup>105</sup>. Après le 11 septembre, la tendance dominante du cinéma de justicier est donc de représenter la sauvagerie de son héros comme salutaire pour l'Amérique assiégée.

Le cinéma de justicier ne perd pas pour autant sa profondeur critique. La sauvagerie y est souvent une création du héros : Spiderman provoque l'émergence du Lézard dans *The Amazing Spider Man* (2012), les Transformers, Superman ou Thor attirent le danger sur Terre ; dans *The Avengers II* (2015), le bouclier ultime de protection de l'humanité construit par Iron Man devient l'arme ultime qui menace de la détruire. Le film de justicier n'hésite pas non plus à interroger l'idéologie de son héros : dans *Watchmen* (2009) elle transforme les

---

<http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/03/the-disturbing-appeal-of-the-punisher/475188/>

Consulté le 28/04/2016.

<sup>104</sup> Cité dans Susan FALUDI, *The Terror Dream: Fear and Fantasy in Post-9/11 America*, 2007, p. 9.

<sup>105</sup> Duncan CAMPBELL, « It's a Wonderful Life as Hollywood Enlists its Heroes to Lift the Spirit of America », *The Guardian*, 18 décembre 2001. <http://www.theguardian.com/world/2001/dec/18/media.filmnews>. Consulté le 4/4/2016.

États-Unis en quasi-dictature sans pour autant amener la paix ; dans *The Dark Knight* (2008) la violence du héros est inefficace pour contrecarrer son ennemi. La saga *Batman* de Christopher Nolan (2005-12) est particulièrement intéressante pour son interrogation en profondeur de ses propres positions réactionnaires. Dans *The Dark Knight* par exemple, Batman (Christian Bale) torture le Joker (Heath Ledger), clairement assimilé à un terroriste, dans la salle d'interrogation du commissariat. La scène n'exhibe cependant à la lumière crue des néons que le manque de pouvoir du justicier sur son ennemi. La torture se révèle inefficace et le héros terminera le film en criminel. C'est cependant finalement bien l'appartenance du héros au côté obscur qui lui permet de remplir son rôle de justicier. *The Dark Knight Rises* (2012) reprend la légitimation sociale du justicier, mais va plus loin en affirmant, comme le Punisher de *Daredevil*, que les règles morales du héros le limitent dans sa lutte contre le crime. Le refus des armes à feu n'est pas tenable face à la détermination des terroristes – c'est une balle tirée par Catwoman qui sauve Batman (Catwoman : « About the whole no guns thing, I'm not sure I feel as strongly about it as you do ») – et les règles institutionnelles sont des fers handicapants devant un seigneur de guerre comme Bane (Tom Hardy). Ce dernier, comme d'autres ennemis du justicier avant lui, est en partie une incarnation de l'idéologie rooseveltienne : la ville de Gotham est un empire décadent qui ne peut être régénéré que par la violence. Il représente une parodie de la mission civilisatrice impériale, affirmant venir « non pas en conquérant mais en libérateur » et promettant « la nouvelle ère de la civilisation occidentale ». La rhétorique de l'impérialisme est ainsi attachée à l'ennemi mais les moyens de l'impérialisme sont entre les mains du héros, qui peut légitimement agir en sauvage pour défaire les menaces à la civilisation.

Née d'une histoire et d'une culture de la Frontière, la figure du justicier a été fondamentale dans la gestion des critiques du mythe national et la reconstruction d'un exercice légitime de la violence par la civilisation. Reprenant le motif central de la critique de la violence impériale qu'avait été la Frontière puritaine, le cinéma de justicier en a transformé la représentation pour en faire le lieu de formation des héros américains post-Vietnam. La figure controversée du tueur d'Indiens a été rachetée par sa victimisation sur le terrain de la guerre urbaine pour devenir un archétype central du héros d'action contemporain, traquant les ennemis de la civilisation avec la même obsession que ses ancêtres roosevltiens. En projetant sur la figure de l'ennemi la forme la plus extrême de l'idéologie de la Frontière – l'impérialisme racial rooseveltien – et en purgeant ces excès par l'intervention de héros de la Frontière, le cinéma de justicier a permis de reconstruire les conditions d'exercice d'une



violence impériale légitime. Celle-ci trouve son apogée dans la multiplication des représentations favorables de la torture dans la guerre contre la terreur. La leçon du Vietnam tirée par les historiens révisionnistes semble ainsi avoir été intégrée par le cinéma de justicier contemporain dont le héros n'a plus à s'inquiéter d'être ostracisé de la civilisation pour son usage d'une violence sauvage. Confrontée à l'agression des barbares modernes, l'Amérique n'a jamais pu aller aussi loin dans la barbarie et continuer d'incarner la civilisation.

La « crise » du mythe a donc été récupérée par le cinéma de justicier qui en a fait le principe d'une réaction idéologique. Le héros de la Frontière, blanc et masculin, s'est reconstruit sur le terrain urbain d'une Amérique assiégée. La violence héroïque a intégré un nouveau récit non plus progressiste mais répressif, dont le projet politique est la défense du *statu quo*. Si le système idéologique rooseveltien a reconstruit une altérité sauvage et réaffirmé la nécessité de la violence impériale, il manque encore un élément central du mythe de la Frontière sans lequel nous ne pourrions comprendre la continuité idéologique de la Frontière à la guerre contre la terreur : l'altérité raciale. Le sauvage non blanc ne s'est pas reconstruit dans le cinéma de justicier, qui s'est occupé en priorité des monstres américains, mais sur le terrain narratif où il avait disparu : la guerre du Vietnam. Si les critiques de la guerre ont amené les États-Unis à s'interroger sur le racisme structurel qui soutient certaines de ses politiques, le sous-genre des films de guerre du Vietnam a permis d'en minimiser l'impact et d'en réaffirmer la pertinence dans la mémoire nationale du conflit. Nous allons maintenant analyser les conditions de cette réaffirmation et ses prolongements dans l'idéologie du choc des civilisations.

## ***Chapitre 6 : Guerre sauvage et dernier carré de l'Occident***

« Almost every man of such a band had bitter personal wrongs to avenge. He was not taking part in a war against a civilized foe; he was fighting in a contest where women and children suffered the fate of the strong men, and instead of enthusiasm for his country's flag and a general national animosity towards its enemies, he was actuated by a furious flame of hot anger, and was goaded on by memories of which merely to think was madness. [...] It was small wonder that men who had thus lost every thing should sometimes be fairly crazed by their wrongs. Again and again on the frontier we hear of some such unfortunate who has devoted all the remainder of his wretched life to the one object of taking vengeance on the whole race of the men who had darkened his days forever. »

Theodore ROOSEVELT, *The Winning of the West*<sup>1</sup>

« We need to go back to work tomorrow and we will. But we need to be alert to the fact that these evil-doers still exist. We haven't seen this kind of barbarism in a long period of time. No one could have conceivably imagined suicide bombers burrowing into our society and then emerging all in the same day to fly their aircraft – fly U.S. aircraft into buildings full of innocent people – and show no remorse. This is a new kind of – a new kind of evil. And we understand. And the American people are beginning to understand. This crusade, this war on terrorism is going to take a while. »

George BUSH, 16 septembre 2001<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Theodore ROOSEVELT, *The Winning of the West*, 1905 [1889], p. 125-6.

<sup>2</sup> George BUSH, « Remarks by the President upon Arrival at the White House », 16 septembre 2001. <https://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2001/09/20010916-2.html> Consulté le 29/04/2016.

Si le tueur d'Indiens a consolidé sa position dans la culture américaine, la Frontière qu'il a contribué à repousser dans le cinéma de justicier est une Frontière interne peuplée essentiellement de sauvages blancs. Avec le mouvement des droits civiques, la guerre du Vietnam, la montée du révisionnisme historique et la popularisation du contre-mythe, la racialisation de l'ennemi hollywoodien, pourtant centrale à des genres comme le western ou le film de guerre, a été largement remise en question au tournant des années 1970<sup>3</sup>. La situation change cependant à la fin des années 1970, notamment avec le retour du film de guerre sur le terrain vietnamien. Ce chapitre se penche sur la reconstruction d'une altérité raciale dans les représentations cinématographiques de la Frontière, qui vient compléter le retour du tueur d'Indiens dans la réaffirmation du mythe de la Frontière rooseveltien. À travers l'étude des films de guerre du Vietnam, mais aussi par des incursions en science-fiction et dans le film d'action, nous verrons dans quelle mesure le cinéma américain a reformé les conditions de représentation d'une guerre sauvage contre une menace exogène, totale (au sens où elle implique l'ensemble de la civilisation) et racialement définie.

Le mythe de la Frontière ayant servi à justifier l'intervention américaine au Vietnam (voir chapitre trois), les films sur la guerre du Vietnam se sont construits comme un terrain d'interrogation, mais aussi de prolongement, des formes et des fondements de la mythologie nationale<sup>4</sup>. *The Green Berets* de John Wayne (1968), première et unique grosse production à traiter du combat au Vietnam qui soit sortie pendant le conflit, avait déjà été reçu comme un récit de la Frontière, rapprochant encore du western le film de Seconde Guerre mondiale (voir chapitre deux). Lorsque les films de combat au Vietnam réapparaissent sur les écrans en 1978, ils reprennent cette combinaison pour en explorer les implications, comme nous l'avons illustré dans notre analyse de *The Deer Hunter* (chapitre quatre). Mais si John Wayne et le western y sont critiqués notamment pour leur racisme, le nouveau sous-genre du film de guerre a cependant contribué à reconstruire une altérité raciale à éliminer. Nous appellerons ce sous-genre « film vietnamiste », selon une expression de Laurent Tessier dans *Le Vietnam ; un cinéma de l'Apocalypse* qui se distingue par sa concision.

Ce chapitre démarre par une analyse de la manière dont la mobilisation du mythe de la Frontière dans le film vietnamiste a permis une réécriture révisionniste du conflit sur le terrain symbolique. Cette réécriture s'est notamment fondée sur la diabolisation d'une altérité raciale

---

<sup>3</sup> Des grosses productions de guerre comme *Tora Tora Tora!* (Richard Fleischer, 1970) ou *Patton* (Franklin J. Schaffner, 1970) incarnent par exemple la volonté d'en finir avec les stéréotypes raciaux de l'ennemi japonais et d'adopter un regard plus critique sur les héros militaires américains.

<sup>4</sup> Richard SLOTKIN, *Gunfighter Nation*, 1998 [1993], p. 637.

dont nous étudions en détail les expressions dans *Platoon*, film dont le réalisme supposé alimente une réécriture mythique du conflit, avant d'examiner les prolongements de cette diabolisation dans la théorie du choc des civilisations et son influence sur le cinéma populaire contemporain.

## Réécritures mythiques de la guerre du Vietnam

Comme l'avancent Dittmar et Michaud, le film vietnamiste peut être considéré comme un « film en costume<sup>5</sup> » ou film d'époque, dont les motivations idéologiques sont liées à la nécessité de faire sens de l'événement tragique pour le présent<sup>6</sup>. Le choc de la défaite et la honte des massacres ont laissé place au besoin de reconstruire la puissance symbolique et la mission morale de l'appareil militaire américain. Nous verrons ici que c'est par la mobilisation de la mythologie nationale abîmée dans la guerre que le film vietnamiste a contribué à cette reconstruction. Traitant directement du terrain narratif sur lequel le récit national a été ébranlé<sup>7</sup>, le film vietnamiste s'approprie l'idée d'une crise de la nation et y apporte une réponse par un retour au mythe. Nous suggérerons également par une brève incursion du côté de la science-fiction que ce phénomène de reconstruction de l'altérité raciale par le mythe de la Frontière dépasse le cadre du film de guerre dans les années 1980.

### Le film vietnamiste : Seconde Guerre mondiale et Frontière puritaine

Lorsque le film de guerre s'approprie le terrain du Vietnam à la fin des années 1970, les échanges génériques de longue date avec le western (voir chapitre deux) ont déjà contribué à faire du genre un espace de projection de la Frontière au-delà du territoire américain. Le film vietnamiste approfondit cette tradition générique en reprenant certains éléments narratifs et formels de films sur la Seconde Guerre mondiale tels que *Bataan* (Tay Garnett, 1943) et en y ajoutant l'univers de la Frontière puritaine si intimement lié à l'expérience vietnamienne (voir chapitres quatre et cinq). Parmi les éléments repris à la tradition du genre, on retrouve notamment la représentation stéréotypée des Asiatiques, typique des films de combat situés

---

<sup>5</sup> Linda DITTMAR et G. MICHAUD, *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*, 1990, p. 10.

<sup>6</sup> Signe de cette volonté de faire sens d'un événement critique : la récurrence du procédé de *voice over* dans des films comme *The Boys From Company C* (Sidney Furie, 1978), *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), *Platoon* (1986), *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987) ou *We Were Soldiers* (Randall Wallace, 2002) où des personnages de reporter posent un regard extérieur sur le conflit (depuis le personnage de Beckworth dans *The Green Berets* jusqu'à Joe Galloway dans *We Were Soldiers*).

<sup>7</sup> « On the deepest level, the legacy of Vietnam is the disruption of our story, of our explanation of the past and vision of the future. »

John HELLMANN, *American Myth and the Legacy of Vietnam*, 1986, p. x.

dans le Pacifique ou des films sur la guerre de Corée<sup>8</sup>. Avec son épisode célèbre de captivité au Vietnam, *The Deer Hunter* (Michael Cimino, 1979) réserve par exemple un traitement stéréotypé à l'ennemi vietnamien largement critiqué dans la presse de l'époque<sup>9</sup>. Une telle continuité a pour effet, selon Dittmar et Michaud, de « taire ou déformer la spécificité historique du conflit vietnamien » (Dittmar et Michaud 1990, 4)<sup>10</sup>. Discutant spécifiquement du cycle de films vietnamistes des années 1980 centrés sur le rapatriement des prisonniers de guerre américains sur lequel nous reviendrons plus bas, les auteurs remarquent que cette continuité participe à la transformation du Vietnam en guerre juste :

« These latter films are especially noteworthy because their reiteration of World War II's image of the sadistic Asian who brutally tortures captured American fighting men exploits the real concerns of the families of MIA servicemen, and because they employ racist stereotype to suppress the distinctions between the Japan of the 1940s and Vietnam in the 1960s. » (Dittmar et Michaud 1990, 4)

En associant le Vietnam aux Japonais, la dimension anticoloniale du combat des Vietnamiens est réduite aux fascismes des années 1940, remplaçant ainsi le combat américain du côté de la liberté. Les stéréotypes raciaux attachés aux Vietnamiens permettent ainsi non seulement de justifier la violence américaine au niveau narratif, mais également de convoquer une mémoire cinématographique (du film de guerre comme du western) à la gloire de l'Amérique libérale<sup>11</sup>.

Les auteurs notent également que le film vietnamiste transforme certains éléments du film de guerre, marquant des préoccupations propres à ce conflit. Alors que les divisions

---

<sup>8</sup> Voir la discussion de *Bataan* comme installant les clichés racistes du Japonais dans le film de combat de la Seconde Guerre mondiale dans Jeanine BASINGER, *The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre*, 1986, pp. 56-7.

<sup>9</sup> « [It was] plain old racism. It was Us—white American boys—against Them—yellow Asian savages. The Yanks versus the Gooks. That simple. »

Peter BISKIND, « 'Come Back to the Mill, Nick Honey': The Deer Hunter Misses Target », in Peter BISKIND, *Gods and Monsters: Thirty Years of Writing on Film and Culture*, 2004, p. 86.

<sup>10</sup> Les stéréotypes racistes attachés aux Vietnamiens dans le film vietnamiste s'inscrivent plus largement dans une culture raciste attachée au conflit. Ils ont ainsi constitué un aspect récurrent de la conception politique de la guerre du Vietnam et ont également été isolés comme une caractéristique centrale des représentations littéraires du conflit. Discutant de la gestion politique de la guerre, Apply et Bloom écrivent ainsi : « Underpinning this hubris was a potent and widespread strain of racism that viewed the Vietnamese, at best, as childish in need of tutoring, and, at worst, as savage, subhuman 'gooks'. » (Christian APPY et Alexander BLOOM, « Vietnam War Mythology and the Rise of Public Cynicism », in Alexander BLOOM, *Long Time Gone: Sixties America Then and Now*, 2001, p. 52)

Analysant la littérature vietnamiste, Philip Jason note quant à lui : « Literary representations of the Vietnamese range from racial slurs to outright admiration of these people as a skilled and valiant enemy to total disrespect for a seemingly inept ally. These valuations tend to be collective, generic. Few Vietnamese are seen up close. » (Philip K. JASON (dir.), *Fourteen Landing Zones: Approaches to Vietnam War Literature*, 1991, p. xvii)

<sup>11</sup> Une telle réaffirmation de la mission libérale américaine est cependant moins efficace lorsqu'elle s'effectue contre l'altérité raciale, comme c'est le cas ici, que lorsqu'elle s'effectue avec elle, comme nous le verrons au chapitre neuf.

sociales et raciales du peloton (*platoon*) étaient traditionnellement transcendées dans la lutte contre un ennemi commun, ces divisions deviennent irréconciliables et dangereuses dans le film vietnamiste où elles occupent le premier plan du récit (de *Boys in Company C* en 1978 à *Casualties of War* en 1989). *Casualties of War* (Brian de Palma) se concentre ainsi sur un soldat témoin du viol d'une Vietnamiennne par ses camarades de peloton, qui décide de porter l'affaire devant la justice militaire et se met à dos le reste du peloton. Une autre différence concerne l'absence de film vietnamiste adoptant un point de vue stratégique sur la guerre (*command-level film*), contrairement à des œuvres didactiques sur la Seconde Guerre mondiale comme *The Longest Day* (1962) qui décortiquent la stratégie du débarquement américain en Normandie depuis le général jusqu'au soldat<sup>12</sup>. Le point de vue privilégié du film vietnamiste est celui du simple soldat, le « grunt », ce qui permet de concentrer les récits sur le chaos du combat et d'éviter d'aborder les motivations politiques du conflit. Enfin, comme nous l'avons souligné au chapitre précédent, le film vietnamiste traite la sauvagerie de l'ennemi comme un gage de son efficacité militaire : le combattant vietcong est généralement bien plus redoutable que les Japonais du film de Seconde Guerre mondiale et certainement plus meurtrier que les Indiens du western. L'altérité raciale se radicalise dans le film vietnamiste, comme nous le verrons plus loin, revenant ainsi sur le terrain de la guerre sauvage rooseveltienne.

Ces deux derniers points en particulier, le point de vue du « grunt » et la sauvagerie efficace, renvoient à la mobilisation d'une mythologie de la Frontière puritaine pour représenter la guerre du Vietnam, dont nous avons étudié les manifestations au chapitre quatre. Considéré par certains comme le remplaçant du western en tant que genre d'exploration du récit national<sup>13</sup>, le film vietnamiste s'empare en effet des éléments du mythe de la Frontière tels que le héros de la Frontière, la nature gothique et l'altérité raciale sauvage en vue de construire un univers narratif légitimant la violence américaine. Le contexte historico-politique tend à s'effacer derrière le mythe et la guerre se retrouve naturalisée, réduite à une confrontation à mort sur une Frontière puritaine dont l'enjeu est la survie et

---

<sup>12</sup> Les auteurs écrivent en 1990. Depuis, *We Were Soldiers* (Randall Wallace, 2002), dont le héros est officier, est devenu le premier film vietnamiste à adopter un point de vue stratégique sur la guerre. Ce rapprochement esthétique avec la Seconde Guerre mondiale permet de présenter symboliquement la guerre du Vietnam comme une guerre juste.

<sup>13</sup> « Vietnam has killed the Western twice. The first time, the war in Vietnam debilitated the cinematic myth of the West. The second killing is still an ongoing process: the cinematic myth of the Vietnam experience is gradually supplanting the Western as America's most resonant historical moment. »  
Michael COYNE, *The Crowded Prairie: American National Identity in the Hollywood Western*, 1997, p. 191.

l'issue, la résurrection du guerrier américain sur la Frontière mondiale<sup>14</sup>. La reprise d'éléments mythiques sert donc ici moins leur évaluation critique que la réaffirmation d'un système expressif malmené par l'histoire et le réarmement moral des États-Unis :

« That the films under consideration invoke this crisis [in the American imagination] reflects both a retrospective need for healing and an anticipatory need to prepare for the next round. [...] Most of the films under discussion work to reaffirm those same beliefs that the war threw into doubt, and [...] they do so by obscuring, not illuminating, the painfully unresolved feelings Americans still have about the war. » (Dittmar et Michaud 1990, 6-7)

Certes, le vocabulaire du western et du mythe de la Frontière est explicitement utilisé dans le film vietnamiste dans le but non pas de célébrer mais bien de critiquer « l'Amérique de John Wayne », tenue responsable de la guerre. Nombreux sont ainsi les personnages problématiques associés au cowboy : le Sud Vietnamien sadique dans *Go Tell the Spartans* (Ted Post, 1978) et le Texan à lunettes de *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987) sont surnommés Cowboy ; le lieutenant-colonel Kilgore (Robert Duvall) porte un chapeau de cavalerie dans *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979). *The Deer Hunter* (Michael Cimino, 1978) et *Full Metal Jacket* font encore une référence sarcastique à John Wayne. Certes, la violence militaire a perdu la justification politique et morale claire dont elle bénéficiait dans les films de Seconde Guerre mondiale. Les soldats de *Boys in Company C* (Sidney Furie, 1978) dénoncent ainsi les stratégies insensées de leur hiérarchie en faisant bombarder une colline inoccupée. Les officiers ordonnant au héros (Martin Sheen) d'*Apocalypse Now* de tuer son supérieur, le colonel Kurtz, semblent avoir perdu le sens de la guerre. Pourtant, le genre vietnamiste participe largement à la relégitimation d'éléments structurels de l'idéologie de la Frontière, dont en premier lieu la violence américaine contre des indigènes non-blancs. Ce processus permet finalement de tirer les leçons de la défaite pour refonder la mission militaire si bien que le fiasco vietnamien est progressivement réécrit comme une guerre légitime dans laquelle l'héroïsme du guerrier américain est réaffirmé. Dans cette perspective, l'exemple le plus frappant est la vague de films vietnamistes centrés sur la rapatriation des prisonniers de guerre américains au Vietnam.

---

<sup>14</sup> La version dominante de la mythologie de la Frontière associée aux représentations de la guerre est rooseveltienne, mais certains éléments du genre, repris des figures de gauche des années 1960 comme Mary McCarthy, Susan Sontag ou Jane Fonda, tiennent également du contre-mythe. Cette influence se voit dans l'idéalisation du mode de vie pastoral des paysans vietnamiens (dans *Heaven and Earth* par exemple – Oliver Stone, 1993) ou dans le mysticisme régénérateur de la spiritualité indigène (les statues bouddhistes de *Platoon* ou *First Blood Part II*, dans lequel Rambo arbore également un pendentif de bouddha). On retrouve là une projection du culte de l'Indien sur les indigènes vietnamiens. L'identité de ceux qui détruisent cette nature sacrée – Américains ou communistes – est une indication de la politique du film.

## Les *POW films* et la réécriture victorieuse de la défaite

La question des prisonniers de guerre américains (*POWs*<sup>15</sup>) au Vietnam occupe le débat public américain à partir de la fin de la guerre, à l'issue de laquelle 2000 soldats sont portés disparus (*MIAs*). À partir de 1971, le retour de ces soldats devient un objectif essentiel de la politique de « paix avec honneur » de Richard Nixon. Un accord pour leur libération est signé par son Secrétaire d'État Henry Kissinger le 23 janvier 1973 et les derniers prisonniers sont libérés le 1<sup>er</sup> avril de la même année. Le débat sur les prisonniers de guerre reste cependant ouvert notamment avec les différentes recherches menées par le gouvernement avant la chute de Saïgon en 1975 et l'activisme des associations de familles des soldats disparus jusqu'à la fin de la décennie. Ces blessures nationales sont ravivées en 1979 avec la crise des otages iraniens. Cette dernière, en particulier l'échec cuisant de l'opération de sauvetage « Eagle Claw » le 24 avril 1980<sup>16</sup>, est perçue comme une seconde humiliation après la défaite vietnamienne alors que la question des *POWs* refait surface en parallèle avec le retour d'un prisonnier en 1979<sup>17</sup>. Le feuilleton se poursuit au début des années 1980 avec l'organisation de plusieurs missions de reconnaissance par l'ancien Béret vert Bo Gritz durant l'année 1981. Ces missions destinées à localiser des prisonniers américains encore détenus au Vietnam bénéficient d'un large relais médiatique et de financement par des personnalités telles que Clint Eastwood. En janvier 1982 sort le roman à succès *Mission M.I.A.* de J. C. Pollock, dont le héros est un ancien Béret vert en mission pour sauver des prisonniers au Laos. Le 14 mars 1983, dans la proclamation présidentielle 5031 officialisant la création d'un « National P.O.W.-M.I.A. Recognition Day », Reagan affirme que la « résolution de leur sort est, et restera, une question de la plus haute priorité nationale ». Dans ce contexte revancharde, les films vietnamistes abandonnent le ton post-traumatique d'œuvres comme *The Deer Hunter* (voir chapitre quatre) et s'emparent de la question des prisonniers pour offrir une victoire symbolique de l'Amérique au Vietnam :

---

<sup>15</sup> « POW » est un acronyme pour « prisoner of war » qui désigne les prisonniers de guerre. « MIA » est un acronyme pour « missing in action » qui désigne les soldats portés disparus.

<sup>16</sup> L'opération lancée le 24 avril 1980 par les Forces spéciales pour libérer les otages de l'ambassade américaine à Téhéran doit être annulée suite à une série de problèmes techniques qui provoquent la mort de huit soldats. Les troupes ont dû faire demi-tour avant même d'avoir atteint la capitale iranienne.

<sup>17</sup> Nous retraçons ici brièvement les étapes d'un processus décrit en détail par Howard Bruce FRANKLIN dans *M.I.A. or Mythmaking in America*, 1992.



« What evolved to accommodate the desire to win, the need to be entertained, and the cathartic notion of liberating American captives were films that featured heroic rescue missions back in-country<sup>18</sup>. »

Finalement, au moment où l'historiographie révisionniste propose une réinterprétation conservatrice de la guerre du Vietnam (voir chapitre précédent), le cinéma américain retourne sur le terrain de la défaite américaine pour y venir au secours de l'héroïsme militaire américain.

Le sauvetage de l'héroïsme militaire américain sur les écrans de cinéma se cristallise sur la question du rapatriement des prisonniers de guerre encore détenus au Vietnam et mobilise des motifs de la Frontière puritaine afin de réécrire la défaite historique. Les années 1980 voient ainsi se développer un cycle de films de prisonniers de guerre (*POW films*), qui démarre en 1983 avec *Uncommon Valor* (Ted Kotcheff) et s'achève en 1988 avec *Braddock : MIA III*<sup>19</sup>. Il comporte essentiellement des films de série B tels que *Missing In Action* (Joseph Zito, 1984), *M.I.A. II – The Beginning* (Lance Hool, 1985), *Operation Nam* (Fabrizio De Angelis 1986), *Behind Enemy Lines* (Cirio H. Santiago, 1987), mais comprend également *First Blood Part II* (George Cosmatos, 1985), second succès sur le marché américain en 1985. Les héros de ces films sont d'anciens Bérêts verts – héros de la Nouvelle Frontière – entreprenant le sauvetage héroïque de prisonniers américains détenus dans la jungle vietnamienne. Souvent anciennes victimes de captivité, ils retournent la violence traumatique de cet épisode contre leurs bourreaux<sup>20</sup> à l'instar des justiciers de la Frontière urbaine. Par solidarité envers leurs frères d'armes et contre un gouvernement bureaucratique et traître, ils retournent au cœur de l'enfer pour mettre un point final victorieux au conflit. La restauration victorieuse des prisonniers à la civilisation est une manière de rendre à la nation son honneur et son intégrité. Confrontée à la mémoire blessante de la défaite, ce cycle de films, largement dénoncée comme réactionnaire et stéréotypique par la critique de l'époque mais également très populaire chez le public, développe un programme idéologique clair : transformer une humiliation historique en victoire symbolique<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> Jeremy M. DEVINE et Thomas Gerard SCHATZ, *Vietnam at 24 Frames a Second*, 1999, p. 199.

<sup>19</sup> Le cycle de films sur les prisonniers de guerre comporte notamment *Missing In Action* (1984), *M.I.A. II – The Beginning* (1985), *Behind Enemy Lines* (1986), *Operation Nam* (1987) et le plus grand succès d'entre eux, *First Blood Part II* (1985).

<sup>20</sup> C'est le cas de Rambo et de Braddock (Chuck Norris), héros de la saga *Missing In Action*. Tous deux sont initialement hantés par le souvenir de cet épisode traumatique.

<sup>21</sup> Cette transformation passe également par une récupération de la contre-culture au service du néoconservatisme. Ainsi Sailor le motard d'*Uncommon Valor* a, comme Peter Fonda dans *Easy Rider*, un drapeau sur son blouson, mais il s'agit du drapeau confédéré. Rambo quant à lui s'allie avec les minorités (Noirs, Indiens, révolutionnaires...) contre la bureaucratie politique et la modernité technologique.

Du même réalisateur que le premier *Rambo* (1982), *Uncommon Valor* annonce ainsi les intentions explicitement révisionnistes de ce cycle de films en traitant la guerre comme si elle ne s'était jamais terminée (sa devise publicitaire : « the final battle of the Vietnam conflict is about to begin »). Le film démarre également une récupération de la contreculture qui sera poursuivie par la saga Rambo. Un des héros d'*Uncommon Valor* est un motard qui, comme Peter Fonda dans *Easy Rider*, a un drapeau sur son blouson, mais il s'agit du drapeau confédéré. Rambo quant à lui s'allie avec les minorités (Noirs, Indiens, révolutionnaires...) contre la bureaucratie politique et la modernité technologique. Dans la même veine de réécriture héroïque de l'histoire, *Missing In Action* (Joseph Zito, 1984) nie la violence américaine envers les civils vietnamiens en acquittant son héros des accusations portées contre lui par le gouvernement vietnamien. *First Blood Part II* (1985), mieux connu sous le titre de *Rambo II*, va encore plus loin en posant explicitement la question : « do we get to win this time ? » Ce cycle de films participe ainsi à la régénération de la mission militaire et du guerrier américain. Et, comme le film de justicier, il le fait en revenant aux sources de la mythologie nationale : le récit de captivité et son héros vengeur.

### ***Rambo II* et le sauvetage de la Nouvelle Frontière**

Dans le cycle de films de prisonniers de guerre, *Rambo II* (George Cosmatos) occupe une place centrale d'abord par son succès. Deuxième film au box office américain en 1985 (\$150M) derrière *Back to the Future* (\$210M), il fait partie des trois films sur la guerre du Vietnam à avoir intégré le top 5 du box office annuel aux États-Unis et à avoir dépassé la barre des \$100M de recettes dans les années 1980, les deux autres étant *Platoon* (1986) et la comédie *Good Morning Vietnam* (1987)<sup>22</sup>. Comme les autres films de ce cycle vietnamiste, *Rambo II* présente un héros ancien Béret vert incarné par Sylvester Stallone que l'on charge d'une mission de reconnaissance au Vietnam pour déterminer la présence de prisonniers américains. Une fois sur place, Rambo confirme l'existence de prisonniers mais est abandonné dans la jungle par la bureaucratie militaire. Il est fait prisonnier et torturé par les Vietnamiens et les Russes, avant d'être libéré par une Vietnamiennne travaillant pour la CIA. Celle-ci meurt tragiquement dans l'évasion et Rambo décide de revenir libérer les prisonniers et de détruire le camp ennemi. Victorieux, il ramène les prisonniers au camp américain, détruit la salle de contrôle utilisée par les bureaucrates et s'en va seul vers la jungle vietnamienne. Si Rambo a attiré tant de spectateurs, c'est en partie parce qu'il reprend à son

---

<sup>22</sup> Source, [boxofficemojo.com](http://boxofficemojo.com).

compte le mythe de la Frontière<sup>23</sup>, mais surtout parce qu'il met ce mythe au service d'une « réécriture<sup>24</sup> » de l'histoire en effaçant la faute historique de la défaite, en réaffirmant l'héroïsme mythique du guerrier américain et en rétablissant la confiance en une mission nationale. John Wayne aurait ainsi trouvé un successeur dans le champ des représentations de l'héroïsme militaire :

« Ramboism was to replace John Wayneism as a noun connoting cowboylike justice dispensed by American men of action. Rambo helped define a new sense of patriotism and an unwillingness to be bogged down in the losing and depressing malaise associated with Vietnam. »  
(Devine 1999, 231)

Des chercheurs plus contemporains y voient un héros « dépassant même le légendaire John Wayne » par la manière dont il est parvenu à symboliser « les vertus de l'action militaire américaine<sup>25</sup> ». *Rambo II* a en effet donné lieu à un véritable phénomène médiatique, appelé « Rambomania » par le *Time Magazine* dans son édition du 24 juin 1985<sup>26</sup> mais il a également eu un impact politique. En ce sens, les mots de Ronald Reagan à propos du film, « I've just seen Rambo and I'll know what to do the next time », ont été beaucoup cités<sup>27</sup>.

Le renversement symbolique opéré par *Rambo II* dans la présentation du conflit vietnamien a souvent été souligné. Le film transforme en effet les modalités historiques du combat (le soldat américain mène une guérilla face à une armée vietnamienne conventionnelle et fortement hiérarchisée<sup>28</sup>), le rapport des forces en présence (l'armée vietnamienne, alimentée par les Russes, est technologiquement supérieure) et l'issue de l'affrontement (l'Amérique est victorieuse). L'ensemble de ces renversements est mis en relief par l'utilisation du récit de captivité, dont l'élément central est le héros. Membre des Bêrets verts, Rambo est un héros de la Nouvelle Frontière de Kennedy. Ce guerrier décrédibilisé par sa violence, humilié par la défaite et relégué aux marges de la culture américaine, Stallone le rétablit au centre du cadre et reconstruit de manière hypertrophique sa masculinité blessée<sup>29</sup>.

---

<sup>23</sup> Selon Harold SCHECHTER et Jonna SEMEIKS, « Leatherstocking in 'Nam: Rambo, Platoon, and the American Frontier Myth », *Journal of Popular Culture*, vol. 24, n° 4, printemps 91 1991, pp. 17-25.

<sup>24</sup> André MURAIRE, *Hollywood-Vietnam*, 2010, p. 162.

<sup>25</sup> Carl BOGGS et Tom POLLARD, « The Imperial Warrior in Hollywood: Rambo and Beyond », *New Political Science*, vol. 30, n° 4, Décembre 2008, p. 568.

<sup>26</sup> Richard ZOGLIN, « An Outbreak of Rambomania », *Time*, 24 juin 1985. Voir la discussion qu'en fait Douglas Kellner au chapitre deux de *Media Culture*, 1995, pp. 55-92.

<sup>27</sup> Par exemple, dans Thomas SCHATZ, *Hollywood: Cultural Dimensions*, 2004, p. 75.

<sup>28</sup> Ce qui correspond à la représentation traditionnelle de l'armée nord-vietnamienne (NVA) depuis *The Green Berets*, au contraire de la guérilla qui caractérise le Vietcong (NLF) à l'écran.

<sup>29</sup> Voir à ce propos Susan JEFFORDS, *The Remasculinization of America: Gender and the Vietnam War*, 1989.

Comme les Daniel Boone, Natty Bumppo et autres Ethan Edwards dont il est l'héritier<sup>30</sup>, Rambo a été transformé par l'expérience d'éloignement de la civilisation, de régression à un état sauvage et de régénération par la violence qu'il a connue en tant que captif dans un camp vietnamien, une expérience caractéristique du héros de la Frontière qui fait de lui un « homme qui connaît les Indiens » (Slotkin 1998 [1993], 12-6). Par cette expérience, Rambo a assimilé les qualités du combat dans la nature sauvage (arc et flèches, force et discrétion, maîtrise et utilisation de l'environnement naturel) et le comportement tellurique (stoïcisme face au danger, parole limitée et un penchant pour le mysticisme récupéré à la contreculture des années 1960 – voir chapitre huit) qui caractérisent l'Indien de la culture populaire. Comme ses pères, ce qui lui reste pour le distinguer de son ennemi sauvage est un respect instinctif de la vie humaine qui fait de lui un sauveur né. Il incarne ainsi le tueur d'Indiens mythique, qui traverse la Frontière et s'immerge en territoire sauvage pour récupérer les victimes captives aux mains des ennemis indiens.

Rambo se différencie cependant de ses prédécesseurs car là où ces derniers revendiquaient fièrement leur pureté raciale<sup>31</sup>, Rambo, d'origine allemande et indienne, consomme le mariage de la civilisation européenne avec le monde sauvage que ses ancêtres mythiques n'ont fait que symboliser. Le détail est essentiel, car tout en franchissant le pas de la *miscegenation*<sup>32</sup> (le héros américain peut être un métis, une autre récupération des combats politiques des années 1960), le film renforce une lecture raciale de l'héroïsme américain : à l'esprit indien dans un corps anglo-saxon se substitue désormais un mélange indiano-aryen comme marque supérieure de l'américanité (« une sacrée combinaison ! » selon le mot de Murdock, supérieure hiérarchique de Rambo)<sup>33</sup>. Le personnage de Rambo reprend ainsi le super guerrier déjà observé dans *The Deer Hunter*, autre film vietnamiste présentant une

---

<sup>30</sup> « [Heroes such as Rambo] descend from a long bloodline of warrior heroes in American popular culture. They date at least to the Minutemen, to Davy Crockett and Dan'l Boone. »

Peter GOLDMAN, « Rocky and Rambo », *Newsweek*, 23 décembre 1985.

<sup>31</sup> Dans *The Last of the Mohicans* de J. F. Cooper (1826), c'est la fierté de Natty Bumppo que d'être « a man without a cross », *cross* signifiant ici croisement au sens biologique. Natty insiste donc sur sa pureté raciale.

<sup>32</sup> Littéralement, le mélange des gènes.

<sup>33</sup> Les Indiens sont considérés dans la tradition rooseveltienne comme « les ennemis sauvages les plus redoutables jamais rencontrés par des colons de souche européenne » (Roosevelt 1905 [1889], 34-5) tandis que les peuples germaniques représentent couramment une élite dans la pensée raciale. La dimension réactionnaire de la référence à une descendance allemande ne doit pas être négligée. La comparaison des États-Unis avec le fascisme ou le nazisme dans son traitement des minorités américaines ou sa conduite de la guerre du Vietnam n'était pas exceptionnelle dans les cercles de la gauche radicale. Il est historiquement avéré que certains régiments arboraient des symboles nazis tout en scalpant leurs victimes. Oliver Stone y fait référence dans *Platoon*, comme nous le verrons plus loin. Cette combinaison raciale de Rambo est une célébration indirecte de la forme de violence la plus extrême politiquement et militairement qui ait pu exister au Vietnam.

captivité au Vietnam, mais supprime toute ambiguïté quant à son usage d'une violence inspirée par le mythe de la Frontière.

Le récit de captivité, centré sur le sauveur Rambo, se développe autour de deux types de victimes laissées aux mains des communistes. Les prisonniers en constituent le premier type, autour duquel se reconstruit un récit national victorieux. Passives victimes traumatisées par les tortures des Vietnamiens, les prisonniers attendent l'intervention d'un héros assez puissant pour les ramener à la civilisation. Ce sont eux qui permettent à Rambo d'être un héros et à l'Amérique de refonder le sens de sa mission militaire. Ainsi le colonel Trautman, figure paternelle pour le héros, propose bien une « mission » à Rambo en début de film, relégitimant le rôle symbolique du guerrier pour la nation. Cette mission permettra également au vétéran marginalisé par la société américaine de se racheter aux yeux de son pays : au début du film, Rambo est en prison pour les destructions commises dans *First Blood* (1982) et la mission de Trautman s'accompagne d'un pardon présidentiel. La scène clé du film dans la stratégie de réhabilitation du guerrier intervient au tiers du film, lorsque Rambo, accompagné d'un prisonnier libéré, est abandonné à l'ennemi par sa hiérarchie.



**45 Rambo II (1985): l'effort sacrificiel du héros**

Un plan suffit à capturer l'action sacrificielle d'un héros victorieux trahi par son pays : Rambo, les genoux dans la boue, gravit sous le feu ennemi la colline qui le mène à l'hélicoptère d'extraction, son fusil dans une main, tirant de l'autre un prisonnier américain exténué (figure 45). L'usage du ralenti magnifie la force physique et mentale du héros en lutte pour le salut. L'hélicoptère se détourne cependant, laissant le héros seul face à une armée

ennemie. Cette dimension christique<sup>34</sup> est essentielle dans le rachat du guerrier américain car elle dissocie, par la victimisation sacrificielle, le guerrier de la violence commise lors du conflit : « l'imagerie christique annonce la reformulation au Vietnam du héros de la Frontière en un bouc émissaire de la sauvagerie de sa propre société<sup>35</sup>. » Là où *The Deer Hunter* suggérait que le mythe était responsable de la violence américaine et devait être abandonné, *Rambo II* affirme que c'est précisément parce que l'Amérique a cessé de croire en son mythe qu'il n'a pu se réaliser. Rambo réincarne ce mythe victorieux lorsque, dans la destruction finale du camp de prisonniers, il purge le cadre des signes de la défaite et de l'humiliation. En ramenant les captifs à la civilisation, il restitue l'intégrité de la communauté américaine et referme victorieusement la mémoire d'un conflit traumatisant. Sa mission est accomplie.

Un second récit de captivité, manqué celui-là, se tisse autour d'une autre victime : le contact local de la CIA, Co Bao (Julia Nickson), une Vietnamiennne captive de son propre pays tombé aux mains des communistes. Figure centrale de la rhétorique interventionniste des années 1960 – l'innocent Sud-Vietnam captif du Nord communiste (voir chapitre trois) –, la présence de Co dans *Rambo II* réaffirme la légitimité première de la guerre : abandonné des Américains, le Vietnam est devenu un pays totalitaire victimisant sa population. Le seul espoir de Co est ainsi d'émigrer aux États-Unis : « tu m'emmènes avec toi ? », demande-t-elle à Rambo. Rambo accepte mais Co Bao se fait tuer par les soldats vietnamiens. La présence de bons Vietnamiens comme Co, innocents méritant d'être sauvés, est ce qui restaure la mission américaine sur le terrain symbolique de la Nouvelle Frontière : la nation libérale a un devoir d'assistance envers les indigènes post-coloniaux aspirant à la liberté. Dans *The Green Berets* (1968), c'était la présence d'un jeune enfant vietnamien aux côtés de John Wayne qui remplissait ce rôle idéologique. Avec *Rambo II*, le néoconservatisme républicain se réapproprie ainsi la Nouvelle Frontière idéaliste de Kennedy pour refonder la mission symbolique de l'Amérique interventionniste. Le sauvetage (tragiquement manqué) de Co par le Béret vert signale une récupération des objectifs symboliques de la Nouvelle Frontière par le militarisme interventionniste reaganien :

« *Rambo* [II] enacts the desire of the culture to find its way back into the film originally projected by the New Frontier. The implicit promise is that this time the society will not undercut the mission with its corruptions and technology. » (Hellmann 1991, 149)

---

<sup>34</sup> Pauline Kael évoque avec un certain sarcasme une « figure christique humanoïde ».  
Pauline KAEL, *5001 Nights at the Movies: Shorter Reviews From the Silents to the '90s*, 1993, p. 615.

<sup>35</sup> John HELLMAN, « Rambo's Vietnam and Kennedy's New Frontier » in Michael A. ANDEREGG (dir.), *Inventing Vietnam: The War in Film and Television*, 1991, p. 146.

*Rambo II* ignore ainsi une décennie de critiques de la politique américaine (1965-75) et les leçons d'une histoire de défaite pour réaffirmer avec conviction la mystification politique initiale à l'origine du conflit.

Dans la réécriture victorieuse de la guerre, la figure stéréotypée du soldat ennemi vietnamien soulignée plus haut est essentielle à plusieurs égards. D'une part, elle fonctionne sur le plan mythique à travers le récit de captivité, où elle vient offrir l'altérité nécessaire à l'affirmation héroïque de Rambo. Toujours sur ce même plan mythique, elle complète également le scénario rhétorique de la Nouvelle Frontière, en incarnant la sauvagerie hostile menaçant les Vietnamiens innocents. D'autre part, elle fonctionne sur le plan plus proprement politique, utilisant les stéréotypes racistes pour confirmer la légitimité de l'intervention américaine :

« The need to believe in the MIAs gives credence to the view that the Vietnamese are now and therefore always have been an inhuman and cruel enemy. Vietnam's alleged actions in presently holding American prisoners serves as an index of our essential rightness in fighting such an enemy in the past<sup>36</sup>. »

Dans les films de prisonniers de guerre, le bien fondé de la guerre se réaffirme donc au prix d'une répétition de la déshumanisation politique de l'ennemi vietnamien pratiquée durant le conflit<sup>37</sup>. Le cycle de films centrés sur les prisonniers au Vietnam permet ainsi de refouler les doutes attachés au mythe de la Frontière en réaffirmant sa pertinence à représenter historiquement le conflit : le Vietnam est bien une Frontière américaine et il l'a toujours été.

### **Captivité sur la Frontière spatiale : l'altérité sauvage dans la saga *Alien***

Au moment où *Rambo* consolide la représentation d'une altérité raciale par le récit de captivité, la saga *Alien* fait de même sur le terrain de la Frontière spatiale. La centralité du film vietnamiste dans la réaffirmation d'une altérité raciale ne doit pas masquer l'importance de la science-fiction qui entretient, avec ses nombreuses créatures dangereuses, les mêmes structures narratives et alimente le même type d'émotions attachées à la guerre sauvage. L'altérité extraterrestre est un *topos* de la science-fiction depuis ses débuts, où elle joue les

---

<sup>36</sup> Gaylyn STUDLAR et David DESSER, « Never Having to Say You're Sorry: *Rambo's* Rewriting of the Vietnam War », in Dittmar et Michaud 1990, 105. Italiques dans l'original.

<sup>37</sup> Les stéréotypes racistes ont ainsi constitué un aspect récurrent de la conception politique de la guerre du Vietnam. Discutant de la gestion politique de la guerre, Appy et Bloom écrivent par exemple : « Underpinning this hubris was a potent and widespread strain of racism that viewed the Vietnamese, at best, as childish in need of tutoring, and, at worst, as savage, subhuman 'gooks'. » (Christian APPY et Alexander BLOOM, « Vietnam War Mythology and the Rise of Public Cynicism », in Alexander BLOOM, *Long Time Gone: Sixties America Then and Now*, 2001, p. 52)

rôles de bons et de mauvais sauvages caractéristiques des récits de la Frontière de l'Ouest<sup>38</sup>. La science-fiction de la première moitié des années 1970 tend cependant à abandonner les représentations de l'altérité pour se concentrer sur une critique de la civilisation humaine, comme nous le verrons au chapitre suivant. L'altérité extraterrestre dans sa version hostile ne fait son retour remarqué sur les écrans qu'avec la sortie d'*Alien* (Ridely Scott) en 1979, dont le succès est à l'origine d'une saga. Nous allons voir ici qu'entre *Alien* et le second volet *Aliens* (James Cameron, 1986) la science-fiction mobilise le récit de captivité et l'altérité sauvage de la même manière et avec les mêmes conséquences idéologiques que dans le film de guerre du Vietnam. À l'instar des films d'horreur des années 1970 analysés au chapitre quatre, *Alien* est un récit traumatique sur une Frontière puritaine. Un vaisseau remorqueur, le Nostromo, retourne vers la Terre lorsque l'équipage capte un signal de détresse d'une planète voisine. Le Nostromo se pose à la surface d'une planète accidentée, désertique et qui a tout d'une *wilderness* hurlante. Progressant dans la brume et le vent jusqu'à un vaisseau abandonné, l'équipage est soudain attaqué par une créature qui s'accroche au visage de l'un d'entre eux. Le lieutenant Ripley (Sigourney Weaver) refuse de la laisser entrer à bord mais l'officier scientifique Ash (Ian Holm) contrevient à ses ordres. S'ensuit alors un huis clos étouffant durant lequel l'équipage se retrouve captif de la créature. Seul Ripley survivra, s'échappant du Nostromo dans une navette d'évacuation et retraversant la « Frontière », selon ses mots, pour retrouver la civilisation. Selon les mots de son réalisateur, *Alien* est « un film sur la terre<sup>39</sup> ». *Alien* propose ainsi un récit de captivité traumatique dans l'espace, dans lequel la sauvagerie surgit au cœur de l'espace civilisé pour punir une violation territoriale initiale. Nous sommes à la fois proche de Mary Rowlandson en 1675, secouée au petit matin par l'attaque sauvage de son foyer de Lancaster, et des citoyens de *Deliverance* (1972) ou de *The Hills Have Eyes* (1977), punis pour avoir pénétré le territoire des Indiens et qui découvrent l'existence d'une Frontière à l'intérieur de l'Amérique.

---

<sup>38</sup> Voir par exemple Gregory M. PFITZER, « The Only Good Alien is a Dead Alien: Science Fiction and the Metaphysics of Indian-Hating on the High Frontier », *Journal of American Culture*, vol. 18, n° 1, 1 mars 1995, pp. 51-67. Pfitzer évoque les représentations de l'extraterrestre comme une altérité inférieure à conquérir dans la littérature d'Edgar Rice Burroughs (*Princess of Mars*, 1917), ou sa représentation comme un bon sauvage à protéger dans les *Chroniques martiennes* de Ray Bradbury (1950). La dualité entre bons et mauvais sauvages est récurrente dans la construction des peuples extraterrestres dans la série télévisée originale *Star Trek* (Gene Roddenberry, 1966-69). On le retrouvera également dans l'univers de *Star Wars*, par exemple entre les Hommes des sables de la planète Tatooine et les Ewoks de la planète Endor.

<sup>39</sup> Jeff WALKER, « The Alien: A Secret Too Good to Give Away », *Rolling Stone*, 31 mai 1979.





**46 Alien (1979): la Frontière puritaine, territoire du monstre**

Dans la continuité de ce récit de captivité, *Aliens* retrouve Ripley (Sigourney Weaver) en phase post-traumatique, « saisie de cauchemars récurrents et de sueurs froides<sup>40</sup> » au début du film, tout comme les captives

puritaines. Lorsqu'une colonie de pionniers sur une planète lointaine ne répond plus, elle décide cependant, comme Rambo, de retourner se confronter à la sauvagerie pour porter secours aux colons innocents. Esthétiquement, le film s'écarte de l'influence du



**47 Aliens (1986): la victime de captivité devenue tueuse d'Indiens**

film d'horreur pour se rapprocher du film de guerre. Ripley est accompagnée d'un peloton des forces spéciales lourdement armé près affronter le pire, mais la technologie se révèle vite inefficace contre la biologie évoluée des extraterrestres. Le film devient ainsi une répétition du borbier vietnamien :

« For Cameron, however, the Marines have another unstated use: 'Their training and technology are inappropriate for the specifics, and that can be seen as analogous to the inability of superior

---

<sup>40</sup> Pauline KAEL, « The Current Cinema », *The New Yorker*, 11 août 1986.

American firepower to conquer the unseen enemy in Viet Nam: a lot of firepower and very little wisdom, and it didn't work<sup>41</sup>. »

Le ton est donc moins patriotique que dans *Rambo II* puisque le Vietnam fictif de *Aliens* se révèle être un échec tout aussi colossal que le Vietnam réel. Mais Ripley, qui était une rescapée de la Frontière dans *Alien*, devient ici une héroïne de la Frontière. Elle est la seule qui ait « regardé le mal dans les yeux et survécu » (Kael 1986) dans le premier film, et elle est maintenant chargée de « défendre la civilisation occidentale telle que nous la connaissons » (Schickel 1986) et d'« éliminer la race extraterrestre une fois pour toutes<sup>42</sup> ». Armée d'un lance-flammes comme Michael dans *The Deer Hunter*, retranchée dans la dernière partie du film derrière les murs de la colonie abandonnée, elle mène un dernier carré héroïque contre les forces ennemies. *Aliens* apparaît ainsi comme un western ou un film de guerre dans l'espace : « les extraterrestres sont devenus les Allemands, les Japonais, le Vietcong » et Ripley « est devenue une armée à elle seule, un Stallone aristocrate, un Schwarzenegger profilé<sup>43</sup> ». De la captivité puritaine d'*Alien* à la guerre sauvage d'*Aliens*, la saga a emprunté le même chemin culturel que le film de justicier ou le film de guerre pour récupérer l'idéologie rooseveltienne de la violence impériale. Si les *POW films* ont été critiqués pour leur aspect caricatural<sup>44</sup> et si les extraterrestres de science-fiction ne sont, après tout, ni humains ni réels, la réaffirmation d'une altérité raciale sur la Frontière prend une dimension plus 'réaliste' avec une nouvelle vague de films sur le Vietnam qui démarre la même année qu'*Aliens* avec la sortie de *Platoon*.

### ***Platoon* et la régénération américaine par la guerre sauvage**

Après son apogée avec *Rambo II*, le cycle de films révisionnistes retourne à des productions de série B tandis qu'un groupe de films aux prétentions plus sérieuses, « la vague plus réaliste<sup>45</sup> » selon les mots d'Oliver Stone, voit le jour dans les années 1986-89. Elle se compose de *Platoon* (Oliver Stone, 1986), *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987), *Good Morning Vietnam* (Barry Levinson, 1987), *Hamburger Hill* (John Irvin, 1987), *Casualties of War* (Brian de Palma, 1989) et *Born on a Fourth of July* (Oliver Stone, 1989). Ces films portent un regard critique sur la guerre du Vietnam qui, à en croire leur succès populaire,

---

<sup>41</sup> Richard SCHICKEL, « Help, They're Back! », *Time*, 28 juillet 1986.

<sup>42</sup> K. I., « Aliens », *Film Journal*, août 1986.

<sup>43</sup> Julie SALAMON, « Shoot Out at the Intergalactic Corral », *Wall Street Journal*, 17 juillet 1986

<sup>44</sup> Pauline Kael parle de « patriotisme caricatural » à propos de *Rambo II*. Cité dans Gary S. CROSS, *Men to Boys: The Making of Modern Immaturity*, 2008, p. 187.

<sup>45</sup> Stephen SALISBURY, « Stone Rode Realism to Crest of New Wave of Vietnam Films », *L. B. Press-Telegram*, 6 janvier 1987.

répondent à un besoin du public américain de se confronter à la face politique plus sombre de l'engagement militaire américain. Arnold Kopelson, producteur de *Platoon*, annonce en 1985, une année avant sa sortie, que le film est produit « à une période intensément patriotique » et que le public est prêt pour un film qui n'est ni « stylisé à la *Apocalypse Now*, ni centré sur l'impact de la guerre sur l'Amérique comme *The Deer Hunter*<sup>46</sup> ». Que le public soit prêt à accueillir la critique réaliste de *Platoon*, le premier de ces films, est cependant loin d'être assuré aux yeux des grands studios hollywoodiens qui ne veulent pas financer le projet. Il faut attendre la rencontre d'Oliver Stone avec John Daly et Derek Gibson sur le tournage de *Salvador* (Oliver Stone, 1986) pour que la maison de production britannique Hemdale Pictures accepte de le financer. Ainsi, comme *The Deer Hunter* ou *Apocalypse Now* avant lui, *Platoon* voit donc le jour grâce à des fonds étrangers. Les producteurs ont vu juste : *Platoon* a eu un succès colossal pour un film vietnamiste et a terminé troisième au box office américain en 1986 avec \$138M de recettes derrière les films d'action *Top Gun* (Tony Scott ; \$176M) et *Crocodile Dundee* (Peter Faiman ; \$174M). Après la Rambomania de 1985, l'année 1986 voit ainsi émerger « *Platoon* le phénomène<sup>47</sup> ».

### ***Platoon* : entre l'histoire et le mythe**

*Platoon* est inspiré de l'expérience directe de la guerre par son réalisateur. Le jeune étudiant Oliver Stone abandonne l'université pour s'engager au Vietnam, où il est en service pendant dix-huit mois entre 1967 et 1968. Parti la tête pleine d'images romantiques du combat, il en revient désorienté pour quelques années. En 1976, il écrit le scénario de *Platoon* à partir de son expérience personnelle, dans le climat de la gauche contestataire marquée par le Watergate<sup>48</sup>. *Platoon* naît ainsi d'intentions politiques critiques de la guerre et de la politique américaine, mais le réalisateur se défendra d'avoir voulu faire un film politique : « le sujet de *Platoon* n'est ni la politique ni la responsabilité du gouvernement ; c'est le jeune américain envoyé dans la jungle » (McGilligan 1987, 34). Le film sorti dix ans après l'écriture du scénario est ainsi dédié aux vétérans, marquant « une nouvelle étape du processus de guérison vis-à-vis de la guerre » en renforçant le processus de réhabilitation des vétérans

---

<sup>46</sup> ANON, « Stone to Helm Own *Platoon* Script for Film Packages intl ». *Variety*, 20 mars 1985, p. 26. Cité dans Oliver GRUNER, « Vietnam and Beyond: Rethinking Oliver Stone's *Platoon* (1976–2006) », *Rethinking History*, vol. 16, n° 3, Septembre 2012, p. 363.

<sup>47</sup> Richard CORLISS, « *Platoon*; Viet Nam, The Way it Really Was, On Film. », *Time*, 26 janvier 1987.

<sup>48</sup> « Watergate was a key turning point. [...] [It] really sort of hammered the point home that the government was a lie. The government lied to us about Ho Chi Minh and it lied to us about the Vietnam War. I wrote *Platoon* then—in '76. »

Pat MCGILLIGAN, « Point Man », *Film Comment*, janvier/février 1987, pp. 11-14, 16-20, 60. In Charles L. P. SILET (dir.), *Oliver Stone: Interviews*, 2001, p. 28.

(Devine 1999, 252). Une première contradiction apparaît immédiatement entre des intentions politiques opposées à l'origine du film : la dimension critique héritée du contexte immédiatement postérieure à la guerre et la volonté de refermer les plaies du conflit qui subsistent au moment de la réalisation dans les années 1980.

Cette première contradiction se double d'une seconde concernant la nature réaliste ou romancée du récit. *Platoon*<sup>49</sup> se concentre sur le personnage de Chris Taylor (Charlie Sheen), jeune engagé volontaire au Vietnam que Stone décrit comme « presque [son] 'alter ego'<sup>50</sup> ». Chris découvre l'horreur de la guerre et le quotidien militaire au sein d'un peloton divisé entre deux sergents charismatiques, Barnes (Tom Berenger) et Elias (Willem Dafoe), dont le conflit structure le récit. Les deux sergents, comme le reste des personnages du peloton, sont inspirés de soldats avec qui Stone a combattu. La dimension autobiographique est ainsi importante. À cela s'ajoute une esthétique jugée réaliste par les critiques<sup>51</sup> et les vétérans<sup>52</sup> de l'époque. *Platoon* a en effet été avant tout remarqué pour sa manière de filmer la guerre : la caméra est au plus près des détails inconfortables du combat dans la jungle (chaleur, humidité, moustiques ou visibilité réduite), immergée tout au long du film aux côtés des soldats. L'attention portée aux détails de mise en scène (les vêtements et accessoires, le comportement des soldats ou la langue) accentue encore l'impression d'être au cœur d'un véritable « film en costume », pour reprendre l'expression de Dittmar et Michaud, cherchant à rendre compte de la réalité de la guerre telle qu'elle est apparue à ceux qui l'ont vécue. Ce réalisme correspond à l'intention du réalisateur de « raconter la vérité telle [qu'il l'avait] vécue avant qu'elle ne soit oubliée » (McGilligan 1987, 28). Toutefois, Stone ne cache pas la nature ambiguë de sa relation à la réalité :

« [Breskin:] So you would favor continually remythologizing American history because we need a better 'good' to believe than the one that we have?

---

<sup>49</sup> Pour un résumé de l'intrigue, voir la section Corpus primaire dans la filmographie.

<sup>50</sup> Michel CIMENT, « Interview with Oliver Stone », *Positif*, n° 314 (avril 1987), p 13-17. In Silet 2001, 43.

<sup>51</sup> Vincent Canby du *New York Times* accueille par exemple *Platoon* comme « le meilleur film de fiction à ce jour sur l'expérience du combat au Vietnam ».

Vincent CANBY, « 'Platoon' Finds New Life in the Old War Movie », *New York Times Sunday*, 11 janvier 1987.

<sup>52</sup> Un véritable phénomène de mémoire se déclenche parmi les vétérans, qui vont voir le film en masse et témoignent dans la presse des similitudes avec leur propre expérience. Ce retour de la parole des vétérans s'effectue dans un climat de reconnaissance nationale de leur sacrifice, avec l'inauguration du Vietnam War Memorial à Washington D.C. deux ans plus tôt en 1984. Voir l'ouvrage de Laurent TESSIER, *Le Vietnam, un cinéma de l'apocalypse* (2009), qui traite en détail de la réception des films vietnamistes par les vétérans.

[Stone:] Yes. That's a good point. But at the same time, a balance: you show the truth but you try to show a goodness in the truth, too<sup>53</sup>. »

La volonté de Stone de présenter la réalité de la guerre se confronte ainsi à un désir d'en souligner les meilleurs aspects. Le film *Platoon* visible sur les écrans en 1986 doit alors se comprendre comme la tentative de réconcilier des intentions contraires : une sensibilité critique avec un besoin d'apaisement, une ambition réaliste avec un désir d'embellir la réalité.

Les contradictions de *Platoon* se retrouvent au niveau de sa réception dans la presse, partagée entre la célébration d'un film réaliste et la critique d'une fiction qui transforme l'histoire en mythe. Dans le *New York Times*, David Halberstam écrit par exemple que « ce que M. Stone a saisi et mis en forme est la réalité particulière du Vietnam, la solitude de ces hommes, à quel point ils sont isolés et restent étrangers au terrain sur lequel ils se battent<sup>54</sup> ». À l'inverse, Charles Champlin écrit dans le *Los Angeles Times* que « Stone a superposé une strate presque mythique à son récit de formation d'une jeune engagé volontaire, celle d'une bataille personnifiée entre une sorte de bien et une sorte de mal<sup>55</sup> ». Dans un contexte encore marqué au niveau culturel par la sortie de *Rambo II* l'année précédente, et marqué au niveau politique par l'intervention militaire des États-Unis sur l'île de Grenade et le scandale du Nicaragua<sup>56</sup>, le débat sur le réalisme du film prend une coloration politique : les partisans de la lecture réaliste voient dans *Platoon* le pamphlet politique que Stone avait écrit dans les années 1970 tandis que les partisans de la lecture mythique y voient une réaffirmation conservatrice de l'héroïsme militaire américain. Représentant les premiers, Jim Hoberman écrit par exemple que « *Platoon* [réalisé par un vétéran] corrige avec audace les fantaisies de non-combattants belliqueux comme [John] Milius et [Sylvester] Stallone<sup>57</sup> ». Dans la même veine, l'éditorial du *New Republic* affirme que « la popularité démente du film hollywoodien *Platoon* est une preuve supplémentaire de l'effondrement culturel du reaganisme<sup>58</sup> ». Stone a lui-même alimenté cette lecture politique, déclarant en entretien que la sortie de son film en 1986 plutôt qu'en 1976 représentait « un antidote à Top Gun et Rambo [...], aux guerres de Reagan contre la Lybie, la Grenade et le Nicaragua. [*Platoon*] pousse les gens à se rappeler de

---

<sup>53</sup> David BRESKIN, « Oliver Stone: An Interview with the Director », in Don KUNZ (dir.), *The Films of Oliver Stone*, 1997, p. 44. Les entretiens de Breskin avec Stone ont été conduits entre décembre 1990 et janvier 1991.

<sup>54</sup> David HALBERSTAM, « Two Who Were There View 'Platoon' », *New York Times*, 8 mars 1987.

<sup>55</sup> Charles CHAMPLIN, « Has 'Platoon' De-escalated War Movies? », *Los Angeles Times*, 25 janvier 1987.

<sup>56</sup> À partir de 1981, les États-Unis ont soutenu les Contras au Nicaragua, une force contre-révolutionnaire opposée aux Sandinistas socialistes. Le Congrès a interdit les manœuvres de la CIA au Nicaragua en 1983, mais le président Ronald Reagan a secrètement autorisé le contournement de cette décision du Congrès. L'affaire éclate en novembre 1986, quelques semaines avant la sortie de *Platoon*.

<sup>57</sup> Jim HOBERMAN, « At War with Ourselves », *Village Voice*, 23 décembre 1986.

<sup>58</sup> TRB, « 'Platoon' and Iranamok », *New Republic*, 9 mars 1987.

ce qu'est réellement la guerre<sup>59</sup> ». À l'opposé, les critiques voyant dans *Platoon* une fiction mythique ont dénoncé le film comme un tract militariste dans la lignée de *Rambo II* :

« *Platoon* is, quite simply, the thinking man's *Rambo*: a heart-on-the-sleeve liberal film, which is, deep down, a reactionary slice of glossy action, almost unrelieved—perhaps unparalleled—in its visual and verbal violence<sup>60</sup>. »

Un examen attentif du film suggère, comme nous allons le voir, que cette dernière lecture est plus proche de l'enjeu idéologique du film. Les contradictions de *Platoon* produisent un récit politiquement conservateur qui reconstitue finalement le mythe de la régénération par la violence. Nous allons d'abord voir comment l'esthétique et la mise en scène de *Platoon* limitent son potentiel en tant que critique politique, avant de nous pencher sur la dimension mythologique du film pour montrer dans quelle mesure s'y joue une refondation du mythe de la Frontière classique.

### Une politique de l'endiguement

Les intentions contradictoires d'Oliver Stone, entre critique politique et désir de rendre hommage aux vétérans, se retrouvent au niveau de la mise en scène de *Platoon*. Si un premier niveau de lecture du film évoque un discours anti-militariste et pacifiste dénonçant la guerre du Vietnam, *Platoon* organise l'endiguement de son propre potentiel critique par une représentation contrôlée de la violence américaine, contribuant à apaiser la mémoire du conflit.

Indéniablement, *Platoon* est traversé de « signifiants de gauche », comme le souligne le *New Republic* (TRB 1987). Le film représente des soldats drogués, démoralisés, apeurés et insubordonnés, une hiérarchie militaire incompétente, une guerre sans justification ni objectif et une violence américaine immorale envers les civils vietnamiens. Le réalisateur va même jusqu'à faire un parallèle entre l'armée américaine et le nazisme dans l'épilogue du film : au petit matin d'une bataille meurtrière qui a décimé le peloton du héros, on peut observer un véhicule américain arborant un drapeau nazi, des secours accompagné d'un berger allemand et une fosse commune dans laquelle un bulldozer pousse un tas de corps de Vietnamiens. Dans son commentaire DVD, Stone rappelle le fondement historique de ces éléments : « on avait des mecs comme l'infanterie mécanisée qui étaient connus pour être brutaux, pour avoir

---

<sup>59</sup> Marc COOPER, « *Playboy* Interview: Oliver Stone », *Playboy*, février 1988, pp. 51-53, 56-63, 112. In Silet 2001, 76.

<sup>60</sup> QSF, « *Platoon* », *Screen International*, 14 février 1987.

un tas d'objets nazis et pour scalper le Vietcong ou l'Armée populaire vietnamienne. » Ce genre de pratiques avérées historiquement<sup>61</sup> rappelle les exactions des pionniers américains durant la colonisation, décrites par Theodore Roosevelt dans *La Conquête de l'Ouest*. La représentation cinématographique de pratiques telles que le scalp par des personnages blancs a cependant toujours été le signe d'une sauvagerie irrémédiable (cf. *The Searchers*). Le fait que *Platoon*, toujours dans l'épilogue susmentionné, montre un soldat couper l'oreille d'un cadavre et un autre se pencher pour scalper un ennemi en hors-champ, représente donc une critique frappante de la barbarie américaine au Vietnam. Le mélange de nazisme et de sauvagerie que *Rambo II* avait salué dans la généalogie de son héros germano-indien – une « sacrée combinaison » selon les mots de son supérieur – intervient ici en point final du récit comme le plus haut degré d'impérialisme barbare. On voit dans ce traitement de la violence américaine tout ce qui peut séparer politiquement *Rambo* de *Platoon*.

*Platoon* a beau mettre en avant certains aspects controversés de la guerre qu'il évoque, il développe également une stratégie d'endiguement puisque les traumatismes historiques sont contrôlés cinématographiquement. Tel est le cas pour les victimes de tirs fratricides (*friendly fire*)<sup>62</sup>, pour les soldats tuant leurs propres officiers (*fragging*)<sup>63</sup>, ou pour les massacres de civils, en particulier Mylai. Dans *Platoon*, le *friendly fire* est illustré, durant la bataille finale, par la décision de l'officier commandant de bombarder ses propres positions face à l'afflux de l'ennemi. L'officier en question, le capitaine Harris, est joué par Dale Dye, lui-même capitaine vétéran du Vietnam et conseiller technique militaire sur le tournage, et sa décision est largement justifiée dans le cadre de cette scène finale de bataille, sur laquelle nous reviendrons. Quant au *fragging*, la version que nous en donne *Platoon* est celle de l'antipathique sergent Barnes tuant le sympathique sergent Elias<sup>64</sup>. Alors que le geste d'insubordination comporte historiquement une dimension politique, il est ici réduit à une querelle de personnes et le fait d'un soldat aux méthodes par ailleurs désignées comme

---

<sup>61</sup> Cela fait partie des exactions commises par la « Tiger Force », révélées en 2003 par le quotidien *The Blade* et confirmées par le *New York Times*. Les recherches des deux quotidiens ont montré qu'il ne s'agissait pas des actions d'un groupe isolé, mais de l'exécution d'ordres et d'une conséquence logique de la conduite stratégique de la guerre. Voir John KIFNER, « Report on Brutal Vietnam Campaign Stirs Memories », *New York Times*, 28 décembre 2003. <http://www.nytimes.com/2003/12/28/us/report-on-brutal-vietnam-campaign-stirs-memories.html?pagewanted=all>. Consulté le 09/08/2016.

<sup>62</sup> Les victimes de tir fratricide – ici, lorsqu'un Américain est victime d'un tir américain – représenteraient entre 10% et 14% des victimes américaines au Vietnam (chiffres de l'Armée américaine cités dans Mark BENJAMIN, « Is the Army Lying About Friendly Fire Deaths? », *Salon*, 15 janvier 2009. [http://www.salon.com/2009/01/15/friendly\\_fire\\_6/](http://www.salon.com/2009/01/15/friendly_fire_6/). Consulté le 09/08/2016.

<sup>63</sup> Un problème mal mesuré mais bien connu de la guerre du Vietnam, qui trahissait la perte de foi des soldats en leur mission et en la capacité de leurs supérieurs à la mener à bien. Voir Georges LEPRE, *Fragging: Why U.S. Soldiers Assaulted their Officers in Vietnam* (2011), l'une des seules études centrées sur ce sujet.

<sup>64</sup> Le véritable sergent Elias aurait été victime de *fragging* selon Oliver Stone.

extrêmes. La stratégie d'endiguement annoncée plus haut est cependant la plus visible dans le traitement des massacres de civils, concentrée dans une scène de violences américaines dans un village de paysans. Trois civils y sont exécutés par les Américains, qui tuent également le bétail et brûlent les habitations.

Pour comprendre cette scène, il est nécessaire de rappeler qu'elle intervient à peu près au premier tiers du film, alors que quatre Américains ont déjà été victimes du Vietcong sans qu'aucun ennemi n'ait été tué. Dans la scène précédant immédiatement celle du village, le peloton découvre le corps du quatrième soldat, mutilé et attaché à un arbre comme un message à l'attention des Américains (voir CD extraits). Un lent contre-champ panoramique silencieux souligne le visage de chaque membre du peloton intériorisant l'horreur et nourrissant la haine de l'ennemi. En entretien, le directeur de la photographie Bob Richardson a relaté ses discussions avec le réalisateur, qui l'a encouragé à adopter un style visuel de « réalisme psychologique » où l'émotion des personnages prime sur la *mimesis* des décors<sup>65</sup>. Dans cette scène précise, il se rappelle ainsi avoir utilisé une « gamme de couleur [d'] un rouge extrême » pour souligner la violence et la rage des soldats. Une telle esthétique exacerbant les émotions fait cependant basculer le récit dans le régime du mythe : nous ne sommes plus tout à fait dans la représentation de la guerre, mais dans la représentation de la sauvagerie. C'est ce que suggère le commentaire d'Oliver Stone sur cette scène, qui parle d'un « sentiment d'être en territoire indien » (Commentaire DVD). La scène du village qui suit immédiatement ce contre-champ se charge ainsi d'une double logique qui déresponsabilise à l'avance les soldats américains : d'une part, le déchaînement de violence américaine extériorise une violence subie ; d'autre part, la tentation de réduire l'ennemi au sauvage mythique déshumanise également les victimes civiles.

Qualifiée de « petite version de Mylai<sup>66</sup> » par le réalisateur et décrite comme un « massacre du type de Mylai<sup>67</sup> » dans la presse, la scène du village montre le peloton arriver dans un village de paysans, fouiller les habitations pour découvrir des armes et de grandes réserves de riz et interroger le chef du village sur ses liens avec l'ennemi. Pour le réalisateur, il n'y a aucun doute que le village est « un point de ravitaillement pour l'armée populaire » (Commentaire DVD). Parallèlement, un premier villageois réfugié dans un souterrain est tué d'une grenade lancée par Barnes. Après la découverte des armes, un second est exécuté dans une des habitations. Enfin, la femme du chef est tuée froidement par Barnes à nouveau, avant

---

<sup>65</sup> « Bob Richardson », *Film and Video Production*, juin 1987.

<sup>66</sup> Oliver Stone, Commentaire DVD édition 2000.

<sup>67</sup> David DENBY, « Bringing the War Back Home », *New York Times*, 15 décembre 1986.



que celui-ci ne force le chef à parler en menaçant de tuer sa petite fille. À ce moment-là le sergent Elias intervient et empêche la scène de dégénérer en massacre (voir CD extraits). La scène comprend des références visuelles à Mylai, en particulier un plan de la femme du chef avec ses filles qui rappelle une photo de Ron Haerberle publiée dans l'article de *Life* sur Mylai<sup>68</sup>.



**48 Platoon (1986): image de Mylai (Ron Haerberle pour Life)**

Cependant, seuls trois civils sont tués, ce qui, étant donné les dispositions émotionnelles de certains soldats déclarant vouloir « se faire tout le village », apparaît avec soulagement comme un bilan limité. Ensuite, les trois exécutions sont construites d'une manière qui en atténue la portée, voire permet l'assentiment du spectateur. La première est anonyme : on ne voit qu'une silhouette disparaître hors-champ au fond d'un trou avant que la grenade n'explose. La seconde est construite pour éveiller initialement des préjugés racistes : il s'agit d'un jeune homme handicapé physique et mental qui sourit sans raison au héros Chris. Le scénario suggère explicitement une déshumanisation du personnage, qui « boîte comme un chien galeux à trois pattes », dans le regard de Chris :

« The Young Man, his hands raised, doesn't understand a word, shakes his head stupidly and smiles that impassive Oriental smile which sends Chris even deeper into his rage<sup>69</sup>. »

Devant ce sourire qui persiste, Chris perd ses moyens, tire dans les pieds du villageois pour le faire sautiller sur place puis se reprend, visiblement troublé, reconnaissant finalement que les yeux de l'autre sont « pleins de résignation et de désespoir » (Stone 1985, 50). C'est là que

---

<sup>68</sup> Une référence supplémentaire à Mylai qui n'apparaît pas dans le film est présente dans le scénario : « A zippo cigarette lighter with the engraved initials : 'From Mai Lin to my Bunny Boy'. It sparks a thick flare as Bunny lights the dry straw on the roof of the Hutch where he killed the Old Woman and Young Boy. » (in: Oliver STONE, *Platoon*, 10 février 1986, p. 57).

<sup>69</sup> Oliver STONE, *The Platoon*, 1er avril 1985, p. 50.

Bunny (Kevin Dillon), personnage remarqué auparavant pour son sadisme vis-à-vis des Vietnamiens, tue sauvagement le villageois.

L'exécution du troisième villageois, la femme du chef, intervient quant à elle dans un moment de forte tension : Barnes crie sur le doyen, un interprète répète en vietnamien, les autres soldats prennent part à l'altercation, lorsque la femme commence elle aussi à crier sans s'arrêter. Là encore le scénario annonce un cadrage ambigu de la scène :

« The Village Chief's wife is now on the scene, a middle-aged hag with angry features, yelling at Lerner, trying to answer for her husband, a high-pitched barrage of indignant words directed mostly at Barnes, and interspersed with the spitting of her betel nuts<sup>70</sup> on the ground. The Village Chief trying to talk her down. But things are definitely getting out of control. And the heat from the sun is only aggravating the situation, pounding down on the actors of this drama, their fatigues soaked in sweat and anger. » (Stone 1985, 52)

Une exaspération plane sur la scène, qui n'est apaisée qu'avec le coup de feu de Barnes, rétablissant le calme l'espace d'un instant. Comme pour la seconde victime, la suite de la scène souligne la sauvagerie de ce geste : la petite fille de la victime et son mari se mettent à pleurer à genoux tandis que Barnes prolonge la violence, agrippant la petite fille pour faire parler le chef du village. Mais chacune des morts mobilise l'espace d'un instant la logique de déshumanisation installée par la haine de l'ennemi et le racisme envers les « niakoués », tels qu'ennemis et civils sont indistinctement appelés par les soldats.

Plusieurs aspects supplémentaires de la scène viennent limiter sa dimension critique. L'accent mis sur la psychologie efface la réalité systémique et structurelle de la violence américaine développée au Vietnam et alimentée, entre autres, par la désignation stratégique de zones de tir à vue (*free-fire zones*) ou une évaluation quantitative des progrès militaires en termes de victimes ennemies (*body count*). En outre, les trois villageois sont tués de manière isolée et non selon une logique de massacre. Dans le scénario de 1985, Barnes exécutait encore cinq villageois d'une rafale, dont des enfants, avant qu'Elias ne l'arrête (Stone 1985, 53). Et les responsables des exécutions sont les deux soldats les plus violents du peloton (Bunny et Barnes). Là encore, le scénario est éclairant sur un phénomène d'individualisation de la violence, parlant des « tueries de Barnes » (Stone 1985, 53). Les deux responsables seront d'ailleurs tués avant la fin du film, punis pour leur immoralité. Enfin, face à ces individus violents, réalisant les fantasmes meurtriers d'une partie des soldats, une autre moitié se montre cependant capable de garder la raison et de stopper la violence. Le sergent Elias

---

<sup>70</sup> Noix d'arec ou de bétel : un type de noix consommée dans certains pays d'Asie.

empêche Barnes de tuer d'autres innocents dans un « duel moral » digne d'un western, selon Stone, qui rappelle « John Wayne et Montgomery Clift, *Red River*, deux mecs roulant dans la poussière » (Commentaire DVD). À la suite d'Elias, Chris montre ensuite la même capacité à stopper la violence avant qu'elle ne se déchaîne véritablement en empêchant Bunny et deux autres soldats de violer une petite fille. Une telle image affirme finalement la capacité de l'armée à réguler elle-même sa violence grâce à la présence de bons soldats. Dès lors, il n'y a pas besoin d'une réforme de l'institution, il s'agit simplement de donner le pouvoir aux bonnes personnes. Les bons soldats comme Elias sont ainsi présentés comme les gardiens de la morale de l'interventionnisme américain qui empêcheront, même au cœur des ténèbres, la mission de sombrer dans la barbarie. C'est bien là la logique du film après qu'Elias se fait tuer par Barnes : Chris regrette que « les gens comme Elias se font descendre tandis que les gens comme Barnes continuent d'inventer les règles qui leur plaisent ». Au vu du traitement de la scène du village, on peut donc conclure avec Michael Klein que « *Platoon* ne condamne pas tant le massacre de civils vietnamiens qu'il ne le minimise et ne cherche à l'expliquer<sup>71</sup>. »

La presse de l'époque n'a pas été aveugle à la disproportion entre les centaines de corps entassés à Mylai et les trois victimes du film de Stone, mais elle a malgré tout accueilli cette scène comme éclairant suffisamment les conditions de réalisation d'un tel massacre<sup>72</sup>. Certaines réactions illustrent à quel point la scène de *Platoon* peut alimenter une réécriture de l'histoire. Un critique se rappelle ainsi exclusivement le moment où Elias empêche Barnes de tuer un paysan et y voit la représentation fidèle de ce qui s'est passé historiquement : « *Platoon* restaure ainsi l'histoire dans toutes ses dimensions : c'est exactement ce qui s'est passé à Mylai lorsque d'autres soldats américains ont tentés de stopper le lieutenant Calley dans sa tuerie<sup>73</sup>. » Cette réaction est intéressante précisément parce qu'elle reflète l'individualisation qui se joue dans la scène de *Platoon*, et la capacité de l'armée à s'autoréguler grâce à de bons soldats<sup>74</sup>. À l'inverse, certains critiques ont vu dans cette scène une dissection des mécanismes collectifs de la violence de masse<sup>75</sup>, suggérant un potentiel critique de l'armée américaine. Notre analyse de cette scène, qui cristallise les enjeux

<sup>71</sup> Michael KLEIN, « Historical Memory, Film and the Vietnam Era », in Dittmar et Michaud 1990, 26.

<sup>72</sup> « It's Stone's horrifying suggestion of the roots of a My Lai-like massacre. »

Sheila BENSON, « 'Platoon': It's War at Ground Zero », *Los Angeles Times*, 19 décembre 1986.

<sup>73</sup> Tom O'BRIEN, « Reel Politics; 'Miss Mary', 'Weeping', and 'Platoon' », *Commonweal*, 16 janvier 1987.

<sup>74</sup> L'individualisation de la responsabilité a également été la réponse politique apportée au massacre de Mylai, puisque les médias et la justice américaine se sont concentrés sur le lieutenant Calley, qui a été le seul soldat poursuivi et condamné pour les violences à Mylai. Sa peine a été réduite à trois ans de résidence surveillée.

<sup>75</sup> « *Platoon* makes it clear that the deliberate murder of civilians was not a freak of Lieutenant Calley's bent mind. It was a logical step in a mad process in which some guys found a *home* in the war, while others turned violently against it for reasons ranging from pique to humane principle. »  
« A Grunt's-Eye View », *Los Angeles Weekly*, 12 décembre 1986.

politiques liés à la guerre du Vietnam, tend cependant à montrer que se joue dans *Platoon* une limitation des implications politiques et des conséquences humaines de l'intervention américaine. Les contradictions de Stone entre critique et apaisement produisent finalement un récit conservateur qui maintient la reconnaissance des violences américaines à un cadre facilement réconciliable avec la moralité de l'institution militaire. Nous avons suggéré que la représentation de l'ennemi comme sauvage participait activement dans la dépolitisation du film. Nous allons maintenant voir comment elle permet une pleine reconstruction du mythe.

### **Oliver Stone soldat : Daniel Boone chez les indigènes**

La centralité du mythe de la Frontière dans *Platoon* se comprend d'abord par l'influence que le mythe a eue sur le jeune Oliver Stone s'engageant au Vietnam en 1967. S'expliquant sur son engagement au Vietnam, Oliver Stone affirme en 1986 : « J'avais une sérieuse dose de patriotisme. Je croyais en notre pays, croyais en les idéaux, croyais que les communistes nous affaiblissaient partout<sup>76</sup> ». Il reformule plus tard ce sentiment : « Je croyais en l'image de l'Amérique incarnée par John Wayne » (Cooper 1988). Stone venait d'un milieu familial conservateur et les motivations politiques étaient une première raison de son engagement. Mais comme de nombreux jeunes Américains partant au combat au Vietnam, il avait grandi avec les exploits de John Wayne et, plus généralement, une culture de la violence régénératrice. Dans les entretiens entourant la sortie de *Platoon*, il revient sur les raisons personnelles qui l'ont poussé au départ en 1967 :

« I wanted to see reality in all its darkest colors, as the lowest common denominator among men. And for that there was only the war. [...] I wanted anonymity; I wanted to be just another person. It was a kind of death wish, a desire to tear out the roots of my personality. [...] I was very depressed; I had problems with my parents, so I left to be reborn. In fact, I came back from the war not really changed except that I was numb, half-dead from drugs. » (Ciment 1987, 40-1)

Dans cette description d'une réduction de la réalité à une essence darwinienne, d'une remise en cause radicale de l'identité et d'une renaissance dans l'expérience de la guerre apparaissent presque les trois temps archétypiques de la formation du héros de la Frontière : isolement de la civilisation, régression dans la sauvagerie et régénération par la violence.

---

<sup>76</sup> Peter BLAUNER, « Coming Home, » *New York Magazine*, 8 décembre 1986, p. 64. Cité dans Devine 1999, 243.

La mythologie de la violence se mélange chez le jeune Stone avec un orientalisme anglo-saxon. L'Orient représente pour le futur réalisateur un ensemble de symboles exotiques et fascinants tirés en partie de la littérature coloniale :

« And I had vague glimpses of the world of the Far East from Conrad, *Lord Jim*, and I'd also read Kipling, and *Red Badge of Courage*, and Hemingway, and I was very romantic in my thoughts. »  
(Breskin 1997, 13)

On trouve là mention de Hemingway, chez qui il a également développé le goût romantique de la guerre. Avec Norman Mailer, Hemingway était un exemple d'écrivain combattant dont Stone, aspirant écrivain à l'époque, espérait émuler le courage (Breskin 1997, 16). Mais on voit également l'imaginaire orientaliste ou colonialiste qu'a pu alimenter Conrad ou Kipling. L'attirance pour l'Orient prend chez Stone une forme rappelant fortement des motifs du mythe de la Frontière, notamment le désir de régénération de l'homme trop civilisé au contact d'une naturalité brute et d'un peuple non blanc :

« The East has been an orphan home to me; life quickens out here, the images sharpen, the neuroticism and slackness of Western living vanish into blood red sunsets, green seas, and a leathery pirate people<sup>77</sup>. »

En Orient, les sensations sont ravivées, les principes vitaux réaffirmés, les couleurs exaltées, loin de la paresse et des troubles de conscience d'un Occident trop rationnel. Stone est ici sensible à l'idée rooseveltienne qu'un excès de civilisation a un effet anesthésiant sur les instincts primordiaux. Cette citation trahit cependant l'influence sur Stone du contre-mythe de la Frontière, qui situe dans l'environnement primitif et ses indigènes pittoresques la clé d'une rédemption de l'homme civilisé.

Le mélange d'espoirs de régénération par la guerre et par le contact avec l'altérité orientale se précise pour Stone, une fois sur place au Vietnam, dans l'expérience du combat. La guerre devient pour le futur cinéaste une véritable réalisation du mythe de la Frontière classique. Interrogé en 1991 sur les raisons pour lesquelles, après deux blessures légères qui l'ont envoyé à l'arrière, il demande à retourner au front, il répond ceci :

« [Stone :] I missed combat. The truth was I missed it.  
[Breskin:] The adrenalin? »

---

<sup>77</sup> Oliver STONE, « One from the Heart », *American Film*, janvier/février 1987.

[Stone:] Yeah, there was something happening. It got me excited. I was bored shitless in the rear. I don't know, it was weird...you really hit on something. [...] And I guess I wanted to prove to myself that I was a better soldier.

I went back into the First Cav, and I was better. I wasn't great, but I was a better soldier. And I got a bronze medal for some combat action. I was more attuned to the jungle, and I got into the jungle, heavy. The smell, the look, the feel. I remember one thing I did, toward the end. I walked up to a deer, on point. Carrying sixty pounds, with a machete. In other words, I was part of the jungle—to come right up on a deer. That's pretty good. » (Breskin 1997, 17)

Après un an au Vietnam, Stone est donc devenu un Daniel Boone, le Michael de *The Deer Hunter*, un chasseur mythique aux sensations affûtées, en symbiose parfaite avec la nature sauvage, véritable guerrier de la Frontière. La guerre ne lui a pas apporté la révélation mystique qu'il espérait (« I came back from the war not really changed »), mais elle l'a rapproché de sa masculinité primitive, et cette fascination reste visible dans son film : « Dans ses moments les plus irréfléchis, on sent qu'une part de Stone est toujours accro à la romance du champ de bataille<sup>78</sup>. ». On comprend mieux dans ce contexte le commentaire que Stone a pu faire à propos de la scène de découverte du corps d'un soldat mutilé mentionnée plus haut : « le sentiment d'être en territoire indien ». La représentation de l'altérité raciale comme sauvage provient de cette culture de la Frontière. Pour que le héros de la Frontière puisse se régénérer, comme l'espère le jeune Stone partant au combat, il faut qu'il y ait face à lui des sauvages non blancs contre qui exercer sa violence. La guerre du Vietnam dans *Platoon* devient ainsi une véritable guerre indienne, dont le contexte mythologique détermine le reste des enjeux narratifs – l'opposition entre les deux sergents et la trajectoire du héros que nous traitons ci-après.

*Platoon* est un récit de guerres indiennes. Comme nous l'avons vu au chapitre quatre, le Vietnam brumeux et meurtrier de *Platoon*, enveloppé des notes de flûte japonaise de George Delerue, est construit esthétiquement comme une Frontière puritaine. La guerre n'est plus une question d'objectifs politiques, mais de simple survie, comme le remarque le critique Vincent Canby : « *Platoon* traite d'une guerre vue à travers les yeux de soldats pour qui le seul objectif est de survivre au jour le jour » (Canby 1986). Sur cette Frontière vietnamienne, les Vietcongs sont réduits à une bande de sauvages associés à la nature hostile, un danger de plus sur un territoire infernal. Cette association, qui reprend un cliché caractérisant les Indiens du western, est illustrée par exemple par la découverte d'un camp si bien camouflé qu'il en est invisible, ou par des soldats ennemis aux casques recouverts de feuilles qui semblent émerger

---

<sup>78</sup> « A Grunt's-Eye View », *Los Angeles Weekly*, 12 décembre 1986.

de la jungle environnante. Un seul plan rapproché sur l'ensemble du film individualise un ennemi : un gros plan d'un visage asiatique grimaçant au moment de tuer.



**49 Platoon (1986): l'ennemi émerge de la jungle pour tuer**

Comme le remarque un critique au moment de la sortie du film, « la vie devient très simple dans ces circonstances : 'nous' sommes des 'fantassins' et 'eux' sont des 'niakoués'. C'est

une raison suffisante pour tuer ou être tué<sup>79</sup>. » Le cadre narratif que Stone a construit dans *Platoon* n'est pas celui de la guerre du Vietnam, mais celui d'une guerre sauvage.

Dans ce contexte mythologique de la guerre sauvage, l'enjeu du conflit devient dès lors une opposition radicale entre la sauvagerie indigène et la civilisation. Cette dimension du film culmine dans la scène de bataille finale, construite comme le dernier carré (*Last Stand*) de Custer, motif par excellence de la guerre sauvage. La bataille se déroule sur une colline où une poignée de soldats américains sont encerclés par une horde d'ennemis (un soldat paniqué s'écrie « They're all over the place ! Hundreds of them ! »). Un critique commente : « Alors qu'on espère l'arrivée de la cavalerie de John Wayne à la rescousse, Stone rétorque avec le Last Stand de Custer<sup>80</sup> ». En effet, dans cette scène, le capitaine Harris mentionné plus haut dans notre discussion du tir fratricide, joué par le vétéran du Vietnam Dale Dye, décide de bombarder ses propres positions devant l'afflux incontenable de l'ennemi, sacrifiant ses soldats presque jusqu'au dernier homme. Ce geste sacrificiel, qui renvoie au sacrifice mythique de Custer face aux Indiens, mesure « les limites de ce que les hommes peuvent et doivent faire dans une guerre où les frontières refusent de rester closes<sup>81</sup> ». Comme chez Custer, ce geste sacrificiel ne se justifie que par l'impératif de maintenir lesdites frontières, entre belligérants mais également entre races, fermées :

« This fear [of the 'yellow peril' or 'the rising tide of color'] supports, in turn, the audience's understanding of Dye's rational decision to call in the air strike on his own position when the line between 'us' and 'them' has dissolved : 'Exterminate the brutes.' Barnes may be the ultimate savage in *Platoon*, but the struggle at the heart of the film trades on a racialized imperial memory without ever critically engaging its terms. » (Kinney 2000, 6)

On retrouve dans cette confrontation finale la mémoire raciste et impérialiste dont Stone s'est certainement imprégné à la lecture de Conrad ou de Kipling. Le cadre idéologique du récit dans *Platoon* est celui de la guerre sauvage, et c'est cette dimension qui détermine la construction des deux sergents charismatiques comme des héros de la Frontière, comme elle détermine la trajectoire du héros Chris vers une régénération par la violence.

### **Guerre civile dans le peloton : l'ancienne Frontière contre la Nouvelle**

Si la guerre sauvage est centrale à *Platoon*, le film masque cette dimension politiquement problématique en se concentrant sur un autre conflit, interne à l'Amérique,

---

<sup>79</sup> Vincent CANBY, « Film: The Vietnam War in Stone's 'Platoon' », *New York Times*, 19 décembre 1986.

<sup>80</sup> Joe BENSOUA, « Platoon Commands Deserved Attention », *Evening Outlook*, 19 décembre 1986.

<sup>81</sup> Katherine KINNEY, *Friendly Fire: American Images of the Vietnam War*, 2000, p. 4.



incarné dans ses deux personnages de sergents<sup>82</sup>. Chacun d'eux représente une position politique opposée dans le contexte des années 1960, mais également une version particulière du mythe de la Frontière.

Comme de nombreux films vietnamistes, *Platoon* représente la guerre du Vietnam comme un miroir de la « guerre civile des années 1960 », pour reprendre le sous-titre de l'ouvrage de Maurice Isserman et Michael Kazin, *America Divided*<sup>83</sup> :

« [The] subject [of the film] is civil war. The battles are fought against the North Vietnamese Army, but it's the enemy within that concerns Stone, the bitter divisions that turn the American soldiers upon each other<sup>84</sup>. »

Comme le dit le héros Chris, « on ne s'est pas battu contre l'ennemi, on s'est battu contre nous-mêmes. Et l'ennemi était en nous ». Pour Stone, l'opposition entre les deux sergents Barnes et Elias incarne « la guerre civile dont j'ai été témoin dans toutes les unités où j'ai combattu [...] la droite contre la gauche » (Stone 1987). Barnes incarne l'« Amérique de John Wayne » qui a initialement motivé Stone à s'engager, c'est-à-dire une Amérique conservatrice et interventionniste qui a été tenue pour responsable de la faillite morale de l'Amérique au Vietnam (voir chapitre trois). Barnes est une machine de guerre expansionniste propulsée par un racisme obsessionnel envers les Vietnamiens. Elias, un « croisé » selon Barnes, défend à l'inverse la conception idéaliste de la guerre héritée de J. F. Kennedy : utiliser la force au service de principes démocratiques et progressistes. Devant la faillite de ces idéaux à la fin des années 1960 (l'action se situe en janvier 1968), Elias ne cache pas sa sympathie pour la cause ennemie : il dort sous un portrait d'Ho Chi Minh et remarque qu'« on a botté le cul d'autres gens pendant si longtemps, j'imagine qu'il est temps qu'on se fasse botter le nôtre ». Elias incarne une gauche américaine qui reconnaît à la fin des années 1960 que l'Amérique ne fait que prolonger une ingérence militaire étrangère



**50 Platoon (1986): affiche,  
l'idéalisme sacrifié**

<sup>82</sup> « Le Vietcong et l'Armée populaire vietnamienne sont des figures indistinctes dans cette tragédie familiale ; au centre de la scène se trouve une rivalité fraternelle. » (Corliss 1987)

<sup>83</sup> Maurice ISSERMAN et Michael KAZIN, *America Divided: The Civil War of the 1960s*, 2000.

<sup>84</sup> David ANSEN avec Peter MCALEVEY, « A Ferocious Vietnam Elegy; Oliver Stone Brings it Brutally Back Home », *Newsweek*, 5 janvier 1987.

dans un pays en décolonisation, un élément que *Platoon* reconnaît également en plaçant dans le décor de plusieurs scènes un église catholique en ruine. De la même manière que pour Kennedy dont il est un héritier, son assassinat par les forces réactionnaires incarnées par Barnes en fait un martyr de l'idéalisme américain, une dimension christique suggérée par sa position bras levés écartés vers le ciel au moment de mourir (figure 50). Sa mort signale également la faillite morale de la mission américaine, puisqu'il en incarnait, comme nous l'avons plus haut, la part juste du bon soldat. La victoire de Barnes représente celle de John Wayne et de son impérialisme raciste, et annonce la corruption de l'engagement américain.

La dimension politique de l'opposition entre les deux sergents recoupe une dimension mythique plus fondamentale, puisqu'ils incarnent ensemble les deux versions du mythe de la Frontière qui se sont opposées dans les années 1960 :

« Dashing handsome, with thick black hair, a flashing white smile, and Apache blood, Elias was everything we were later going to recognize in Jim Morrison, and Joplin and Hendrix, he was a rock star but played it out of a soldier; real danger turned him on. [...] Sergeant Barnes was equally mythic in retrospect. He really was Achilles, a warrior king in his own time. [...] He was the best soldier I ever saw, except, possibly, for Elias. [...] But unlike Elias, there was a sickness in him, he wanted to kill too much. » (Stone 1987)

Au-delà des références classiques invoquées par Stone, ces deux figures mythiques sont rattachées dans le film au mythe de la Frontière : tous deux sont des « soldats naturels, personnages tirés [...] de la mythologie de Hemingway et Fenimore Cooper<sup>85</sup> ». Barnes d'un côté est le tueur d'Indiens obsessionnel, incarnant l'ancienne Frontière de Roosevelt. Il est atteint d'une « obsession meurtrière envers les Vietnamiens. Il les [hait] tous, hommes, femmes, enfants ». Stone conçoit son personnage comme quelqu'un qui, à l'instar d'Ethan Edwards dans *The Searchers* ou de Ripley entre *Alien* et *Aliens*, a traversé



**51 Platoon (1986): Barnes, la mort dans le regard**

<sup>85</sup> David THOMSON, « Rumbles in the Jungle », *California*, décembre 1986.

la Frontière et s'est approprié la sauvagerie qui domine l'autre côté : « J'avais ce sentiment, à propos de Barnes, vous savez, qu'il avait la mort dans les yeux, qu'il avait été à la mort et qu'il en était revenu, de l'autre côté du fossé. C'est ça qui lui donnait son pouvoir sur les hommes » (Commentaire DVD). Comme Ethan, cette mort se reflète dans son regard. Un plan fait le lien entre les deux héros : après l'explosion d'une mine qui tue deux soldats américains, un plan moyen capture le regard de Barnes où se reflète la sauvagerie de la guerre (figure 51). Dans *The Searchers*, un fameux plan rapproché de John Wayne capture son regard sombre porté sur les captives blanches devenues folles. Barnes semble las et Ethan semble haineux, mais leurs deux regards reflètent la sauvagerie en eux et autour d'eux.

À l'inverse, l'« anti-raciste » (Ciment 1987, 43) Elias est le versant homoérotique du héros de la Frontière analysé par Leslie Fiedler : celui dont l'intimité avec les Indiens provoque l'admiration respectueuse<sup>86</sup>. Elias est un produit du contre-mythe de la Frontière, du culte de l'Indien et de son racisme inversé, descendant d'Œil-de-faucon, ami de Chingachgook dans *Le Dernier des Mohicans*, et frère du Béret vert métis, héros de la saga *Billy Jack* (1967-77 – voir chapitre cinq), de Michael, le Chasseur de daim dans *The Deer Hunter* (voir chapitre quatre) et de Rambo. Comme ce dernier, le modèle réel qui a inspiré le personnage d'Elias était un métis apache, et cette dimension devait initialement être respectée dans le film comme l'indique la version finale du scénario<sup>87</sup>. Oliver Stone justifie le changement pour un personnage blanc par des contraintes de casting :

« I couldn't at that time find an Indian actor who conveyed to me the essence of Elias successfully. And I looked. So I ended up casting a Dutch actor, out of New York. I was very impressed with Willem's performance in *To Live and Die in LA*. And the moment I saw him, I thought that he looked so evil and seductive and interesting that I thought we could go the other way with that... that sense of... strangeness. » (Commentaire DVD)

L'inverse de l'indianité est donc la « douceur nordique » de Willem Dafoe, selon Stone, ce qui rétablit la racialité classique du héros de la Frontière : un guerrier blanc à l'esprit indien. Elias porte cette altérité spirituelle au point que l'apparition finale d'un daim, symbole traditionnel de l'esprit de la nature, soit décrite comme « la grâce d'Elias » dans le scénario

---

<sup>86</sup> « The essential myth of the West and, therefore, of ourselves, is [...] the myth of Natty Bumppo and Chingachgook. [...] from the nonconsummated marriage of males the New race would come. » Leslie Aaron FIEDLER, *The Return of the Vanishing American*, 1968, p. 167.

<sup>87</sup> « Of Indian blood, with long black hair, generous smile, wide facial bone structure, gipsy eyes, and the cleanest white teeth, [Sgt. Elias] could be a young greek god. » (Stone 1986, 6)

(Stone 1986, 117). Ainsi dans *Platoon*, selon le stéréotype hérité du western<sup>88</sup>, la proximité du Blanc indianisé avec la nature fait de lui un meilleur Indien que les Indiens, mais, au contraire de ces mêmes westerns, son racisme inversé prévient tout risque d'un usage illégitime de la violence contre le sauvage. Il est ainsi capable de décimer le Vietcong et de stopper Mylai, pour s'imposer comme le parfait instrument militaire de la mission au Vietnam. Il incarne le guerrier américain innocent, sacrifié sur l'autel de l'expansionnisme raciste. La Frontière vietnamienne ne produit donc pas seulement des héros de la Frontière déçus, comme l'affirmaient les films étudiés au chapitre quatre, mais également de véritables héros de la Frontière. Le mythe de la Frontière n'a pas perdu sa pertinence à dire le monde mais a simplement produit certains individus déviants. Comme dans le film de justicier étudié au chapitre précédent, il suffit d'une purge éradiquant les mauvais produits pour rétablir sa légitimité. C'est ce rôle de purificateur du mythe qui est réservé au héros Chris, après une trajectoire classique de régénération par la violence.

### **Chris, ou John Wayne régénéré**

La trajectoire du personnage de Chris correspond à la formation archétypique du héros de la Frontière telle que la définit Armando Prats :

« The hero's immersion in the wilderness answers but to one great mission, a purpose that validates the rest of his avowed and proclaimed motives even as it subordinates them to the status of mere derivative concepts and expressions: the violent immersion into the wilderness had always been, and was again to be, in itself regenerative, and the heroic American would undergo such an immersion for its own sake; and the outcome would regenerate not only the hero or even his generation but the nation itself, its history as well as its destiny<sup>89</sup>. »

En Chris, on retrouve bien « le mythe classique du guerrier, l'innocent qui part au combat et qui en revient avec ce qu'il prend pour une sagesse immémoriale<sup>90</sup> » dans sa version rooseveltienne d'une régénération par la violence :

---

<sup>88</sup> « The Western simply takes it for granted that its hero can be as Indian as the Indian himself and at times even *more* Indian than the Indian. »

Armando José PRATS, *Invisible Natives: Myth and Identity in the American Western*, 2002, p. 13.

Elias est ainsi « meilleur [à la guerre de guérilla] que l'ennemi [...], parcourant la jungle, né d'elle » au point que les Vietcongs se demandent ce qu'ils combattent : « An NVA SOLDIER, jungle-whiskered, dirty, smart, crouches, listens, looks to his PARTNER. What are they fighting here ? » (Stone 1985, 61)

<sup>89</sup> Armando José PRATS, « Last Stand at the Ia Drang Valley: Memory, Mission, and the Shape of Victory in 'We Were Soldiers'. », *Arizona Quarterly*, vol. 62, n° 2, Summer 2006, p. 114.

<sup>90</sup> Michael NORMAN, « 'Platoon' Grapples With Vietnam », *New York Times Sunday*, 21 décembre 1986.

« By the end of the film, Chris's regeneration is complete. From a strictly civilized soul [...], he has been transformed into a wilderness warrior, a gun-toting avenger: i.e., into an archetypal American hero. In short, what we have in *Platoon* is a post-Vietnam reinvention of a central American myth. » (Schechter et Semeiks 1991, 22)

Tout comme le jeune Stone partant au combat, le personnage de Chris arrivé au Vietnam exprime en voix off son espoir que la guerre produise une expérience de l'ordre d'une régénération :

« Maybe I've finally found it way down here in the mud. Maybe from down here I can start up again. Be something I can be proud of without having to fake it, be a fake human being. Maybe I can see something I don't yet see, or... learn something I don't yet know. »

Cette régénération intervient précisément dans la bataille finale, lorsque Chris libère ses instincts de guerrier (voir CD extraits). On le voit se lever soudain de sa tranchée, criant comme un guerrier et insultant l'ennemi, et courir au milieu du combat pour tuer tous les soldats vietnamiens qu'il rencontre. Pour Oliver Stone, le moment représente la résurrection de John Wayne<sup>91</sup>, l'avènement du nouveau héros de la Frontière (figure 52). Dans ce moment de frénésie meurtrière, celui qui n'était encore au début du film qu'un étudiant « pathétique dans la naturalité de la jungle [...]. Un greffon urbain » (Stone 1986, 2), s'est transformé en guerrier, « destructeur, agile, ses instincts parfaitement réglés » (Stone 1985, 107). La construction de la scène aligne le spectateur sur les émotions de Chris, si bien que ce déchaînement de violence (« Die you motherfuckers ! [...] This is fucking beautiful ! ») est libérateur pour l'un comme pour l'autre. L'effet d'identification est réalisé par plusieurs procédés : une focalisation sur le héros, qui réduit la compréhension de l'ensemble de la bataille et augmente le sentiment de danger ; une mise en scène confinée à un bunker clos sur la première partie de la séquence, qui provoque le désir de mouvement et d'évasion ; et un rythme suspendu en début de séquence, qui crée un effet d'attente rendu insupportable par la conscience du danger. Tous ces éléments contribuent à l'accueil de la violence sauvage de Chris comme une libération. Chris a finalement réalisé la transformation espérée par Stone lorsqu'il s'est engagé au Vietnam en 1967. Le héros de *Platoon* a réveillé sa « virilité plus viscérale, où [il] sentait la guerre non dans [sa] tête, mais dans [ses] tripes et [son] âme » (Stone 1987).

---

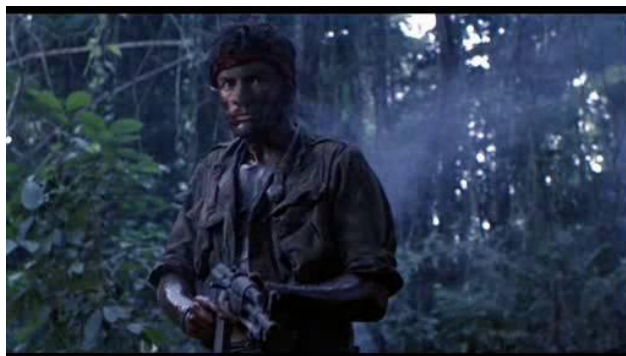
<sup>91</sup> « It is John Wayne. » (Commentaire DVD)



**52 Platoon (1986): régénération par la violence, le retour de John Wayne**



**53 Platoon (1986): l'esprit de la nature / d'Elias**



**54 Platoon (1986): Chris passé du côté obscur pour tuer Barnes**



**55 Platoon (1986): lumière finale de la rédemption**

L'épilogue du film, après le bombardement commandé par le capitaine Harris sur ses propres positions, accentue la dynamique régénératrice. Au lendemain de l'explosion, Chris reprend ses esprits dans une jungle apaisée, et aperçoit brièvement un daim :

« A deer. A big brown deer. Or was it ? Chris will never be quite sure. But whatever it was, it was surely a sign of grace – the grace of Elias. This he knows as he feels himself for the first time alive. » (Stone 1986, 117)

La découverte du daim au réveil de Chris s'accompagne du sentiment d'une vitalité inédite : il se sent vivant pour la première fois (figure 53). La transformation mythique s'est bien effectuée : la guerre sauvage a mené à une communion du héros civilisé avec l'esprit de la nature. Chris est maintenant possesseur d'un savoir fondamental dont il se fait le passeur vers la civilisation. Evacué en hélicoptère avec d'autres blessés, il prend de la hauteur sur la guerre avant de disparaître dans un halo de lumière transcendante formé par les rayons du soleil inondant la caméra (figure 55). En voix off, il moralise son expérience :

« Those of us who did make it have an obligation to build again, to teach to others what we know, and to try with what's left of our lives to find a goodness, and meaning, to this life. »

Le savoir que Chris va pouvoir transmettre est lié à son rapport aux deux figures de héros de la Frontière du film, à commencer par Elias. Chris est associé à Elias durant le film par plusieurs moyens : il fait partie de la bande d'Elias au sein du peloton, est qualifié de « croisé » par un camarade comme Elias l'est par Barnes et, comme Elias, s'interpose pour limiter la violence lors de la scène du village paysan. De plus, Elias est plusieurs fois associé au Christ, comme Chris Taylor par les six premières lettres de son nom (Chris T). Lorsqu'apparaît le daim qui est une figure de l'esprit d'Elias, Chris devient donc également l'héritier spirituel du bon soldat gardien de la mission morale américaine. La leçon dont il est question dans *Platoon* concerne ainsi les usages légitimes de la violence sur les Frontières militaires à venir :

« As Sydelle Kramer argued in *Cineaste* at the time of the film's release, the film's melodramatic structure requires us and its protagonist Chris to choose between war as an instrument of fairness and justice as represented by Sergeant Elias, or war as an instrument of evil as personified by Sergeant Barnes. There is no thought that the rejection of war would be a better answer. Rather, *Platoon* is a film about 'violence for the greater good – violence as redemption.' Chris does not learn to 'abandon violence' but rather how to properly use it<sup>92</sup>. »

Avec Chris, *Platoon* se range du côté d'Elias et de la violence comme moyen pour des fins humanistes. Ce n'est pas la violence contre les indigènes – car nous sommes bien ici sur un terrain postcolonial – qui détermine la moralité du héros, mais les motivations de cette violence – le racisme de Barnes ou l'altruisme d'Elias. La leçon repose ainsi sur une réaffirmation de l'interventionnisme idéaliste de la Nouvelle Frontière de Kennedy. Nous sommes là exactement sur le terrain politique de *Rambo II*.

Chris ne ramène pas seulement avec lui la leçon de la Nouvelle Frontière, mais contribue à réaffirmer le cadre idéologique du mythe de la Frontière classique dans le cinéma post-western en décidant de tuer Barnes. Chris ne quitte en effet pas le Vietnam sans avoir éliminé celui qui incarne tous les excès politiques et mythiques qui ont mené à la corruption de l'Amérique dans la guerre du Vietnam. Au réveil, après avoir vu le daim et avant que les secours n'arrivent, Chris aperçoit Barnes blessé. Il ramasse une mitraillette ennemie et, le visage couvert de boue, exécute le sergent (figure 54). Ce choix, qui est un ajout tardif au

---

<sup>92</sup> Trevor B. MCCRISKEN et Andrew T. PEPPER, *American History and Contemporary Hollywood Film*, 2005, p. 151. Citent Sydelle KRAMER, « *Platoon* », *Cineaste*, Vol. 15, n°3, automne 1987.

scénario<sup>93</sup>, a une double conséquence. D'une part, il permet au héros de purger l'Amérique et son mythe de leurs fautes. Comme l'affirme la critique Pauline Kael, dans l'économie narrative du film, le meurtre de Barnes par Chris « est présenté comme une exécution justifiée et sans ambiguïté<sup>94</sup>. » La légitimité du meurtre de Barnes permet donc bien de réaffirmer la pureté morale de l'Amérique :

« In recognizing Chris' right to murder Barnes (even while criticizing him for adopting Barnes' methods), America recognizes that Barnes and the moral code he represents are guilty for what happened in the Vietnam of *Platoon*<sup>95</sup>. »

*Platoon* prolonge ici la stigmatisation de l'Amérique de John Wayne entamée par la gauche des années 1960, en faisant de Barnes le bouc émissaire du fiasco vietnamien. D'autre part, comme le suggère cette citation, le meurtre de Barnes représente un ensauvagement de Chris, poussé à retourner les méthodes du tueur contre lui. Un personnage l'annonçait déjà précédemment dans le film : « la seule chose qui peut tuer Barnes, c'est Barnes ». Le tueur d'Indiens Barnes étant construit comme le sauvage ultime de *Platoon* (voir chapitre quatre), c'est bien dans l'utilisation de la sauvagerie contre le sauvage que se situe la résolution. Sur ce point, *Platoon* s'inscrit dans la lignée des lectures révisionnistes de la guerre du Vietnam discutées au chapitre précédent. Comme nous l'avons suggéré plus haut, la scène construit bien une traversée de la Frontière par Chris, qui est assombri par la boue et qui tue avec l'arme du Vietcong au son de flûtes japonaises. Chris termine *Platoon*, non comme l'héritier d'Elias exclusivement, mais comme « l'enfant de deux pères », selon son monologue de conclusion en voix off. Il incarne la réconciliation des deux versions du mythe de la Frontière opposées par les années 1960 et, ce faisant, redéfinit le cadre d'action du héros américain : l'esprit d'Elias porté par les méthodes de Barnes. Le héros de la Frontière post-western hérite des objectifs idéalistes de la Nouvelle Frontière de Kennedy mais il hérite également des moyens sauvages de l'ancienne Frontière de Roosevelt, qui sont présentés comme un recours légitime face à la sauvagerie.

Plutôt que d'éclairer les motivations politiques ou les conséquences humaines de l'engagement américain, plutôt que d'interroger la continuité historique des guerres asymétriques qui se prolonge à l'époque au Nicaragua et au Salvador, *Platoon* représente un

---

<sup>93</sup> Le meurtre de Barnes n'apparaît que dans les versions de 1986. En 1985, cet épisode était encore absent du scénario.

<sup>94</sup> Pauline KAEL, « Little Shocks, Big Shocks », *The New Yorker*, 12 janvier 1987.

<sup>95</sup> Eben J. MUSE, *The Land of Nam: The Vietnam War in American Film*, 1995, p. 148.



enfer puritain où le mythe national s'est éclaté pour mieux se reconstruire autour d'un nouveau héros américain. Né d'une guerre sauvage sur la Frontière extérieure, ce héros post-Vietnam fait la synthèse des divisions politiques et culturelles des années 1960 en réconciliant la mission civilisatrice de la Nouvelle Frontière avec la sauvagerie américaine nécessaire pour la mener à bien. Sur le plan politique comme sur le plan mythologique, *Platoon* marque bien une étape décisive dans la « guérison » de la société américaine<sup>96</sup>. Suite à *Platoon*, la vague de films réalistes de la fin des années 1980 a exploité à satiété l'exploration des conséquences des erreurs américaines pour la nation. Après cette phase d'introspection, l'attitude dominante vis-à-vis de la période se mue en amnésie politique, comme le suggère le succès de *Forrest Gump* (Robert Zemeckis) en 1994. Après cette date, le Vietnam laisse place à d'autres terrains militaires dans le film de guerre et plus largement dans le cinéma américain, en particulier la guerre contre la terreur après le 11 septembre 2001. Si les circonstances politiques de ces nouveaux conflits sont bien différentes, les récits par lesquels ils sont abordés dans l'imaginaire américain ne le sont pas fondamentalement. Un récit en particulier hérite beaucoup de la tradition de la guerre sauvage et du mythe de la Frontière que *Platoon* a contribué à raviver : il s'agit de la théorie du choc des civilisations.

## **Mythe de la Frontière et choc des civilisations**

Les représentations de l'altérité raciale et de la guerre sauvage inspirées du mythe de la Frontière classique trouvent leur prolongement contemporain dans l'imaginaire du choc des civilisations. Nous parlons ici d'imaginaire, car c'est le cadre narratif posé par la théorie de Huntington qui nous intéresse et nous semble pertinent pour l'analyse du mythe de la Frontière dans le cinéma contemporain, plus que la théorie elle-même. Le cinéma américain contemporain ne se fait pas le héraut d'une théorie mais fait écho à certains de ses aspects, renforçant dans le champ des affects ce que le discours politique influencé par Huntington pose dans la réalité. Cependant, avant d'explorer cet imaginaire, il nous faut présenter la théorie. Apparue sous forme d'article dans la revue *Foreign Affairs* en 1993 puis publiée sous forme de livre en 1996, la théorie du choc des civilisations de Samuel P. Huntington est sans aucun doute le modèle théorique des relations internationales de l'après guerre froide qui a

---

<sup>96</sup> « The Vietnam War Memorial was one gate our country had to pass through; *Platoon* is another. It is part of the healing process. » (Corliss 1987) Cite les propos de John Wheeler, président du Centre d'étude de la génération Vietnam et du Fonds pour le mémorial des vétérans du Vietnam. Marita Sturken, s'exprimant dans le documentaire *Raw Wounds : The Legacy of Platoon* de l'édition DVD 2006, parle d'une « réaction cathartique » produite par le film : « It was seen as the first film who would help America come to terms with the war. » Cité dans Gruner 2012, 372.

fait le plus parler de lui. C'est aussi, comme nous allons le voir ici, une adaptation du mythe de la Frontière au contexte géopolitique contemporain. La théorie de Huntington propose en effet un nouveau paradigme culturaliste dans le champ des relations internationales. Les conflits contemporains ne seraient plus déterminés par l'idéologie politique mais par les identités culturelles, dont les ensembles les plus larges sont les civilisations. Pour l'auteur, huit civilisations différentes se partagent le territoire mondial dans les années 1990 (occidentale, latino-américaine, africaine, islamique, chinoise, hindoue, orthodoxe, bouddhiste, japonaise). Ces civilisations ne possèdent aucune valeur commune – il n'existe pas pour Huntington de civilisation humaine singulière au sens originel des Lumières – et évoluent séparément – les échanges et communications entre elles ne changeant pas leur nature. Ces civilisations se rejoignent cependant sur un point : toutes sont convaincues de la supériorité de leur modèle culturel et cherchent à l'étendre au-delà de leurs frontières. D'où un risque de conflits qui, par leur nature identitaire, risquent de se propager en guerre civilisationnelle mondiale.

Une telle théorie représente une affabulation hystérique néoconservatrice déguisée en modèle scientifique des relations internationales, à l'image de ce qu'était à la discipline historique *The Winning of the West* à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est un discours qui place une « culture de l'ennemi » et une « culture de la peur » au centre de la politique contemporaine<sup>97</sup>. Il présente non seulement les conflits entre civilisations comme inévitables et radicaux, mais participe également à la division des populations au sein même des territoires nationaux selon des frontières culturelles infranchissables, ce qui en fait « exactement la théorie qui convient aux terroristes » (Crépon 2002, 54) pour affaiblir la cohésion des régimes démocratiques. La théorie a cependant gagné en influence depuis le 11 septembre 2001, que beaucoup ont accueilli comme une confirmation de la théorie de Huntington. Reprise ou critiquée depuis par un large panel de médias et d'hommes politiques au niveau international, la théorie du choc des civilisations semble aujourd'hui structurer le débat sur les enjeux géopolitiques contemporains (voir introduction). Après avoir discuté de la manière dont la théorie d'Huntington constitue un prolongement de l'idéologie rooseveltienne de la Frontière, nous verrons dans quelle mesure l'imaginaire des guerres civilisationnelles qu'elle formule se retrouve dans le cinéma américain post-11 septembre 2001.

---

<sup>97</sup> Marc CRÉPON, *L'Imposture du choc des civilisations*, Nantes, France, Pleins Feux, 2002, p. 18-9.

## Le choc des civilisations, ou Theodore Roosevelt après la guerre froide

La théorie du choc des civilisations est frappante par la manière dont elle emprunte ses arguments et son cadre théorique à une tradition idéologique impériale et, plus particulièrement, au mythe de la Frontière rooseveltien. Nous proposons ici une comparaison des deux cadres théoriques pour montrer que le choc des civilisations n'a d'autre horizon politique que la guerre sauvage et le dernier carré de l'Occident.

En guise de thèse centrale à son ouvrage *The Clash of Civilizations* paru en 1996, Huntington affirme que « la culture et les identités culturelles [dont la civilisation est le plus grand ensemble cohérent] modèlent les formes de cohésion, de désintégration et de conflit dans le monde de l'après guerre froide<sup>98</sup> » (20). La culture est donc au centre des enjeux politiques du monde contemporain. Pour Huntington, les cultures peuvent se modifier dans le temps mais elles doivent d'abord se comprendre comme des ensembles de caractères relativement stables qui déterminent la politique et l'économie d'un pays :

« Cultures can change, and the nature of their impact on politics and economics can vary from one period to another. Yet the major differences in political and economic development among civilizations are clearly rooted in their different cultures. East Asian economic success has its source in East Asian culture, as do the difficulties East Asian societies have had in achieving stable democratic political systems. Islamic culture explains in large part the failure of democracy to emerge in much of the Muslim world. » (29)

Huntington défend ici une conception figée de la culture comme « culture-substance<sup>99</sup> » héritée de la tradition culturaliste américaine formulée par Ruth Benedict ou Margaret Mead dans l'entre-deux-guerres et pourtant largement critiquée depuis. Selon cette conception la culture est un ensemble de caractéristiques relativement figées, descriptibles et transmissibles d'une génération à l'autre « à la manière d'un legs quasi héréditaire, de sorte que l'identité ainsi comprise est facilement assimilable à une nature » (Vinsonneau 2002, 15). Marc Crépon rejoint cet argument lorsqu'il remarque que « l'affirmation d'une différence radicale [entre civilisations] n'a d'autre recours que la naturalisation ou l'essentialisation des différences » (Crépon 2002, 32). La culture n'est plus un système dynamique de signes permettant la

---

<sup>98</sup> Cette citation de Huntington et les suivantes sont tirées de Samuel P. HUNTINGTON, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, New Dehli, Inde, Penguin Books India, 1997. Pagination précisée entre parenthèses.

<sup>99</sup> Selon la terminologie de Geneviève Vinsonneau déjà mentionnée en introduction. In Vinsonneau, « Le développement des notions de culture et d'identité : un itinéraire ambigu », *Carrefours de l'éducation*, n° 14, 1 septembre 2002, p. 14.

relation sociale, comme nous l'avons définie en introduction, mais un système de caractères déterminant l'identité des individus.

Parce qu'elle essentialise ainsi la culture, la thèse de Huntington se rapproche du racialisme rooseveltien. Certes, l'auteur refuse de faire de la race le critère central de distinction des civilisations : s'il existe « une correspondance significative [entre les deux,] la civilisation et la race ne sont pas identiques » (42). Pourtant, civilisation et race entretiennent dans sa théorie une relation presque aussi intime que chez Theodore Roosevelt (voir chapitre un). Là où Roosevelt distinguait les colons espagnols des anglo-saxons en avançant que ces derniers avaient « dans [leurs] veines moins de sang d'autochtones américains » (Roosevelt 1905 [1889], 30), Huntington distingue la civilisation latino-américaine de l'occidentale sous prétexte que la première « incorpore des cultures indigènes qui n'existaient pas en Europe et furent efficacement anéanties aux États-Unis » (46). En outre, les différences de culture chez Huntington sont aussi radicales que les différences de race chez Roosevelt. Huntington considère en effet que les échanges et les interpénétrations évidentes du monde contemporain ne suffisent pas à les transformer<sup>100</sup>. Elles sont au contraire séparées par des « lignes de faille » (28) qui, bien que « rarement claires », sont néanmoins « réelles » (43), tout comme la Frontière, ligne de séparation ou zone de contact, n'est jamais claire mais bien réelle dans le mythe rooseveltien. Tzvetan Todorov remarque ainsi que, chez Huntington, « la culture d'origine joue [...] le rôle réservé à la race au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>101</sup> ». Reformulée en ligne de faille culturelle, la Frontière raciale de Roosevelt est au principe de la théorie du choc des civilisations.

Séparées par des lignes de faille, les civilisations ne se rapportent les unes aux autres que sur le mode de la confrontation : « Tout se passe, dans le livre de Huntington, comme s'il n'y avait d'autre relation possible entre les civilisations que le conflit – comme si elles étaient inévitablement en concurrence pour une domination universelle » (Crépon 2002, 56-7). Dans cette théorie, l'inévitabilité du conflit provient de deux caractéristiques partagées par toutes les civilisations : chacune est convaincue de sa supériorité par rapport aux autres et toutes sont naturellement enclines à l'expansion. L'exemple le plus exacerbé sur ces deux points selon Huntington est celui de l'Islam :

---

<sup>100</sup> « Little or no evidence exists, however, to support the assumption that the emergence of pervasive global communications is producing significant convergence in attitudes and beliefs. » (59)

<sup>101</sup> Tzvetan TODOROV, *La Peur des barbares : au-delà du choc des civilisations*, 2009, p. 166.

« The underlying problem for the West is not Islamic fundamentalism. It is Islam, a different civilization whose people are convinced of the superiority of their culture and are obsessed with the inferiority of their power. » (217)

À la conviction d'une supériorité s'ajoute une dynamique expansionniste de l'Islam due à sa croissance démographique :

« Larger populations need more resources, and hence people from societies with dense and/or rapidly growing populations tend to push outward, occupy territory, and exert pressure on other less demographically dynamic peoples. Islamic population growth is thus a major contributing factor to the conflicts along the borders of the Islamic world between Muslims and other peoples. » (119)

Sentiment de supériorité et dynamique expansionniste se traduiraient naturellement par des conflits le long des lignes de faille. La nature de ces conflits apparaît particulièrement inquiétante dans le scénario de Huntington – ce sont « les plus dangereux » (28) – car, chacun des belligérants s'imaginant combattre « non seulement un autre groupe ethnique, mais une autre civilisation » (270), ces conflits tendent à s'étendre et à se transformer en « guerre civilisationnelle » (252). Qu'elles soient ouvertes ou larvées, leur nature culturelle fait que ces guerres sont « interminables » (291). Seule la lente évolution des civilisations sur plusieurs siècles ou la brutale et rapide extermination de l'une d'entre elles peut y mettre un terme<sup>102</sup>. Les guerres civilisationnelles ont donc un potentiel génocidaire qui permet de les définir comme « un conflit tribal à l'échelle planétaire » (207) et explique leur caractère extrêmement violent (252). Dernier élément important mis en avant par Huntington : les objectifs des belligérants font parfois intervenir le contrôle des populations mais ils reposent fondamentalement sur des considérations territoriales (252). Présentées comme territoriales, génocidaires et inévitables, les guerres civilisationnelles d'Huntington sont donc les héritières de la guerre sauvage de Roosevelt puisque elles aussi, dans la lignée des conflits présentés par Roosevelt, opposent des groupes différents en nature, nécessairement poussés à l'affrontement pour la domination territoriale, dans une guerre d'extermination. Finalement, ce rapprochement nous permet d'appréhender le scénario catastrophe décrit par Huntington dans *The Clash of Civilizations* : il ne s'agit de rien d'autre qu'une guerre sauvage imminente à l'échelle planétaire.

---

<sup>102</sup> « In the course of centuries these may evolve and the underlying conflict may evaporate. Or the conflict may disappear quickly and brutally if one group exterminates the other. If neither of these happens, however, the conflict continues and so do recurring periods of violence. Fault line wars are intermittent; fault line conflicts are interminable. » (291)

Une différence apparente entre le paradigme bipolaire de Roosevelt et celui multipolaire d'Huntington est la pluralité des civilisations. Alors que le mythe de la Frontière correspond à l'époque des impérialismes qui partitionnent le monde entre colonisateur et colonisé, la théorie de Huntington oppose des entités ayant toutes le statut d'empires (des entités politiques exceptionnalistes et expansionnistes). Concrètement, Huntington décrit le monde de 1990 comme partagé entre huit civilisations (occidentale, latino-américaine, africaine, islamique, chinoise, hindoue, orthodoxe, bouddhiste, japonaise, représentées sur une carte p. 26-7) tandis que celui de 1920 n'en contiendrait qu'une : l'Occident (voir carte p. 22-3). Cette différence n'est que superficielle. D'une part, l'impérialisme du XIX<sup>e</sup> siècle imaginait précisément la compétition d'une pluralité d'empires pour la domination des territoires non civilisés – compétition alimentée par la diffusion d'un usage pluriel du mot civilisation (voir chapitre un). C'est l'impérialisme particulariste défendu par Roosevelt lui-même. D'autre part, le pluralisme des civilisations chez Huntington se réduit finalement, comme chez Roosevelt, à une « divis[ion] entre une unicité occidentale et une pluralité de non-occidentaux » (36) : l'Occident étant pour l'auteur la seule civilisation à avoir dominé l'ensemble des autres pendant une période de l'histoire mondiale, la fin de cette domination avec les décolonisations n'a pas effacé la distinction entre ancien colonisateur et anciens colonisés. On retrouve en 1990 la même partition du monde qu'en 1920<sup>103</sup> entre « l'Ouest et le Reste<sup>104</sup> » (22-3).

La pluralité des civilisations permet en outre à Huntington de répéter la hiérarchisation des civilisations selon une échelle du progrès qui a caractérisé le XIX<sup>e</sup> siècle impérial, dont le premier critère est la rationalité. Le caractère culturel principal des civilisations est pour lui la religion : « de tous les éléments objectifs qui définissent les civilisations, cependant, le plus important est généralement la religion » (42). Dans cette représentation, alors que les civilisations non occidentales présentent toutes une croyance religieuse forte, la croyance de l'Occident est rationnelle, composée de valeurs politiques héritées des Lumières déterminant

---

<sup>103</sup> Une période pour laquelle Huntington ne cache pas une certaine nostalgie : « In the current world, decolonization has occurred and colonial wars of liberation have been replaced by conflict among the liberated peoples. » (33) « European colonialism is over. American hegemony is receding. The erosion of Western culture follows, as indigenous, historically rooted mores, languages, beliefs, and institutions reassert themselves. » (91)

<sup>104</sup> L'expression est empruntée à Stuart Hall qui, en voulant analyser le concept d'Ouest/Occident (« West » en anglais), contribue à libérer son usage. Voir Stuart HALL et Bram GIEBEN (dirs.), *Formations of Modernity*, 1992. Rappelons ici que nous considérons l'« Occident » comme un mythe qui, parce que beaucoup y croient aujourd'hui, bénéficie d'un pouvoir normatif sur le monde analogue à celui que pouvait avoir le mot « civilisation » à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Les deux notions se recoupent d'ailleurs fréquemment dans le discours politique contemporain. Voir Georges CORM, *L'Europe et le mythe de l'Occident*, 2009.

fondamentalement la singularité occidentale : « détermination des peuples, libéralisme, démocratie et indépendance<sup>105</sup> » (93). L'auteur réfute l'universalité de ces valeurs qui signifierait un en-commun au-delà des civilisations et dénonce plutôt l'universalisme comme une marque d'impérialisme de la part de l'Occident<sup>106</sup>. Aux yeux d'Huntington, la distinction subsiste donc entre un Occident rationnel et un reste du monde qui ne l'est pas : l'Ouest se différencie en ce que « jamais une autre [civilisation] n'a produit d'idéologie politique d'importance. L'Occident, cependant, n'a jamais généré de religion majeure » (53-4). Huntington emprunte ici directement à l'idéologie impériale l'idée d'une rationalité occidentale opposée à un reste du monde superstitieux et fanatique. Pourtant l'auteur contredit sa propre pensée lorsqu'il considère les valeurs non universelles de l'Occident – et son économie capitaliste – comme l'avant-garde d'un progrès mondial. Discutant de l'avenir des anciens pays du bloc de l'Est, il écrit ainsi :

« Developments in the postcommunist societies of Eastern Europe and the former Soviet Union are shaped by their civilizational identities. Those with Western Christian heritages are making progress toward economic development and democratic politics; the prospects for economic and political development in the Orthodox countries are uncertain; the prospects in the Muslim republics are bleak. » (29)

Libéralismes politique et économique, deux singularités occidentales selon Huntington, représentent donc malgré tout un idéal de progrès et de développement pour l'ensemble des civilisations. Racialisme et darwinisme de la guerre sauvage se mêlent donc à la hiérarchisation progressiste, reconstituant la structure impériale de l'univers narratif rooseveltien.

Tout comme l'univers qui lui sert de cadre, le récit du choc des civilisations est tiré du mythe de la Frontière. Les cartes du monde en 1920, 1960 et 1990 qui se suivent dans l'édition Penguin de 1997 du *Clash of Civilizations* soulignent visuellement le déclin territorial de l'Occident face à une pluralité d'altérités de plus en plus nombreuses : de l'Ouest dominant « le reste » (22-3), on arrive à huit territoires parmi lesquels l'Occident ne représente plus que l'Europe de l'Ouest, l'Amérique du Nord et l'Australie (25-6). Les

---

<sup>105</sup> Dans le cas des États-Unis, Huntington parle d'un « Credo américain » (305) pour désigner ces valeurs libérales, une expression qui sera reprise par George Bush dans un discours du 4 juillet 2002 (« Il n'y a pas de race américaine. Il n'y a qu'un credo américain »).

<sup>106</sup> « At the end of the twentieth century the concept of a universal civilization helps justify Western cultural dominance of other societies and the need for those societies to ape Western practices and institutions. Universalism is the ideology of the West for confrontations with non-Western cultures. » (66)

différentes civilisations issues de la décolonisation sont présentées comme étant « de plus en plus puissantes » (93) et affirmant plus fortement leur différence culturelle, selon un procédé d' « indigénisation » (81) où elles « retournent [*revert*] à leurs cultures ancestrales » (94). Les deux principales menaces à l'Occident seraient la civilisation chinoise et l'Islam, qui « diffèrent fondamentalement » l'une de l'autre mais pourraient très bien s'unir contre l'Occident car « en politique un ennemi commun crée un intérêt commun » (185). La guerre civilisationnelle la plus probable démarrerait cependant le long des « frontières sanglantes de l'Islam » (254), « impliquant vraisemblablement des musulmans d'un côté et des non-musulmans de l'autre » (312). Ainsi, le monde contemporain verrait, pour Huntington, l'Occident encerclé par des altérités de plus en plus nombreuses et de plus en plus puissantes, selon le schéma narratif type du dernier carré tiré des guerres indiennes.

Face à ces menaces croissantes, l'Occident serait frappé par des « processus internes de pourrissement » qui menacent son hégémonie (303). Les commentateurs de la théorie d'Huntington rattachent généralement cette notion aux théories déclinistes d'Oswald Spengler ou d'Arnold Toynbee dans l'entre-deux-guerres, mais la peur du déclin est également ce qui pousse Theodore Roosevelt à écrire *La Conquête de l'Ouest* et à défendre l'impérialisme américain aux Philippines (voir chapitre un). Comme chez ces trois auteurs, ce n'est pas le relatif regain de puissance des autres civilisations qui met véritablement en péril la supériorité occidentale dans la théorie d'Huntington, mais un ralentissement économique et démographique (303) et, « bien plus important [...] les problèmes de déclin moral, de suicide culturel et de désunion politique » internes à l'Occident (304). La puissance occidentale est présentée comme minée notamment par la criminalité, la drogue, le délitement de la famille ou l'affaiblissement de la valeur travail (304), mais également comme menacée par l'afflux d'immigrés non occidentaux :

« The issue is not whether Europe will be Islamicized or the United States Hispanicized. It is whether Europe and America will become cleft societies encompassing two distinct and largely separate communities from two different civilizations. » (204)

Comme les eugénistes américains du début du XX<sup>e</sup> siècle luttant contre la nouvelle immigration, Huntington prône la fermeture des frontières occidentales aux non-Occidentaux et la fin du multiculturalisme anglo-saxon. Sans une réaction ferme qui limiterait son déclin, l'Occident serait voué à perdre son hégémonie au profit d'une civilisation plus vigoureuse, comme l'Amérique anglo-saxonne décrite par Roosevelt risquait de perdre la sienne face à une race plus vaillante (voir chapitre un).



Ethnocentrisme occidental, essentialisation de l'altérité, découpage du monde par des Frontières culturelles, hiérarchisation des civilisations selon une idéologie progressiste, darwinisme géopolitique, guerre d'extermination, le tout concentré dans un motif du dernier carré à l'échelle planétaire, voilà l'ensemble des structures du mythe de la Frontière appliquées dans le livre de Huntington à la compréhension du monde contemporain. On retrouve ainsi une continuité idéologique entre le mythe de la Frontière de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et celui du choc des civilisations de la fin du XX<sup>e</sup> :

« Race war/religious war/civilizational battle lines thread through these imaginaries, pulling up deep histories on which colonial empires were built. One would argue that the Euro-American public is susceptible to such visions because they are embedded in notions of racialized distinctions and profiling that recuperate and replay the historical anxieties of who is really 'us', who gets to be called 'white', and who is just 'passing'<sup>107</sup>. »

Les angoisses euro-américaines liées notamment à l'immigration et à un héritage colonial ont été d'autant plus exacerbées depuis les attentats du 11 septembre 2001, un contexte affectif dans lequel l'imaginaire culturaliste et particulariste théorisé par Huntington s'est aisément popularisé. Du côté des intellectuels et universitaires, la théorie elle-même a plus souvent été convoquée pour être critiquée que pour être saluée, mais elle a largement influencé les termes du débat politique autour de la guerre contre la terreur, que ce soit du côté de « l'humanité » occidentale comme des « barbares » terroristes. Le président américain Barack Obama a ainsi parlé d'une « attaque contre l'humanité toute entière et ses valeurs universelles » à propos des attentats du 13 novembre 2001 à Paris. Du côté des terroristes, « la thèse du 'choc' fait fureur dans leur milieu », comme le montre Tzvetan Todorov qui cite l'entretien de Ben Laden à Al-Jazeera le 20 octobre 2001, dans lequel il dit adhérer entièrement à la théorie de Huntington, et une brochure djihadiste de 2002, *L'Inévitabilité du choc des civilisations* (Todorov 2009, 157). Héritée du mythe de la Frontière américain, la théorie du choc des civilisations pourrait bien représenter une fonction cosmologique similaire dans le monde contemporain. Comme chez Roosevelt et Turner, sa prétention scientifique transforme un scénario simpliste en un mythe influent, un récit d'apparence nouvelle et, pour beaucoup, crédible, qui tient sa force de son ancrage dans un univers narratif familier. Au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, le mythe de la Frontière aurait ainsi colonisé l'imaginaire mondial à travers la théorie du choc des

---

<sup>107</sup> Ann Laura STOLER, « Imperial Formations and the Opacities of Rule », in Craig Jackson CALHOUN *et al.* (dirs.), *Lessons of Empire: Imperial Histories and American Power*, 2006, p. 59.

civilisations. Pour reprendre une formule de George Corm : on assiste depuis le 11 septembre 2001 au déroulement d' « un nouveau 'western' biblique<sup>108</sup> » qui a été largement relayé et interrogé par le cinéma américain.

### **Islam barbare et sauveur christique**

Le cinéma américain ne reprend pas directement la théorie de Huntington. Par bien des aspects sur lesquels nous reviendrons au chapitre suivant, il prend même ses distances par rapport à l'idéologie qu'elle véhicule. Mais le cinéma américain, en particulier dans ses grosses productions spectaculaires qui vont nous occuper en priorité ici, participe à l'élaboration et à la diffusion d'un imaginaire du choc des civilisations. Deux points nous semblent en particulier liés à l'imaginaire du choc des civilisations, et un troisième s'inscrit plus largement dans la réaffirmation d'une idéologie rooseveltienne : l'exacerbation du facteur religieux dans la caractérisation des confrontations ; l'explosion quantitative des motifs de la guerre sauvage et du dernier carré ; et l'importance du thème de la survie, plus directement lié à la question d'un évolutionnisme darwinien. L'ensemble de ces éléments construit un terrain culturel en résonance avec le scénario huntingtonien.

L'exacerbation du facteur religieux dans la représentation des conflits se cristallise d'abord sur la figure de l'ennemi musulman. Avant d'être une altérité religieuse cependant, l'ennemi musulman correspond dans l'histoire du cinéma américain à une altérité raciale, généralement considérée comme synonyme : l'Arabe. Le terrorisme palestinien dans les années 1970 puis la Révolution iranienne ont contribué à l'émergence d'un nouveau type d'Arabe menaçant : le terroriste islamiste. Pour des raisons géopolitiques donc, mais également démographiques (les Américains d'ascendance arabe, tels qu'ils se déclarent dans le recensement, ne représentent que 610 000 personnes aux États-Unis en 1980<sup>109</sup> et 1,8 millions en 2011<sup>110</sup>), l'Arabe – désigné ici au singulier comme une construction culturelle de la même manière que l'Indien – est probablement l'ennemi racial du cinéma américain le plus courant depuis les années 1980. Retraçant l'histoire des récits américains de contre-terrorisme, Melani MacAlister note l'émergence d'un « genre du film d'action anti-terroriste » après 1980. Ce genre repose non seulement sur « de nombreux stéréotypes négatifs

---

<sup>108</sup> Georges CORM, *Orient-Occident : la fracture imaginaire*, 2005, p. 8.

<sup>109</sup> Patricia DE LA CRUZ et Angela BRITTINGHAM, « The Arab Population 2000 ; Census Brief », <https://www.census.gov/prod/2003pubs/c2kbr-23.pdf>. Consulté le 03/09/2016.

<sup>110</sup> Chiffres Census Bureau cités dans Heather BROWN *et al.*, « Arab-American Population Growth », Pew Research Institute, 28 novembre 2012. <http://www.journalism.org/2012/11/28/arabamerican-population-growth/>. Consulté le 03/09/2016.

d'habitants du Moyen-Orient » mais surtout sur le thème du « sauvetage d'otages » reprenant le motif du sauvetage des prisonniers de guerre du le film vietnamiste<sup>111</sup>. S'intéressant aux représentations au cinéma de l'Arabe au-delà de ses associations avec le terrorisme, Jack Shaheen parle d'un « Nouvel Anti-Sémitisme » :

« I use the word 'new' because many of the anti-Semitic films directed against Arabs were released in the last third of the twentieth century, at a time when Hollywood was steadily and increasingly eliminating stereotypical portraits of other groups<sup>112</sup>. »

L'Arabe, majoritairement sous la forme du terroriste, vient ainsi remplacer d'autres groupes raciaux dont la représentation devient plus sensible du fait de l'héritage des mouvements politiques des années 1960 en faveur des minorités. Tout comme le Vietcong étudié plus haut, l'Arabe des années 1980 remplit la même fonction narrative que l'Indien du western, une association d'autant plus forte lorsque les films situent leur action au Moyen-Orient :

« Movies imply savage imagery by applying indiscriminately to Arabs and Native Americans both the colonialist's expression 'tribes'. Prototypes of cowboy shoot-'em-ups, screen legionnaires bring down Arabs much the same way as US Cavalymen terminate Indians. » (Shaheen 2001, 18)

Depuis les années 1980 la figure de l'Arabe offre donc une altérité raciale consensuelle aux récits cinématographiques américains. Cependant, les discours sur « la revanche du religieux », selon le titre d'un ouvrage de Gilles Kepel (*La Revanche du religieux*, 1991) repris par Huntington dans *Clash of Civilizations*, et la multiplication des critiques du racialisme américain à l'ère du multiculturalisme ont contribué à un déplacement de l'altérité du terrain racial vers le terrain religieux. Un film au succès limité mais symptomatique de ce déplacement est *Hidalgo* (Joe Johnston, 2004), qui adopte un discours explicitement critique sur le racialisme tout en soulignant les différences culturelles et, en particulier, religieuses qui séparent l'Américain de l'Arabe. Situé à la fin de la conquête continentale américaine, le film présente un héros (Viggo Mortensen) acteur du Buffalo Bill's Wild West en quête de rédemption après sa participation au massacre de Wounded Knee. Un prince arabe piqué par sa prétention de son titre d'acteur (« the world's greatest distance horse and rider ») lui propose de concourir à la course d'endurance équestre la plus prestigieuse du Moyen-Orient. Tout comme aux légionnaires français ou aux officiers britanniques du cinéma

---

<sup>111</sup> MCALISTER Melani, « A Culture History of the War without End », *Journal of American History*, vol. 89, n° 2, septembre 2002, p. 450. On retrouve dans les deux genres les mêmes stars comme Chuck Norris (*Delta Force*, Menahem Golan, 1986).

<sup>112</sup> SHAHEEN Jack G., *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People*, 2001, p. 6.

colonial des années 1930, le désert d'Orient s'offre au héros en tant que terrain de sa rédemption. Se met alors en place un régime de distinction culturelle radicale entre l'Orient et l'Occident précisément sur la question du racialisme : le héros américain est un métis apache qui monte un mustang américain, résultat du croisement de races importées par les Espagnols. Face à lui, les Arabes insistent sur la pureté de race de leurs chevaux et le fait que seuls les Arabes sont autorisés à participer à cette course. Le racialisme élitiste arabe – la pureté raciale présentée comme supérieure – est finalement défait par le *melting pot* méritocratique américain lorsque le héros remporte la course. Les différences radicales entre Orient et Occident se déplacent alors sur le plan culturel : l'Occident est libéral et tolérant alors que l'Orient est réactionnaire et raciste. La religion fournit un facteur de distinction supplémentaire à travers le personnage de la femme arabe, voilée et forcée de marier un tyran, figure de la victime de captivité que le héros occidental va sauver en la dévoilant. Elle joue ainsi un équivalent de Co Bao dans *Rambo II*, justifiant le devoir d'intervention des pays démocratiques au Moyen-Orient au moment où, dans les premières années de la guerre contre la terreur, la question de l'oppression de la femme était instrumentalisée par le gouvernement Bush comme l'un des arguments pour justifier la guerre en Afghanistan puis en Irak<sup>113</sup>. Rationalisme libéral et émancipateur contre religiosité intolérante et oppressante, on voit dans *Hidalgo* la binarité culturaliste du choc des civilisations. Le progressisme du film sur le plan racial – incarné par un héros métis prônant la tolérance – doit cependant être nuancé puisque le mélange anglo-saxon/indien qu'il incarne n'est que la traditionnelle combinaison mythique de l'héroïsme américain, déjà célébrée dans *Rambo II* (1985).

Le remplacement des distinctions raciales par des distinctions religieuses se retrouve dans le cinéma de guerre ou d'action, qui se déplace fréquemment sur le terrain du Moyen-Orient depuis les débuts de la guerre contre la terreur. Dans ce cas, la religion ne sert pas seulement à distinguer les bons des méchants, mais elle remplace également la race pour différencier entre Américains et collaborateurs arabes. C'est le cas par exemple dans le film *The Kingdom* (Peter Berg, 2007), qui présente une équipe militaire américaine menée par un Noir (Jamie Foxx) luttant contre le terrorisme en Arabie Saoudite avec le soutien des autorités locales. L'équipe américaine comprend également une femme qui se retrouve marginalisée et déconsidérée par les Saoudiens, quand bien même le récit insiste sur son efficacité militaire. Analysant la hiérarchisation des personnages dans ce film, Lisa Purse remarque que l'élément déterminant n'est pas tant la race que la religion :

---

<sup>113</sup> Voir Brenda M. BOYLE, *Rescuing Masculinity: Captivity, Rescue and Gender in American War Narratives*, *The Journal of American Culture*, Vol. 34, n° 2, juin 2011, pp. 149-60.

« These implications of the fight sequence alongside the way in which Muslim principles are trivialised by characters at other moments suggest that the drivers for the film's representational hierarchy are not just issues of gender, race or nationality but religion<sup>114</sup>. »

Même avec les adjuvants arabes, il subsiste une différence radicale cristallisée dans le traitement de la femme par les soldats musulmans. Le progressisme du film dans sa représentation des Américains, avec son héros noir et son soldat féminin, devient ainsi un moyen de souligner l'intolérance des Arabes et la distinction radicale qui les sépare, due à la religion.

Les phénomènes de diabolisation de l'ennemi musulman sont plus marqués encore dans des films où les musulmans incarnent l'ennemi. À titre d'exemple, dans *American Sniper* (Clint Eastwood, 2013), la burqa sert à cacher une bombe qu'une maman musulmane confie à son fils pour aller faire exploser un poste de garde américain en Irak. Non contextualisée, l'action terroriste des femmes, qui incarnent la civilisation dans le mythe de la Frontière, est un élément de plus soulignant le fanatisme barbare des musulmans. On la retrouve dans un film comme *Argo* (Ben Affleck, 2012) où les femmes occupent les premiers rangs de la Révolution iranienne. La distinction entre fanatisme religieux et racialisme plus traditionnel se brouille parfois des films qui décident d'ignorer la dimension politique de la guerre contre la terreur. Dans *The Hurt Locker* (Kathryn Bigelow, 2008) par exemple, dont l'épigraphe – « la guerre est une drogue » – suggère le traitement apolitique qui sera réservé à la guerre en Irak, on retrouve une configuration narrative proche du western : des insurgés irakiens invisibles font preuve de sauvagerie révoltante en plantant une bombe dans le ventre d'un enfant irakien dont le héros, qui a tout d'un cowboy (Jeremy Renner), s'était pris d'affection. Déjà dans un autre film de guerre explicitement concentré sur le combat, *Black Hawk Down* (Ridley Scott, 2001), qui retrace l'intervention américaine à Mogadiscio en 1993, la confrontation des Américains avec les musulmans somaliens est une guerre religieuse autant que raciale<sup>115</sup>. Le lien entre violence somalienne et religion s'illustre par une scène de prière

---

<sup>114</sup> Lisa PURSE, *Contemporary Action Cinema*, 2011, p. 161.

<sup>115</sup> Nathalie Dupont note ainsi la persistance d'une altérité raciale dans le film de guerre du début des années 2000. Nous pensons cependant qu'un film comme *Black Hawk Down* annonce l'exacerbation de la dimension religieuse des conflits. Elle note : « Dans tous ces films l'utilisation de clichés traditionnels du film de guerre, mais aussi du western, fait de cet ennemi sans visage, mais foncé de peau et généralement de confession musulmane, l'héritier de l'Indien, du Japonais ou du Vietcong [...]. A l'inverse, ces mêmes G.I.s sont les représentants généralement blancs (surtout dans *Black Hawk Down*) d'une civilisation également blanche, mais malheureusement peu soucieuse de la culture et de la diversité de l'opposition qu'elle rencontre. »

Nathalie DUPONT, « Les Majors hollywoodiennes et les récentes interventions militaires américaines : y a-t-il une nouvelle façon de filmer la guerre », *Cycnos* 21 n°2, mis en ligne le 12 octobre 2006. <http://revel.unice.fr/cycnos/?id=370>. Consulté le 09/05/2016.

matinale des guerriers armés. Le traitement raciste de l'ennemi dans le film a été largement critiqué<sup>116</sup> mais la dimension religieuse de la violence est exacerbée lorsque, pendant la bataille dans les rues de la ville, le corps sans vie d'un soldat blanc, les bras en croix, est porté triomphalement par une horde de Somaliens<sup>117</sup>. La mission étant humanitaire à l'origine, l'Occident apparaît comme le sauveur des Noirs sacrifié en martyr mais il est également un chrétien massacré dans une nouvelle guerre de religions.



**56 Black Hawk Down (2001): le corps blanc et chrétien sacrifié**



**57 300 (2007): le dernier carré de l'Occident chrétien**

---

<sup>116</sup> Voir par exemple l'article de Elvis MITCHELL, « Mission of Mercy Goes Bad in Africa » (*The New York Times*, 28 décembre 2001): « The lack of characterization converts the Somalis into a pack of snarling dark-skinned beasts. » <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9903E3D61031F93BA15751C1A9679C8B63>. Consulté le 07/05/2016.

<sup>117</sup> L'image est inspirée de l'incident réel du corps de William Cleveland traîné dans les rues de Mogadiscio par une foule triomphante, dont les photos avaient circulé dans les médias en 1993, mais sa réalisation cinématographique accentue l'élément religieux. Notons ici que le film a été tourné avant les attentats.

L'exacerbation de la dimension religieuse dans des conflits raciaux se retrouve dans *300* (Zack Snyder, 2007), film qui retrace la résistance héroïque de 300 Spartiates face à une armée perse et qui oppose explicitement la lumière du rationalisme grec à l'obscurantisme fanatique des Perses. Le récit du film est la réalisation du scénario du choc des civilisations : un dernier carré de l'Occident face à une horde d'Orientaux, dont le combat sacrificiel se conclut par un plan du héros mort les bras en croix au milieu de ses soldats sacrifiés (figure 57). Comme le rappelle cependant Margulies dans son essai sur l'Amérique de l'après-11 septembre, « pour la plupart des Américains, le récit anti-islamique est bien trop lié à cet horrible passé<sup>118</sup> » d'intolérance religieuse pour être exploité de manière trop explicite. Au-delà de l'identité musulmane de l'ennemi, c'est l'imagerie christique du sauveur, comme le suggère l'exemple de *300*, qui traverse de nombreux blockbusters contemporains.

L'imagerie christique du héros, dont les prémices précèdent l'imaginaire du choc des civilisations puisque nous en avons souligné la présence dans *Rambo II* et *Platoon*, est particulièrement visible dans le cinéma d'action contemporain. L'ennemi n'y est pas forcément musulman mais l'identité chrétienne du héros y est, elle, mise en avant de manière plus ostentatoire qu'elle n'a pu l'être dans le western par exemple. Cela commence par le film vietnamiste *We Were Soldiers* (Randall Wallace, 2002) dans lequel le colonel Moore (Mel Gibson), qui s'apprête à partir au Vietnam, est un catholique pratiquant. La guerre du Vietnam ne s'y présente pas comme une guerre raciste, puisque c'est le premier film vietnamiste à reconnaître l'humanité de l'ennemi<sup>119</sup>. Mais cette guerre est présentée comme opposant des croisés contre les païens (Moore : « dear Lord, about our enemies, ignore their heathen prayers and help us send those little bastards straight to hell »). Un des objectifs de *We Were Soldiers* semble bien être de « renforcer aujourd'hui le message nationaliste et religieux conformément à la politique et à l'idéologie de la 'nouvelle droite' américaine<sup>120</sup> ». À travers la représentation de la guerre du Vietnam, le film développe ainsi un commentaire sur le conflit contemporain de sa sortie dans lequel sont engagés les États-Unis, qu'il interprète comme une confrontation religieuse.

---

<sup>118</sup> Joseph MARGULIES, *What Changed When Everything Changed: 9/11 and the Making of National Identity*, 2013, p. 288.

<sup>119</sup> Sur ce point, *We Were Soldiers* se place dans la tradition de films de la Seconde Guerre mondiale comme *The Longest Day* (1962) ou *Tora Tora Tora!* (Richard Fleischer, 1970), avec qui il partage également pour la première fois dans le film vietnamiste une perspective d'officier, c'est-à-dire un regard pédagogique sur la stratégie de la guerre.

<sup>120</sup> André MURRAIRE, « La Guerre du Vietnam dans le cinéma américain : suite et fin ? », *Cycnos*, Volume 21 n°2, mis en ligne le 12 octobre 2006. <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=367>. Consulté le 09/05/2016.

C'est cependant dans le genre extrêmement populaire du film de super-héros, dont le développement est contemporain à la guerre contre la terreur, que l'imagerie christique est la plus visible. Le genre, dont les liens avec une imagerie religieuse sont déjà présents dans sa forme bande dessinée, tend ainsi à affirmer une destinée nationale fondée sur la religion :

« These films are consistent with a longstanding pervasive trend in the superhero genre to appeal to enduring American conceits regarding a national destiny that is understood implicitly as a Christian enterprise of utopia building threatened by the possibilities of apocalypse. In fact this invocation of explicitly Christian (or mythological) themes is a primary way by which these texts obscure their ideological undercurrents<sup>121</sup>. »

Souvent doté de pouvoirs surhumains, le super-héros est l'équivalent d'une divinité dont la mission est de sauver l'humanité. Le chevalier noir endosse les péchés de Gotham à la fin du

*Dark Knight* (Christopher Nolan, 2008) pour protéger l'espoir de ses concitoyens.

L'omnipotent Superman est visuellement associé au Christ dans *Superman Returns* (Bryan Singer, 2006), dans *Man of Steel*

(Zack Snyder, 2013), dans lequel son père annonce qu'il sera un Dieu aux yeux des humains, ou

*Batman vs Superman : Dawn of Justice* (Zack Snyder, 2016). Docteur Manhattan dans *Watchmen* (Zack Snyder, 2009) est

comparé régulièrement à une divinité (« Dieu existe, et il est Américain »). Ces différentes références soulignent l'importance de l'imagerie christique dans la caractérisation du héros américain contemporain, dont l'action est associée à une destinée chrétienne de l'humanité



58 Superman christique, *Superman Returns*, 2006 (ci-dessus),  
*Man of Steel* 2013 (ci-dessous)



<sup>121</sup> Matt YOCKEY, *The New Crusaders: Apocalypse, Utopia, and the Contemporary Superhero Film*, 2007, p. 3.



menacée, humanité systématiquement organisée dans tous ces films autour de l'Amérique et de l'Occident.

### En croisade contre les fanatiques

Si l'exacerbation des caractères religieux dans la représentation de l'ennemi et du héros est une manifestation de l'imaginaire du choc des civilisations dans le cinéma contemporain, la dimension religieuse des combats contemporains annoncée par Huntington transparait également dans la résurgence du vocabulaire des croisades et des clichés du Moyen Âge. Dans son discours du 16 septembre 2001, Bush a donné le ton en associant la « guerre contre le terrorisme » à une « croisade ». Le ministre de la Défense Donald Rumsfeld et son adjoint Paul Wolfowitz n'ont eu de cesse par la suite d'utiliser le vocabulaire des guerres de religion médiévales pour qualifier le conflit contre le terrorisme islamiste : « La nature médiévale d'Al-Qaeda et des Talibans devint une partie intégrante de la stratégie de propagande du Pentagone dans la première année de la guerre contre la terreur<sup>122</sup>. » Inversement, les détracteurs et victimes de la violence américaine ont décrit des pratiques telles que la torture à Guantanamo comme médiévales pour en souligner la barbarie<sup>123</sup>. Là encore, les clichés associés à ce vocabulaire ont une longue histoire<sup>124</sup> et apparaissent au cinéma avant le 11 septembre 2001<sup>125</sup>, mais leur mobilisation accrue dans le cadre de la guerre contre la terreur résonne avec le thème de la guerre de religions du choc des civilisations. Le vocabulaire médiéval crée un espace narratif particulier qui se caractérise par une violence extrême et irrationnelle et dans lequel, comme sur la Frontière puritaine du Vietnam, tous les degrés de violence sont permis (voir chapitre cinq). La torture en particulier occupe une place naturelle dans cet espace narratif puisque, comme l'affirme David

---

<sup>122</sup> Bruce W. HOLSINGER, *Neomedievalism, Neoconservatism, and the War on Terror*, 2007, p. 48.

<sup>123</sup> David MATTHEWS, *Medievalism: A Critical History*, 2015, p. 22.

<sup>124</sup> Wallace Ferguson note dès 1948 l'association du Moyen Âge dans les représentations collectives avec une période d'obscurantisme et de violence barbare. Voir Wallace Klippert FERGUSON, *The Renaissance in Historical Thought*, 1948.

<sup>125</sup> C'est le film *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) qui transforme la barbarie moyenâgeuse en cliché de la culture contemporaine. Le gangster noir Marsellus (Ving Rhames), tout juste violé par un petit Blanc du Sud dans une scène qui fait écho à *Deliverance* (1972), promet à son violeur toutes sortes de tortures, résumées dans l'expression : « I'm gonna get medieval on your ass ». L'expression est immédiatement reprise dans la presse et par de nombreuses personnalités culturelles dans des contextes différents, contribuant à sa popularisation dans la culture américaine. Voir Carolyn DINSHAW, *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern*, 1999, p. 184. Dinshaw affirme que la référence au médiéval crée ici un espace de l'altérité, dans lequel la vengeance pourra s'exprimer à la hauteur de l'agression : « [The sodomitical violence] is ritualized sexual torture, it is dark and perverse, and it must be met by a personal vengeance that is itself ritualized, torturous, dark, and perverse. This is the realm of the medieval in *Pulp Fiction*: it isn't exactly another time [...]. The medieval, rather, is the space of the rejects—really, the abjects—of this world. » (Dinshaw 1999, 185-6) .

Matthews, elle « est *toujours* médiévale<sup>126</sup> ». L'espace du médiévalisme est un espace de la sauvagerie, mais il s'agit d'une sauvagerie culturellement déterminée : c'est l'irrationalité fanatique de l'ennemi musulman moyenâgeux qui s'oppose à la civilisation rationnelle des Lumières occidentales. On retrouve ainsi derrière les références au Moyen Âge le discours évolutionniste de Huntington suggérant la supériorité rationnelle de l'Occident. Dans la version la plus conservatrice de ce récit, l'Occident se caractérise cependant également par sa religion chrétienne et est déterminé à combattre l'ennemi avec le même degré de sauvagerie.

De nombreux films post-11 septembre 2001 font du médiéval leur univers narratif (*Kingdom of Heaven*, *Season of the Witch*, *King Arthur*) ou s'en inspirent comme les fictions adaptées de contes de fées ou de romans fantastiques (*Snow White and the Huntsman*, *The Lord of the Rings*, *Game of Thrones*), souvent pour explorer les enjeux narratifs de la guerre contre la terreur. *Kingdom of Heaven* de Ridley Scott (2005), film sur le Jérusalem chrétien des croisades médiévales, fait du rapprochement avec la guerre contre la terreur un de ses enjeux narratifs principaux<sup>127</sup>. Le procédé hollywoodien classique de distinction entre bons et mauvais indigènes ou l'héroïsation de croisés pacifistes qui ont fait du désert moyen-oriental leur nouveau foyer servent « une logique circulaire et postimpériale de pacification progressiste » (Haydock 2008, 147). Si les comparaisons sont plus évidentes dans les films de croisades, le cinéma représentant directement la guerre contre la terreur n'en est pas exempt non plus. Du même réalisateur que *Kingdom of Heaven*, *Body of Lies* (Ridley Scott, 2008), centré sur les opérations de la CIA au Moyen-Orient, explicite de manière critique la rhétorique du nous contre eux de la guerre contre la terreur, mais ne la déconstruit pas dans son récit, évoquant notamment la métaphore médiévale sans la problématiser. Le film démarre ainsi sur un prologue dans lequel le chef de la CIA au Proche-Orient Ed Hoffman (Russell Crowe) pose le cadre idéologique classique de la guerre contre la terreur : des terroristes aux méthodes primitives<sup>128</sup> face à une Amérique trop dépendante de la technologie (Hoffman : « If you live like it's the past, and you behave like it's the past, then guys from the future find it very hard to see you »). Nous sommes là sur le terrain de la hiérarchie

---

<sup>126</sup> « Quelque chose de cette conception négative et gothique de la période reste toujours attachée à son évocation, en particulier dans ses représentations populaires. D'où le fait que la torture, comme nous l'avons montré, est *toujours* médiévale » (Matthews 2015, 22).

<sup>127</sup> Nickolas Haydock consacre un chapitre de son ouvrage, *Movie Medievalism: The Imaginary Middle Ages* (2008), à la comparaison. Revenant également sur les réactions des critiques, qui ont accueilli le film sur ce terrain politique, il condamne ceux qui réfutent la pertinence du parallèle, reflété dans le film, entre la rhétorique de la guerre contre la terreur en général et l'univers des croisades (139-40).

<sup>128</sup> « Initially, the terrorists may burrow deeper into caves and other entrenched hiding places. » George W. BUSH, « Bush Announces Strikes Against Taliban », 7 octobre 2001. [http://www.washingtonpost.com/wp-srv/nation/specials/attacked/transcripts/bushaddress\\_100801.htm](http://www.washingtonpost.com/wp-srv/nation/specials/attacked/transcripts/bushaddress_100801.htm). Consulté le 11/08/2016.

évolutionniste qui renvoie l'altérité au passé, une altérité religieuse radicale qui veut, selon les mots d'Hoffman, voir « tout infidèle se convertir ou mourir ». C'est en montage parallèle à ce prologue qu'apparaît le héros, agent de terrain en Irak (Leonardo DiCaprio), qui s'engouffre dans les rues de Bagdad au son de la chanson « Dark Ages » d'Oojami (« In those dark ages, we must rise, rise, rise »), plaçant le récit qui s'ouvre sous l'égide de l'espace narratif du Moyen Âge. *Body of Lies* développe ensuite une critique des méthodes anti-terroristes de la CIA mais ne remet pas en question le fait que, selon l'expression d'Hoffman, elle travaille à « sauver la civilisation ». Le cadre narratif du Moyen Âge offre finalement un espace de négociation de l'idéologie impériale du mythe de la Frontière – la barbarie contre la civilisation – avec la revanche du religieux porté par l'imaginaire du choc des civilisations.

### **Le dernier carré : l'Occident dans une guerre sauvage**

À l'exacerbation des facteurs religieux et culturalistes dans la représentation des conflits, le cinéma américain contemporain ajoute la répétition des motifs de la guerre sauvage et du dernier carré, dans lesquels l'Occident se confronte à une altérité radicale plus nombreuse et puissante dans une guerre d'extermination. Si on retrouve dans cette configuration narrative le scénario du choc des civilisations, la nature de l'altérité représentée renvoie également à la fiction produite par Huntington puisqu'elle est fréquemment à la fois sauvage et impériale, à l'instar de l'Islam décrit dans *The Clash of Civilizations*.

Le motif du dernier carré suggère une radicalisation de la confrontation de l'Amérique avec ses ennemis qui, si elle est poussée à son terme, ne peut se conclure que par une extermination de l'un ou de l'autre des partis. Une telle configuration correspond à la guerre civilisationnelle de Huntington et elle représente l'abandon pour l'Occident de toute prétention humaniste à l'égard de l'altérité, qui ne peut ni ne veut être sauvée par l'universalisme occidental dans l'imaginaire du choc des civilisations. Au cinéma, cet abandon est mis en scène par *Black Hawk Down* (Ridley Scott, 2001). Le film se concentre sur le moment où la mission humanitaire de l'ONU en Somalie en 1992-3 est devenue militaire et américaine suite à la menace croissante représentée par Aidid et ses soldats dans la région. Le film prend cette mission humanitaire comme point de départ, présentant en prologue des images de corps africains rachitiques et posant le cadre idéologique d'un sauvetage des civils menacés par le chef de guerre Aidid. L'armée américaine se donne pour règle d'opération le principe de non-agression (« no one fires unless fired upon ») et le personnage principal, le sergent Eversmann (Josh Hartnett), se présente comme un idéaliste voulant « faire la différence » en aidant les Somaliens. La mission précise présentée par le

film est celle de la capture d'un général d'Aidid présent à Mogadiscio. Le cadrage humanitaire de la présence américaine s'effondre alors dans le « Wild West » de Mogadiscio dominé par une musique orientaliste, où la vingtaine de soldats américains se retrouve acculée par des centaines de Somaliens armés de kalachnikovs, combattant un dernier carré dont les dimensions religieuses et raciales ont été soulignées



plus haut. En commentaire **59 Black Hawk Down (2001): en territoire hostile** au film, Ridley Scott

compare Mogadiscio à « une ville de la Frontière de l'Ouest sauvage » et affirme que les Américains se sont sacrifiés pour des gens qui ne voulaient pas de leur aide<sup>129</sup>. En résonance avec l'imaginaire du choc des civilisations, *Black Hawk Down* affirme ainsi qu'une ambition humanitaire à l'intervention américaine, une mission universaliste de l'Occident, est une illusion qui s'effondre dans les réalités d'un conflit qui n'est autre qu'une guerre sauvage<sup>130</sup>.

Dès lors que les considérations humanitaires ou universalistes sont écartées, la guerre sauvage peut se déchaîner jusqu'au dernier carré. Ce dernier est une métaphore filée centrale au film vietnamiste cité plus haut, *We Were Soldiers* (2002). Le colonel Moore y est le commandant du 7<sup>e</sup> régiment de cavalerie, même régiment que le général Custer qui perdit la bataille de Little Big Horn en 1876, et l'enjeu devient explicitement pour Moore de ne pas répéter la défaite historique de son aîné<sup>131</sup>. Pour cela, il étudie et s'approprie les tactiques des vainqueurs de Custer<sup>132</sup>. La bataille elle-même prend l'allure du dernier carré lorsque 300 Américains sont opposés à 4000 Vietnamiens et qu'un peloton se retrouve isolé à défendre

<sup>129</sup> « These guys are here to risk their lives [...] on behalf of a people who clearly at this juncture didn't really want them. » Ridley SCOTT, *Black Hawk Down*, commentaire DVD, édition 2002.

<sup>130</sup> Voir DAWSON Ashley, « New World Disorder: *Black Hawk Down* and the Eclipse of U.S. Military Humanitarianism in Africa », *African Studies Review*, vol. 54, n° 2, 2011, pp. 177-194.

<sup>131</sup> Une version initiale du scénario prévoyait d'ouvrir le film par une scène montrant le massacre de Little Big Horn (Prats 2006, 110).

<sup>132</sup> Lors d'un sermon à ses troupes, il fait un parallèle entre l'esprit tribal qui déterminait la force des guerriers Sioux avec l'esprit de corps qui doit régner dans un régiment militaire pour assurer la victoire. Puisqu'il connaît l'ennemi historique américain et qu'il sait adapter ses tactiques pour sa propre victoire, il s'inscrit dans la longue lignée des héros de la Frontière depuis Daniel Boone. La mention qu'il fait des coutumes familiales Sioux rappelle également la noblesse associée de manière consensuelle aux Indiens américains du XIX<sup>e</sup> siècle depuis la fin des années 1960. Il n'est pas innocent qu'une référence soit faite explicitement au chef sioux Crazy Horse, qui fut l'un des vainqueurs de Custer à Little Big Horn. Ayant tiré les leçons des défaites passées, Moore sera capable cette fois-ci d'obtenir la victoire.

une colline, selon la mise en scène traditionnelle du dernier carré de Custer. Moore sort finalement victorieux de cette bataille de Ia Drang, première bataille rangée de la guerre du Vietnam en 1965, parce que, selon le mot de son second, « Sir, Custer was a pussy. You ain't ». Une telle expression, au-delà de son aspect poétique, est l'exemple type d'une utilisation conservatrice du révisionnisme historiographique : depuis les années 1960 il est commun de tirer sur les héros de l'ancienne Frontière – John Wayne ou Custer – mais cela sert ici à confirmer la puissance masculine du nouveau guerrier blanc de la Frontière, engagé comme nous l'avons souligné plus haut, dans une nouvelle guerre de religion. La victoire de Moore « implique donc le *transfert* de la chute de Custer *vers l'ennemi* » (Prats 2006, 123), effaçant d'un geste les deux défaites historiques, de Custer et du Vietnam. Les références au dernier carré du cinéma de guerre contemporain ne sont cependant pas toutes aussi informées de références historiques. Mais le motif se retrouve par exemple au cœur d'un film de guerre plus récent, peu vu hors des États-Unis mais succès au box office national<sup>133</sup> : *Lone Survivor* (Peter Berg, 2013). Ce film met en scène un groupe de quatre Navy SEAL, dont le chef est incarné par Mark Wahlberg, qui se retrouve isolé dans une forêt afghane entouré de Talibans. Seul le personnage de Wahlberg se sort d'une confrontation où tous se battent héroïquement jusqu'au dernier souffle.

Le dernier carré est fréquemment à l'honneur dans les films de zombies, de super-héros et plus largement dans le cinéma de science-fiction. Dans les films de zombies, le dernier carré est généralement provoqué par une pandémie qui transforme la majeure partie de l'humanité en cannibales sauvages et oblige les rares survivants à lutter pour leur survie. Dans des productions moyennes comme *28 Days Later* (2002), la saga *Resident Evil* (2002-12), des grosses productions comme *I Am Legend* (2007) et *World War Z* (2013), ou les séries télévisées *Walking Dead* (2010- ) ou *Z Nation* (2014- ), des héros américains (ou britannique dans *28 Days Later*) et blancs (ou noir dans *I Am Legend*), la confrontation avec les zombies prend la dimension d'un combat de la civilisation occidentale contre une pure sauvagerie. Le cas de *I Am Legend* (Francis Lawrence) est intéressant cependant en ce que les zombies, parce qu'ils vivent cachés de la lumière, sont exagérément blancs face au héros noir (Will Smith), si bien que le dernier carré peut être lu comme un combat de l'homme noir contre une « terreur blanche<sup>134</sup> ». Dans les blockbusters de super-héros qui inondent le marché mondial depuis le

---

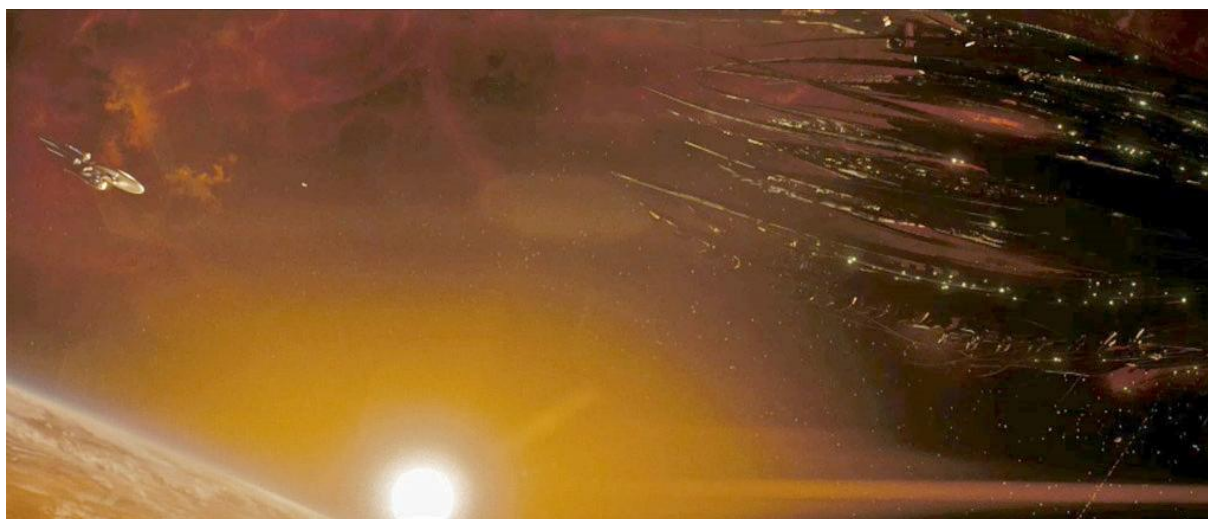
<sup>133</sup> Vingt-quatrième film – premier film de guerre – du box office américain en 2013 avec \$125M (le premier étant *The Hunger Games: Catching Fire* avec \$425M), il a effectué 80% de ses recettes sur le marché national. Chiffres boxofficemojo.com.

<sup>134</sup> BRAYTON Sean, « The Racial Politics of Disaster and Dystopia in I Am Legend », *The Velvet Light Trap*, vol. 67, 2011, p. 75.

11 septembre 2001, la fin probable de l'humanité dépend de l'issue du combat entre une poignée de héros et des civilisations extraterrestres à la puissance supérieure – qu'elle soit numérique ou technologique. Dans *Man of Steel* (Zack Snyder, 2013) par exemple, Superman est à lui seul un dernier rempart contre une bande d'extraterrestres décidés à coloniser la Terre.



60 Last Stand dans *The Avengers*, 2012 (ci-dessus) et *Star Trek*, 2009 (ci-dessous)



Devant la puissance supérieure ennemie, le colonel américain qui offre un appui à Superman appelle même l'armée de l'air à bombarder ses propres positions, comme le capitaine Harris dans *Platoon* (1986). Dans la saga *Thor* (2011-13) ou *Transformers* (2007-2014), la Terre est menacée par des extraterrestres à la puissance supérieure et aux ambitions impérialistes. On

retrouve également le motif du dernier carré dans *The Avengers* (Joss Whedon, 2012) où le petit groupe de héros se voit contraint de combattre une horde d'extraterrestres à l'esthétique très animale. La scène précédant l'assaut décisif utilise le plan du dernier carré : un plan circulaire autour des héros rassemblés face à la menace, qui souligne leur unité d'intention en même temps que l'ubiquité du danger (figure 60). Le dernier carré est également fréquent plus largement dans les blockbusters de science-fiction. Dans *Star Trek* (J. J. Abrams, 2009) par exemple, un groupe dissident du peuple des Romuliens menace la Terre depuis leur immense vaisseau à la technologie supérieure, repoussé par le relativement minuscule et isolé vaisseau U.S.S. Enterprise (figure 60). La distinction radicale ici, comme dans le cas des extraterrestres animalisés de *The Avengers*, est racialisée. Traditionnellement construits dans l'univers de *Star Trek* comme un peuple conquérant avec une « coloration asiatique » censée évoquer la République populaire de Chine ou la Corée du Nord<sup>135</sup>, les Romuliens mélangent ici différents signifiants qui les marquent comme non occidentaux (acteurs ethniques, tatouages tribaux). Dans *Star Trek Into Darkness* (J. J. Abrams, 2013), c'est un autre peuple non blanc, l'Empire klingon, qui menace de déclarer la guerre à l'humanité. Ennemi principal dans l'univers de *Star Trek* traditionnellement associé à l'U.R.S.S. (Sarantakes 2005, 78), l'Empire klingon de 2013 est peuplé de guerriers incarnés par des acteurs noirs et arabes, racialisant ainsi l'opposition. Structurellement et parfois visuellement, le motif du dernier carré se retrouve donc régulièrement au cœur du cinéma américain à grand budget.

Le cas de la représentation des Klingons, de même que les extraterrestres de *The Avengers* ou les Romuliens, pointe ici vers un type d'altérité construit par l'imaginaire du choc des civilisations. Comme l'Islam décrit par Huntington, qui est à la fois barbare et conquérant, tous ces ennemis combinent des caractéristiques du sauvage et d'une civilisation impérialiste. L'ennemi de la civilisation occidentale chez Huntington rassemble en effet les attributs du sauvage du mythe de la Frontière – non-blanc, plus crédule que raisonnable et extrêmement violent – et d'une civilisation – exceptionnalisme intolérant et ambitions expansionnistes<sup>136</sup>. Cette dimension impériale de l'ennemi sauvage connaît un succès remarquable au cinéma depuis les débuts de la guerre contre la terreur. Dans *300* par exemple, les Perses sont représentés à la fois des conquérants de la Grèce et sont associés à des

---

<sup>135</sup> Nicholas Evan SARANTAKES, « Cold War Pop Culture and the Image of U.S. Foreign Policy: The Perspective of the Original Star Trek Series », *Journal of Cold War Studies*, vol. 7, n° 4, 1 octobre 2005, p. 78.

<sup>136</sup> Cette combinaison correspond à l'imaginaire ancien de l'envahisseur barbare et se retrouve déjà dans le cinéma d'empire des années 1930 par exemple, dans lequel les officiers britanniques représentaient le dernier rempart contre des ennemis primitifs et conquérants. La combinaison est particulièrement présente dans la représentation de l'ennemi contemporain.

sauvages par leur masculinité hybride, un trait déjà observé chez le tueur de *Dirty Harry* (1971) et qui fait partie des clichés associés aux sauvages, en particulier aux Orientaux, dans l'imaginaire hollywoodien. La figure de ce nouvel ennemi sauvage et impérialiste se distingue en particulier par son esthétique combinant organicité et technologie. Que ce soient les Romuliens de *Star Trek*, les Chitauris de *The Avengers* ou les Kryptonien de *Man of Steel*, leur univers visuel mélange toujours le biologique et l'animal à la technologie et la civilisation. Les vaisseaux des Kryptonien ressemblent ainsi à des scarabées, ceux des Chitauris à des monstres marins. Quant à celui des Romuliens, il est doté de tentacules métalliques qui évoquent un insecte ou une plante carnivore. Dans tous les cas, leur technologie domine celle des héros.



61 Hybridation de biologie et de technologie, l'ennemi dans *The Avengers*, 2012 (gauche) et *Man of Steel*, 2013 (droite)

### **S'adapter pour survivre : le darwinisme au cinéma**

Si les motifs du dernier carré et de la guerre sauvage se multiplient sur les écrans contemporains, ils rejoignent plus largement une préoccupation grandissante du cinéma américain pour le thème de la survie. Huntington lui-même présentait l'enjeu de son scénario comme étant celui de la « survie de l'Occident » (Huntington 1997, 20). Le thème de la survie est une préoccupation classique et centrale de genres tels que le film d'horreur ou le film de science-fiction post-apocalyptique depuis les années 1970. Le film *survival* en a même fait son unique objet depuis *Deliverance* (1972). Ces différents genres placent généralement un groupe restreint de personnages dans des situations extrêmes de menace radicale où la violence – subie et exercée – fonde le rapport au monde. Les vingt dernières années semblent cependant faire de la survie un élément thématique fort. On retrouve ce thème dans des films ayant pour sujet des catastrophes naturelles tels que *Twister* (1996), *Volcano* (1997),



*Armageddon* (1998), *The Day After Tomorrow* (2004) ou *2012* (2009) ; dans des films centrés sur l'isolement dans la nature sauvage tels que *Cast Away* (2000), *The Way Back* (2010), *The Grey* (2012) ou *The Revenant* (2013) ; ou dans des films post-apocalyptique tels que *I Am Legend* (2007), *The Road* (2009), *The Book of Eli* (2010) ou *After Earth* (2013). Mais le thème s'empare également d'autres univers narratifs tels que la guerre à la suite du film vietnamiste, dans *Black Hawk Down* (2001), *Rescue Dawn* (2006), *Lone Survivor* (2013) et *Captain Phillips* (2013), ou encore dans la science-fiction, avec *Independence Day* (1996), *War of the Worlds* (2005), *Transformers* (2007-2014), *The Avengers* (2012) ou *The Hunger Games* (2012-2015). Tous ces films bien différents ont en commun de faire de l'impératif de survie non seulement un enjeu narratif central mais un impératif explicité par leurs héros : il s'agit d'assurer « la survie de la Terre », comme le dit un personnage de *Transformers*, ou d'assurer sa propre « survie », comme se le répète l'héroïne des *Hunger Games*.

Outre sa large diffusion, une caractéristique contemporaine du traitement cinématographique de la survie réside dans son entrecroisement avec le thème de l'évolution. La survie dans le cinéma contemporain s'inscrit dans un cadre darwinien dominé par la sélection naturelle et la nécessité d'adaptation. Comme pour l'Occident de Huntington ou la race anglo-saxonne de Roosevelt, il pèse sur le héros contemporain le risque de se faire dépasser par une culture, une race ou une civilisation plus vigoureuse et plus avancée. Cette peur se retrouve notamment dans la saga *Matrix* (les frères Wachowski, 1999-2003), où les machines sont présentées comme une étape supérieure de l'évolution, et dans les films de super-héros ou de science-fiction comme les sagas *Transformers*, *X Men* et *Star Trek*, l'univers de *Spiderman* ou encore *Man of Steel* dans lesquels une « race<sup>137</sup> » supérieure menace la survie des humains. Cette race supérieure est plus évoluée biologiquement et/ou technologiquement mais elle est moralement moins civilisée. Dans *Man of Steel* par exemple, un ennemi de Superman formule clairement le lien entre la menace qu'il représente et la théorie de l'évolution :

« The fact that you possess a sense of morality and we do not gives us an evolutionary advantage.  
And if history has proven anything it is that evolution always wins. »

Superman contredit cette idéologie darwiniste en triomphant finalement, mais, étant originaire tout comme cet ennemi de la planète Krypton, il est lui-même un membre d'une race supérieure né dans un « environnement bien plus rude » que la Terre, selon un personnage, ce

---

<sup>137</sup> Le terme est utilisé dans *Man of Steel*, *Transformers* ou les *X Men*. L'univers *Spiderman* utilise plutôt celui d'« espèce ».

qui sur Terre lui donne le pouvoir de s'imposer<sup>138</sup>. Dans un autre blockbuster de super-héros contemporain, *The Amazing Spiderman* (Marc Webb, 2012), l'ennemi de Spiderman, un lézard géant, est une perversion dangereuse du darwinisme obsédé par l'impératif de « s'adapter pour survivre », qu'il répète maladivement en arpentant les égouts de New York. Là encore, seul un mutant comme Spiderman, plus évolué physiquement qu'un humain, peut en venir à bout. Le héros américain contemporain est ainsi plongé dans un univers dominé par la question de la survie des plus aptes, qui se manifeste le plus fréquemment dans le cadre d'une guerre sauvage contre des ennemis plus développés.

Les films mentionnés ici ne se font pas les hérauts de la théorie de Huntington mais ils alimentent l'imaginaire du choc des civilisations en en reprenant certains éléments. On retrouve d'abord cette influence dans l'importance de la représentation culturaliste, en particulier religieuse, des conflits cinématographiques, visible à la fois dans la caractérisation de l'ennemi, dans la construction identitaire du héros ou dans la popularisation de l'univers des croisades médiévales. On observe encore l'influence du choc des civilisations dans la multiplication du motif du dernier carré, étendu au niveau mondial par le film de science-fiction ou de super-héros. L'imaginaire du choc des civilisations apparaît également dans le traitement de l'altérité comme sauvage et impérialiste, et transparait enfin dans le regain d'un darwinisme associant survie et évolution. La théorie de Huntington étant elle-même, comme nous l'avons montré, largement héritée du mythe de la Frontière rooseveltien, le cinéma contemporain continue de populariser par les diverses thématiques étudiées dans ce chapitre l'univers narratif du mythe de la Frontière classique. Décrédibilisée par la guerre du Vietnam, la légitimité de la guerre sauvage contre une altérité raciale a été reconstruite dans le cinéma vietnamiste pour se déplacer vers de nouveaux ennemis et prendre une dimension plus culturaliste. Distinctions essentialistes (de race ou de culture), évolutionnisme darwinien, usages légitimes de la violence attachés à un discours opposant les barbares à la civilisation sont des aspects structurant le récit de nombreux blockbusters contemporains, sans compter la persistance d'un héroïsme majoritairement masculin et blanc. Les motifs du mythe de la

---

<sup>138</sup> L'idée, exprimée par l'ennemi de Superman, selon laquelle la morale ou l'empathie, qualités humaines par excellence, seraient un désavantage dans le cadre d'une lutte pour la vie était déjà présente dans *Alien* (Ridley Scott, 1979) ou *Starship Troopers* (Paul Verhoeven, 1997). Dans *Alien*, l'androïde Ash dit à propos de l'extraterrestre : « I admire its purity. A survivor... unclouded by conscience, remorse, or delusions of morality ». Dans *Starship Troopers*, c'est « l'absence d'égo » qui fait des insectes de « parfaits combattants ».

Frontière tels que le dernier carré, la captivité ou la guerre d'extermination, repris film après film, participent à la diffusion mondiale des fondements narratifs du choc des civilisations<sup>139</sup>.

Cette partie s'est attachée à éclairer les modalités d'un prolongement du mythe de la Frontière dans le cinéma américain après la période critique des années 1960. Depuis la crise de la régénération par la violence jusqu'au retour d'un héros de la Frontière et d'une altérité raciale, le cadre narratif rooseveltien semble avoir réaffirmer sa pertinence cosmologique. À en juger par l'étendue de la légitimité accordée aux usages de la violence impériale dans le cinéma contemporain – la marge de manœuvre dont le héros dispose du « côté obscur » de la puissance américaine – l'Amérique cinématographique post-11 septembre apparaît comme un empire qui assume ses moyens. L'impérialisme racial et particulariste de Theodore Roosevelt qui paraissait si problématique à la gauche d'opposition des années 1960 voit ses démonstrations de force bien mieux tolérées aujourd'hui. Cependant, une telle réaffirmation du mythe rooseveltien n'est pas le canal principal par lequel l'Amérique reconstruit la légitimité de sa puissance dans le cinéma contemporain. Cette reconstruction passe plus naturellement par la défense que par la destruction de l'altérité, c'est-à-dire par le discours humaniste que certains des films présentés dans ce chapitre choisissaient d'abandonner. Après les critiques dirigées autant contre les États-Unis que contre le mythe national dans les années 1960, l'Amérique se repositionne du côté de la justice et de la liberté en embrassant le contre-mythe de la Frontière.

---

<sup>139</sup> Nous aborderons la question de la mondialisation culturelle et de la distribution des films américains au chapitre neuf.

**Partie III :**  
**Mondialisation du contre-mythe de la Frontière**

## *Chapitre 7 : Crise de l'impérialisme américain*

### I La fin des rêves : technologie totalitaire et clôture du monde

Rupture du progressisme : de la bombe au Vietnam

Fermeture du continent américain

### II *Planet of the Apes* : l'impérialisme en question

Pionniers des Frontières présentes et passées

Naufrage de la Nouvelle Frontière

Progressisme et régression raciale

Progressisme et régression morale

Civilisation simienne et critique de l'Amérique impériale

### III Mythe de la Frontière et Amérique impériale

Fin des Frontières et esthétique du réseau

La dérive oppressive de la civilisation

Les dangers de l'esprit de conquête

L'empire est américain

## *Chapitre 8 : L'écologie indigène de la contreculture au consensus*

### I La contreculture et le mythe du bon sauvage

Sacralisation de la nature américaine

La nostalgie impérialiste, ou comment conquérir autrement

### II *Easy Rider* : la route du contre-mythe

Turner contre Roosevelt : refonder la culture impériale

Contre une culture de violence

« We blew it » ou la faillite de la contreculture

Entre frontiérisme et indianisme

Désillusion et marchandisation : la fin des mythes

### III L'Amérique indianisée

Environnementalisme, New Age et culture impériale

Écologie mystique et culte de l'Indien : le contre-mythe dans le cinéma post-western

Indianisme : de la régénération de la civilisation à l'expiation de la colonisation

*Avatar* et l'écologie indigène sur les écrans globaux

Monde en réseau et trajectoires de résistance

## *Chapitre 9 : Mondialisation de l'empire de la liberté*

### I Cinéma américain et mondialisation culturelle

Le cinéma dans l'hyperculture globalisante

Hollywood mondialisé

### II *Star Wars* ou la résurrection de la mission libérale

Retour au mythe innocent

Frontière spatiale et univers impérial

Héroïsme sur l'ancienne Frontière : entre populisme et racialisme

Passage par l'altérité : l'indianisme dans *Star Wars*

La réécriture de la Nouvelle Frontière

### III De la mission libérale à l'empire de la liberté

La subversion du récit anti-impérialiste

Combattre pour la liberté

La défense de l'empire de la liberté

Le spectacle cinématographique comme expérience de la Frontière

Esthétique du spectacle et idéologie impériale

La remise en question de la mythologie nationale dans les années 1960 a provoqué un renversement narratif du mythe de la Frontière centré sur la victime d'hier : l'Indien. Méprisé et massacré dans l'histoire, l'indigène devient la clé d'une régénération morale de la civilisation moderne dans la contreculture de la fin des années 1960. S'il n'est pas nouveau, ce récit que nous avons appelé le contre-mythe de la Frontière (voir chapitre trois) connaît une influence nouvelle qui ne cesse de croître jusque dans le cinéma américain contemporain. Le contre-mythe de la Frontière se présente comme une réaction au mythe de la Frontière et une tentative de réparer la violence de la conquête historique sur le plan symbolique. Il participe à la déconstruction du régime rhétorique de l'impérialisme libéral en exhibant la violence qui se cache derrière les discours de civilisation et fustige le mythe national pour son racisme et son expansionnisme. En lieu et place de cette mythologie impérialiste, il prône la tolérance envers l'autre et la résistance à la colonisation. Il prolonge ainsi les critiques formulées dans les années 1960 à l'égard du mythe de la conquête et continue de faire résonner l'impact de la guerre du Vietnam sur la culture américaine. Le contre-mythe constitue de fait une critique partielle et limitée des mécanismes idéologiques du mythe de la Frontière. En présentant une civilisation réformée en la personne d'un héros blanc qui aime les Indiens, il installe les conditions d'une refondation morale de la puissance civilisée. Cette troisième partie s'attache à décrire le processus de popularisation du contre-mythe dans le cinéma américain et la manière dont il a permis de réaffirmer la mission libérale de l'Amérique dans le monde.

En racontant la conquête du point de vue de l'indigène, le contre-mythe induit des changements narratifs qui transforment la cosmologie du mythe classique. En premier lieu, l'univers du contre-mythe est un monde clos, écosystème indépendant que l'incursion de l'empire vient déséquilibrer. La dynamique du récit n'est pas expansive, vers plus d'espace, mais régressive, vers la diminution de l'espace disponible devant l'avancée de la civilisation. La violence exercée par le centre impérial sur la périphérie, marque de régénération du centre dans le mythe classique, devient un signe d'injustice et d'oppression. Elle est assistée dans son exercice par une instrumentalisation du progrès technique, qui représente désormais une menace pour la liberté et la vie des individus. La quête du progrès, autrefois émancipatrice et civilisatrice, est présentée comme destructrice de l'environnement et dangereuse pour la démocratie. L'horizon du contre-mythe est ainsi l'universalisme humaniste, les valeurs libérales et l'émancipation de l'individu. Dans cette configuration narrative, la position du héros incarne la résistance à l'empire. La référence historico-mythique engage moins les guerres indiennes que la Révolution américaine ou les guerres de décolonisation. Le récit se situe sur le terrain de Frederick Turner et son idéalisme de l'Ouest opposé à l'Europe, plutôt

que sur celui de Theodore Roosevelt et son impérialisme militaire opposé à l'Indien. Cependant, le contre-mythe repose sur une contradiction fondamentale entre ses récits anti-impérialistes et un cadre narratif qui reste tributaire de l'idéologie impériale. Binarité radicale, téléologie progressiste, hiérarchie des races et des genres et rôle social de la violence structurent ses représentations et signalent les limites du contre-mythe en tant que récit émancipateur. Ils constituent cependant sa force en tant qu'univers de reconstruction d'un impérialisme libéral américain.

Dans cette dernière partie, le chapitre sept s'attache à décrire les remises en question cinématographiques d'un empire, non seulement américain mais aussi occidental, qui passent notamment par une critique de l'idéologie du progrès dans le cinéma de science-fiction dystopique à partir de *Planet of the Apes* (Franklin Schaffner, 1968). Cette critique vise en premier lieu l'esprit de conquête de la Nouvelle Frontière. Elle s'accompagne d'un constat tragique de la clôture du monde qui traverse les catégories génériques du cinéma et signale la fin des possibilités de renouveau. L'ambiguïté du contre-mythe, entre dénonciation et regret de la Frontière, est examinée dans le chapitre huit. Celui-ci prend *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) comme point de départ d'une discussion sur les réactions à l'empire organisées depuis la périphérie et la figure de l'Indien. Ce chapitre mobilise des exemples allant du western révisionniste au blockbuster contemporain pour souligner la diffusion d'une nostalgie impérialiste et de ce que nous appelons une écologie indigène sur un marché culturel globalisé. Enfin, le chapitre neuf se penche avec *Star Wars* (George Lucas, 1977) sur la manière dont le détour par l'altérité, rendu possible par le contre-mythe, a permis la reconstruction d'un mythe de la Frontière libéral légitimant l'Amérique comme empire de la liberté. Nous y discutons la place du cinéma américain dans la mondialisation culturelle et y analysons la contradiction au cœur des blockbusters inspirés du contre-mythe entre un récit anti-impérialiste et un cadre narratif impérial.

## ***Chapitre 7 : Crise de l'impérialisme américain***

« While myths of the end of the world had existed since the written word, and were common to most religious doctrines, these ends were always at the discretion of divine forces. The existence of a human technology capable of accomplishing the apocalypse made the continuity of the past, present, and future suddenly appear to be questionable at best, and doomed at worst. »

Robert A. JACOBS, *The Dragon's Tail*<sup>1</sup>

« The voyage into outer space leads not to 'the final frontier' as 'Star Trek' was then promising, but rather to a wasteland, a societal graveyard where the wages of the sins committed on the earlier American 'frontiers' have been paid full. »

Eric GREENE, *Planet of the Apes as American Myth*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Robert A. JACOBS, *The Dragon's Tail: Americans Face the Atomic Age*, 2010, p. 119-20.

<sup>2</sup> Eric GREENE, *Planet of the Apes as American Myth: Race, Politics, and Popular Culture*, 1998, p. 54.



L'utilisation massive de technologies de destruction durant la guerre du Vietnam et l'effondrement de la rhétorique humanitaire enveloppant le conflit ont provoqué une remise en question des présupposés progressistes du mythe national. Alors que la tradition progressiste américaine a toujours lié progrès technique et progrès moral, un divorce évident semble avoir été consommé dans les images d'une machine de guerre bombardant d'innocents paysans. Le mythe de la Frontière, fondé sur la croyance optimiste en un avenir émancipé des déterminismes de l'histoire, semble maintenant déboucher sur la répétition morbide d'un passé d'oppression. Et la civilisation du progrès, icône sacrée du libéralisme humaniste, apparaît comme le chemin direct vers la ruine conjointe de l'autre et du soi. Un tel renversement signale à cette période la faillite radicale du récit progressiste sur lequel le mythe s'est construit. L'avenir n'est pas meilleur, il n'est que l'aggravation de la violence impériale du passé. Émigrer ne sert à rien, si ce n'est répéter la colonisation. Émigrer n'est même plus possible lorsque l'empire a conquis tout l'espace disponible et que les nouvelles Frontières n'existent plus. En lieu et place de la promesse de renouveau au cœur du mythe de la Frontière, un récit bien plus pessimiste émerge qui voit dans l'empire et ses expressions la certitude d'une fin tragique de l'histoire et de l'humanité. Sous le vernis des rhétoriques civilisatrices émerge l'empire démasqué : son particularisme, son totalitarisme, sa technique meurtrière, son inhumanité. La critique culturelle inspirée par le contre-mythe est profonde et systémique. Elle ne limite pas le mal à une poignée d'individus déviants, mais associe l'Amérique entière à un empire dont les prétentions humanistes recouvrent une réalité d'oppression. L'Amérique n'est plus l'exception libérale dans un monde impérial mais la fidèle reconstruction des empires du passé.

Cette crise et critique de l'empire est un phénomène transversal de la culture américaine à partir de la fin des années 1960. Il transparait au cinéma depuis le western révisionniste et le road movie jusqu'aux blockbusters contemporains dont les récits prolongent le contre-mythe. Mais c'est dans le genre de la science-fiction, intimement lié aux questions de technologie et de progrès, que cette critique s'exprime le plus radicalement et c'est pourquoi ce chapitre accorde à ce genre une place particulière. Suite au succès de *Planet of the Apes* et *2001: Space Odyssey* en 1968, la science-fiction, jusque-là considérée comme un genre mineur, connaît un renouveau quantitatif et qualitatif. Celui-ci se caractérise d'une part par une interrogation critique des fondements du mythe de la Frontière et, d'autre part, par un sentiment de clôture de l'espace et des possibilités de renouveau pour la civilisation. C'est en quelque sorte la faillite de la Nouvelle Frontière qu'enregistre ce cinéma en dévoilant les implications morbides de son esprit de conquête et la vacuité de son idéalisme politique.

Après un retour sur les origines d'une crise du progressisme dans la culture américaine et du sentiment de clôture de l'espace qui frappe l'Amérique dans les années 1960, nous verrons dans quelle mesure *Planet of the Apes* articule ces deux thématiques pour former le point de départ d'une critique de l'empire dans le cinéma américain post-western.

## **La fin des rêves : technologie totalitaire et clôture du monde**

Les peurs américaines liées à la modernité et à la technologie peuvent être considérées comme une constante de la culture nationale depuis la formation du pays. Si l'attitude dominante depuis le rationalisme des Lumières jusque dans les années 1940 a été relativement optimiste quant au caractère émancipateur du progrès technique, une angoisse latente accompagne à chaque étape l'avènement du progrès. Leo Marx le montre par exemple à propos du train au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle dans son étude classique, *The Machine in the Garden* (1964). Le succès du western, genre attaché à l'Amérique pré-moderne dans un pays majoritairement urbain et industriel après 1920, en est une autre expression. Le culte de la modernité dans la culture américaine entre ainsi régulièrement en contradiction avec un idéal fondateur de nature pastorale (le fermier indépendant de Jefferson) qui garde une influence symbolique bien au-delà de son existence démographique aux États-Unis. Après la Seconde Guerre mondiale, l'angoisse et la désillusion prennent cependant le pas sur l'optimisme en matière de technologie, une transformation qui se ressent d'abord dans le genre de la science-fiction.

## **Rupture du progressisme : de la bombe au Vietnam**

Si l'on en croit Sandy Torres dans son analyse de la science-fiction au cinéma, la dystopie, que nous définirons simplement avec Negley et Patrick comme l'opposé de l'utopie<sup>3</sup>, et son discours anti-progressiste sont apparus avec les prémisses du genre :

« La science-fiction semble surtout s'être constituée simultanément avec la contre-utopie. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle [Jean] Gattegno tient Swift comme le seul annonciateur de certains thèmes de la science-fiction, puisque ses récits se dressaient contre l'idéologie du progrès

---

<sup>3</sup> Glenn Robert NEGLEY et John Max PATRICK, *The Quest for Utopia: An Anthology of Imaginary Societies*, 1962. Voir Éric DUFOUR, *Le Cinéma de science-fiction: histoire et philosophie*, 2011, p. 209. Les difficultés relatives à la définition de l'utopie sont bien connues de tous les chercheurs en « utopian studies ». Rejetant les définitions en termes de forme, de contenu et de fonction qu'elle juge insuffisante, Ruth Levitas propose une définition fondée sur l'affect qui structure le récit utopique : « Le désir d'améliorer les manières d'être et de vivre. »

Ruth LEVITAS, *The Concept of Utopia*, 1990, p. 8. La contre-utopie, ou dystopie, représente donc la négation pratique de ce désir.

dominante au XVIII<sup>e</sup> siècle pour critiquer les mœurs de la société européenne et montrer que le progrès des techniques et des sciences pouvait entraîner la régression de la civilisation<sup>4</sup>. »

C'est précisément cette conception régressive du progrès technique – il emmène une société vers la barbarie plutôt que vers la civilisation – qui s'amplifie dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Jusqu'à cette période, et malgré la publication de certaines des grandes œuvres dystopiques de la littérature, la science-fiction construit un regard majoritairement optimiste sur la nature émancipatrice de la technique et du progrès :

« The works of authors like H. G. Wells, Jules Verne, Arthur C. Clarke, Olaf Stapledon, and Robert Heinlein, among many others, have attempted to portray the future of science and our industrial-based civilization in terms of an inevitable advance and improvement in the human condition. [...] In this so-called 'hard SF' literature, nuclear wars may be fought, environmental catastrophes may occur, aliens may invade, but in the end humanity, or whatever survives of it, emerges with renewed vigor and greater power over nature, aliens and humanity itself<sup>5</sup>. »

Aux États-Unis par exemple, c'est le *space opera*, récit d'aventure interstellaire adapté du western, qui domine la science-fiction populaire des années 1930 (voir chapitre deux). La rupture advient avec l'invention de la bombe atomique puis son usage en août 1945 par les Américains :

« Within days of the news from Hiroshima, alongside the celebrations of victory came deep anxiety about what the advent of nuclear weapons meant for the long-term survival of human civilization. » (Jacobs 2010, 118)

La science a produit non plus seulement les moyens de détruire une nation ou un peuple particulier, mais l'ensemble de l'humanité. La technique la plus avancée est également potentiellement la plus barbare, et le choix repose sur des hommes qui viennent tout juste de démontrer le degré d'horreur absolue dont ils sont capables.

Cette transformation culturelle du rapport de la science et de la technologie à l'avenir de l'homme s'est exprimée dans la science-fiction de l'après-guerre : « Jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, le *space opera* dominait la science-fiction. La Bombe a changé ça<sup>6</sup>. » Dans les années 1950, la science-fiction représente de plus en plus « des catastrophes que la science

---

<sup>4</sup> Sandy TORRES, *Les Temps recomposés du film de science-fiction*, 2004, p. 155. L'ouvrage de Jean Gattégno auquel il est fait allusion est *La Science-fiction*, 1971.

<sup>5</sup> Keth SUDDS, « Beyond the Planet of the Apes: Killer Apes and the State of Nature », in Michael BERMAN et Rohit DALVI, *Heroes, Monsters and Values: Science Fiction Films of the 1970s*, 2011, p. 156.

<sup>6</sup> James WILLIAMSON, « On the Final Frontier », in Gary WESTFAHL, *Space and Beyond: The Frontier Theme in Science Fiction*, 2000, p. 51.

et la technologie [ont] causées mais qu'elles [sont] incapables d'aborder et de corriger » (Sudds 2011, 160). C'est le cas par exemple de *Them !* (Gordon Douglas, 1954), dans lequel des fourmis géantes produites par les essais nucléaires au Nouveau Mexique attaquent la ville de Los Angeles. Pour certains, la bombe est même présente derrière l'ensemble des productions de science-fiction qui se multiplient sur les écrans du cinéma d'exploitation dans les années 1950<sup>7</sup>. Les créatures et catastrophes que la technologie nucléaire provoque film après film « nous forcent à adopter une vision pessimiste concernant la valeur du progrès technologique et la capacité de l'homme à contrôler son destin<sup>8</sup> ». La bombe inspire donc une complète remise en cause des perspectives collectives de l'humanité dans de nombreuses productions culturelles américaines.

À une technologie meurtrière se superpose dans les années 1950 la conscience des intérêts politiques et économiques peu louables gouvernant son développement. Le président Eisenhower saisit cette conscience angoissée par l'expression de « complexe-militaro industriel » utilisée dans son discours d'adieu en 1961. Le complexe militaro-industriel désigne l'ensemble des industries militaires dont la puissance croissante dans le cadre de la guerre froide menace de peser sur les décisions politiques aux dépens des libertés des citoyens :

« In the councils of government, we must guard against the acquisition of unwarranted influence, whether sought or unsought, by the military industrial complex. The potential for the disastrous rise of misplaced power exists and will persist.

We must never let the weight of this combination endanger our liberties or democratic processes. We should take nothing for granted. Only an alert and knowledgeable citizenry can compel the proper meshing of the huge industrial and military machinery of defense with our peaceful methods and goals, so that security and liberty may prosper together<sup>9</sup>. »

Eisenhower reprend ici l'opposition traditionnelle entre sécurité et liberté soulevée par Alexander Hamilton dans les *Federalist Papers* en 1788. Depuis, l'Amérique est devenue une superpuissance à la tête du monde libre et cette question ne concerne plus seulement la liberté des citoyens américains mais la nature de leur mission stratégique dans le monde. Son actualité est alors d'autant plus pressante que les États-Unis sont lancés dans une course à l'armement qui maintient le budget de la défense au-dessus de 10% du PIB sur l'ensemble des

---

<sup>7</sup> Cynthia HENDERSHOT, *Paranoia, the Bomb, and 1950s Science Fiction Films*, 1999.

<sup>8</sup> Vivian Carol SOBCHACK, *Screening Space: The American Science Fiction Film*, 1987, p. 112.

<sup>9</sup> Dwight EISENHOWER, « Farewell Address », 17 janvier 1961.

[http://avalon.law.yale.edu/20th\\_century/eisenhower001.asp](http://avalon.law.yale.edu/20th_century/eisenhower001.asp). Consulté le 13/05/2016.

années 1950<sup>10</sup>. Le sociologue C. Wright Mills parlait ainsi en 1956 d'un « immense glissement structurel du capitalisme moderne américain vers une économie de guerre permanente<sup>11</sup> ». Ces transformations de l'industrie de défense, déjà en germe dans le projet Manhattan qui a développé la bombe atomique, influenceront la science-fiction :

« The complex dictated an economy that transformed American in the 1940s and 1950s, from the global reach of postapocalyptic Cold War scenarios to the intimacy of technologized domestic consumption. SF intersects with this complex at different points, indicative of the growth and diversification of the genre in post-war years<sup>12</sup>. »

Parce qu'il semble intimement connecté au global comme au domestique, le complexe militaro-industriel apparaît comme la graine du totalitarisme capitaliste imaginé par la science-fiction dystopique depuis *The Iron Heel* (Jack London, 1908), *Brave New World* (Aldous Huxley, 1932) ou *1984* (George Orwell, 1949). La technique représente un danger parce que son contrôle a été subtilisé par des intérêts particuliers, d'ordre militaire et financier. L'avertissement d'Eisenhower met le doigt sur une possible dérive antidémocratique et militariste de la politique américaine, une évolution pressentie par un poète comme Allen Ginsberg qui décrit la machine étatique capitaliste comme un « Moloch » dans *Howl* (1956). Pour beaucoup d'observateurs et d'universitaires, l'escalade de la guerre du Vietnam a représenté un aboutissement de cette dérive antidémocratique et militariste du gouvernement américain<sup>13</sup>.

La guerre du Vietnam, qui cristallise de nombreux changements culturels de la période, ne marque pas l'origine des dystopies anti-progressistes, pas plus qu'elle n'a créé l'image d'un capitalisme tyrannique et impérial. Mais elle a servi de catalyseur, accélérant la popularisation d'un sentiment d'effondrement du pouvoir démocratique et de son remplacement par une « société technocratique », pour reprendre le mot de Theodore Roszak, auteur de *The Making of a Counter Culture* (1968), une « machine » ou un « système »

---

<sup>10</sup> Depuis, le budget de la défense ne retrouvera qu'une seule fois le niveau des 10% : en 1968 durant la guerre du Vietnam. Voir Benjamin O. FORDHAM, « Paying for Global Power : Costs and Benefits of Postwar U.S. Military Spending », in A. J. BACEVICH (dir.), *The Long War: A New History of US National Security Policy since World War II*, 2007, pp. 371-404.

<sup>11</sup> Charles Wright MILLS, *The Power Elite*, 1956, p. 215.

<sup>12</sup> Roger LUCKHURST, *Science Fiction*, 2005, p. 81.

<sup>13</sup> Voir Alex ROLAND, « The Military Industrial Complex, Lobby and Trope », in Bacevich 2007, 345. Le Sergent Barnes incarne cette dérive dans *Platoon*, lorsqu'il imagine la guerre et la communauté nationale comme une seule et même mécanique : « Now, I got no fight with any man who does what he's told, but when he don't, the machine breaks down. And when the machine breaks down, we break down. »

rationaliste déshumanisant et meurtrier. Pour beaucoup de contemporains, la guerre a représenté un échec de la technologie. Celle-ci n'a ni permis de gagner la guerre contre un ennemi aux moyens inférieurs, ni aidé à l'émancipation des populations conquises. C'est donc le programme de la Nouvelle Frontière, combinant conquête technologique et progrès moral, qui s'effondre tout entier :

« The Vietnam War drove home the point that America's massive and sophisticated technological capability, so grotesquely out of scale when compared to that of the invaded Third World nation, could wreak sickening devastation but seemed powerless to win minds and hearts<sup>14</sup>. »

Avec ses millions de tonnes de bombes larguées et ses images de napalm brûlant les campagnes, la guerre du Vietnam apparaît comme l'instrumentalisation meurtrière du progrès technique par un pouvoir impérial.

Sous l'effet de ces transformations culturelles, la science-fiction cinématographique connaît une nouvelle évolution à la fin des années 1960 :

« Alors que s'accroît la crise de confiance envers les élites, qui culmine aux États-Unis avec la guerre du Vietnam, Hollywood produit en effet une série de films de science-fiction envisageant l'avenir des civilisations modernes sous l'angle dystopique de la régression ou du totalitarisme<sup>15</sup>. »

La dystopie présentant un totalitarisme technologique devient la forme privilégiée du genre dans la saga *Planet of the Apes* (1968-73) et des films comme *The Omega Man* (1971), *Silent Running* (1972), *Soylent Green* (1973), *Zardoz* (1974), *Rollerball* (1975) ou *Logan's Run* (1976). Ces productions insistent sur une nouvelle dimension par rapport aux dystopies précédentes : la responsabilité de l'homme et de la civilisation dans la tragédie. Dans un film antérieur comme *Them!* (1954), les fourmis radioactives sont présentées comme un fléau biblique. À la fin des années 1950 encore, *On the Beach* (Stanley Kramer, 1959) représente « une apocalypse nucléaire, mais [n'est] pas particulièrement critique de la civilisation moderne ou de l'espèce humaine » (Sudds 2011, 155). Le ton change cependant à partir de la fin des années 1960. Avec la faillite du progressisme libéral qui était au cœur de la mythologie nationale, la science-fiction exploite de plus belle ses affinités avec le mythe de la Frontière pour devenir un terrain de déconstruction de l'idéologie impériale :

---

<sup>14</sup> Carroll PURSELL, *The Machine in America: A Social History of Technology*, JHU Press, 2007, p. 299.

<sup>15</sup> Laurent GUIDO (dir.), *Les Peurs de Hollywood : phobies sociales dans le cinéma fantastique américain*, 2006, p. 32.

« [L]ike the western, many science fiction films are fascinated with the idea of a frontier [...] and contain a similar thematic opposition between wilderness (desert) and civilization (urban city) [...]. With recurring interest in the role of technology, and the figure of the alien/robotic/created 'Other', the genre would present fertile ground for such genre-based criticism from the 1970s on<sup>16</sup>. »

Suppléant le western déclinant, la science-fiction profite de sa dimension spéculative pour explorer les fondements et les limites de la mythologie nationale au tournant des années 1970.

### Fermeture du continent américain

La disparition de la finalité collective qu'offrait le récit progressiste contribue à renforcer un sentiment de fermeture des possibles et de fin des Frontières à la fin des années 1960. Ce sentiment se prolonge dans *Planet of the Apes* ou le road movie et jusqu'à plus récemment avec *Blade Runner* (1982), *Total Recall* (1990) et certains blockbusters contemporains. Il s'agit là d'une contradiction caractéristique de la contreculture sur laquelle nous reviendrons avec *Easy Rider* au chapitre suivant : la Frontière est désignée à la fois comme l'origine du mal et comme sa rédemption. Les films dont il est question dans ce chapitre partagent également cette contradiction. Le sentiment de clôture de l'espace mythique trouve une origine dans le western qui se concentre sur la transition de la sauvagerie à la civilisation et donc la fin de la Frontière. À partir des années 1950, le thème de la fin de la Frontière en vient cependant de plus en plus à signaler la fin d'un mythe. Le cinéma de John Ford présente par exemple une fermeture graduelle de la perspective et une disparition de l'horizon entre *Stagecoach* (1939) et *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962) dont l'expression de plus en plus symbolique signale la fin d'une mythologie de la régénération. Ainsi, alors que *Stagecoach* offre des plans panoramiques sur les paysages ouverts de Monument Valley (figure 62) ou que *My Darling Clementine* (1946) crée une continuité horizontale entre la communauté de Tombstone et l'horizon naturel américain (figure 63), *The Searchers* (1956) referme les buttes majestueuses sur ses personnages (figure 64) et *Liberty Valance* ne s'occupe même plus de trouver des espaces extérieurs mais se filme en huis clos pour représenter la clôture du vieil Ouest (figure 65). Déjà dans *The Searchers*, le régime de représentation penche vers le réflexif et le symbolique, mais *Liberty Valance* exacerbe cette dimension lorsqu'une délicate fleur de cactus en vient à cristalliser le destin du mythe lui-même.

---

<sup>16</sup> Andrew BRITTON, « Blissing Out: The Politics of Reaganite Entertainment », *Movie* 31/32, 1986, p. 9-10.



62 Stagecoach (1939): équilibre diligence / paysage



63 My Darling Clementine (1946): continuité entre la ville et le désert



64 The Searchers (1956): horizon obstrué



65 Liberty Valance (1962): clôture de l'espace



Le cinéma du réalisateur Sam Peckinpah, représentant d'une nouvelle génération de réalisateurs formés au tournant des années 1960, est obsédé par cette exploration d'un mythe condamné. De *Ride the High Country* (1962) à *Pat Garrett and Billy the Kid* (1973) en passant par *The Wild Bunch* (1969), l'intrusion du progrès technique – « une préoccupation majeure du western des années 1960 au début des années 1970<sup>17</sup> » – signale la disparition des espaces de liberté. Même *How the West Was Won* (Ford, Hathaway, Marshall, 1962), « peut-être le dernier film à pouvoir être interprété comme une célébration sans réserve de [...] la réalisation de la Destinée manifeste » (French 2005 [1973], 196), ne peut tout à fait résorber le fossé esthétique et moral qui sépare l'Ouest pastoral du dédale autoroutier de Los Angeles qui clôt le film.

À l'atmosphère de fin d'un mythe s'ajoutent les déceptions liées non seulement à l'échec de la Nouvelle Frontière et de son idéalisme technologique, mais également à l'effondrement des promesses d'alternative à la « société technocratique » incarnées par la contreculture :

« In 1967, the year of the Summer of Love, [...] anti-war demonstrations were increasing in number and the tone of protest growing more militant. 1968 exploded in violence with the Tet Offensive, the assassinations of Robert F. Kennedy and Martin Luther King, rioting in American ghettos and university campuses, the street fighting and protests that shattered the Chicago Democratic Convention, and the Soviet invasion of Czechoslovakia. The feeling of collapse intensified through 1969 as the Vietnam War continued, and the counter-culture began to fall apart in the aftermath of the Manson murders and the disastrous Rolling Stones concert at Altamont speedway<sup>18</sup>. »

Dans les dernières années de la décennie, le temps des utopies paraît terminé et les espaces de renouveau semblent s'effacer les uns après les autres. La Nouvelle Frontière libérale et expansive a laissé place à la conscience d'un monde fini dont les ressources sont limitées qui trouvera une expression dans les mouvements écologiques évoqués au chapitre suivant. Elle a également laissé place à une autre prise de conscience : la civilisation a épuisé les espaces vierges pour installer partout son hégémonie. Le territoire américain, et bientôt le monde globalisé, est devenu un espace cadastré, rationalisé, conquis, mis en réseau : « Quasiment tous les recoins de l'Amérique [semblent] intimement connectés à la civilisation. [...] Le monde [est] désormais [...] entièrement cartographié<sup>19</sup> ». Pour la génération engagée des

---

<sup>17</sup> Philip FRENCH, *Westerns: Aspects of a Movie Genre*, Manchester, 2005 [1973], p. 83.

<sup>18</sup> Lee HILL, *Easy Rider*, 1996, p. 33.

<sup>19</sup> Gary WESTFAHL, *Space and Beyond: The Frontier Theme in Science Fiction*, 2000, p. 2.

beats, alimentée par les écrits de Jack Kerouac ou Allen Ginsberg, puis pour celle plus hédoniste des hippies, la nation continentale est celle décrite dans le roman *On the Road* (1957), où San Francisco n'est qu'une réplique de New York et où, faute de destination, le salut ne se trouve plus que dans le mouvement lui-même.

Pour cette contreculture sans espace d'expression, la modernité technocratique est aussi oppressante et policière qu'elle le sera dans les dystopies cinématographiques. Héritiers du populisme de *Jesse James*, *Bonnie et Clyde* (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967) sont les représentants à la fois d'un peuple opprimé par un capitalisme sauvage et d'une jeunesse du baby boom ennuyée par le conformisme. Fugitifs vivant en marge du système, Bonnie et Clyde sont rattrapés et massacrés dans un plan au ralenti par les représentants des forces de l'ordre car il n'y a plus nulle part où aller (ou « comment répéter le mythe de la Frontière lorsque la Frontière n'existe plus ?<sup>20</sup> »). Le héros éponyme de *Cool Hand Luke* (Stuart Rosenberg, 1967) représente un autre esprit libre brisé par une société carcérale. Dans ce film sur l'innocence détruite, le soleil se couche sur le rêve pionnier, enchaîné avec les forçats sous les ordres d'un gardien fasciste. Dieu s'est retiré du monde (Luke : « Where are you, old man ? ») et la liberté est sacrifiée sur l'autel de la loi. Luke (Paul Newman) incarne les aspirations d'une génération qui veut s'émanciper dans les grands espaces américains. L'acteur reprend un rôle similaire aux côtés de Robert Redford dans *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (George Roy Hill, 1969), où deux bandits inspirés de la Nouvelle Vague française fuient la civilisation jusqu'en Bolivie pour un dernier carré désespéré contre l'armée locale. L'image se fige avant la mort, un procédé repris à la fin de *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991) qui crée une forme de liberté intemporelle – saisir le moment fugitif de pure liberté et le conserver pour l'éternité – dans un monde sans espaces d'émancipation. Le genre du road movie se construit d'ailleurs précisément comme une tentative de retrouver ces espaces mythiques perdus<sup>21</sup>, mais cette tentative ne mène à rien d'autre qu'à l'interruption brutale des trajectoires d'émancipation par la violence de la civilisation. Les pseudo-Indiens hippies sont abattus par la culture dominante à la fin d'*Easy Rider* et le pseudo-Noir Kowalski s'écrase dans un barrage policier à la fin de *Vanishing Point* de Richard Sarafian en 1971.

---

<sup>20</sup> Jean-Baptiste THORET, *Le Cinéma américain des années 70*, 2006, p. 102. Voir la discussion de l'auteur sur « Fin de la Frontière/excès d'énergie », pp. 102-4.

<sup>21</sup> « A l'espace dépressif du western dernière manière, [le *road movie*] oppose d'abord un retour de croyance dans les vertus de l'horizontale et de la ligne de fuite, comme une seconde chance ou un voyage en contrebande : le western continué et embarqué, c'est-à-dire le générique d'*Easy Rider* et l'élan retrouvé jusqu'à l'enivrement supposé des débuts de la conquête. »

Bernard BÉNOLIEL et Jean-Baptiste THORET, *Road Movie, USA*, 2011, p. 105.

L'empire a achevé son œuvre de colonisation ; il n'y a plus d'espace pour la liberté de l'individu. Ces deux aspects – renversement du récit progressiste et clôture des possibilités de régénération – sont articulés par *Planet of the Apes* sous la forme d'une critique de la Nouvelle Frontière.

### ***Planet of the Apes* : l'impérialisme en question**

Sorti le 8 février 1968, *Planet of the Apes*<sup>22</sup> (Franklin J. Schaffner) est un des premiers films américains à mobiliser l'univers visuel du western pour interroger les fondements du mythe national. Comme de nombreuses dystopies avant lui, *Planet* se caractérise par un discours technophobe, incarné dans l'image emblématique qui clôt le film de la Statue de la Liberté échouée sur une plage. Mais il est peut-être le premier film à blâmer l'impérialisme américain et à lier cette technophobie à une critique systématique de l'idéologie impériale. *Dr Strangelove* (Stanley Kubrick, 1964), dans son image finale d'un cowboy chevauchant la bombe qui anéantira l'humanité, avait déjà associé le risque de guerre nucléaire à une culture de la Frontière. Quelques semaines après la sortie de *Planet*, *2001: Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968) donne sa profondeur visuelle à l'espace interstellaire mais inverse paradoxalement la courbe du progrès humain : l'avenir n'est que régression de l'humanité au stade fœtal<sup>23</sup>. *Planet of the Apes* annonce déjà ce thème de la régression, mais l'explore sur le terrain originel du mythe de la Frontière : l'Ouest américain et ses expressions westerniennes. Il s'agit d'un film charnière au sens où il reprend la mythologie nationale par les formes du western et ouvre la voie à sa déconstruction radicale dans des films tels que *The Wild Bunch*, *Midnight Cowboy* et *Easy Rider* qui sortent l'année suivante.

À la différence des films étudiés jusque-là, *Planet of the Apes* a été vendu, attendu et reçu comme un film contenant un message politique. Son slogan publicitaire le désigne comme « un film important et hors du commun ». Si Rod Serling, premier scénariste à travailler sur l'adaptation du roman de Pierre Boulle, *La Planète des singes* (1963), est un homme de gauche<sup>24</sup>, le second, Michael Wilson, a fait partie de la liste noire d'Hollywood pendant le maccarthisme et est connu pour ses convictions progressistes. Le réalisateur Franklin J. Schaffner déclare en 1972 avoir également considéré le film comme « un film politique, avec une certaine dose de satire swiftienne et peut-être en dernier de la science-

---

<sup>22</sup> Pour un résumé de l'intrigue, voir la section Corpus primaire de la filmographie.

<sup>23</sup> « The vast spatial and temporal Moebius strip of *2001: A Space Odyssey* has cinematically transformed progress into regress. » (Sobchack 1987, 226)

<sup>24</sup> *Show Business Illustrated*, 28 novembre 1961. Cité dans Greene 1998, 25.

fiction<sup>25</sup> ». La star Charlton Heston décrit quant à elle le film comme présentant « une intrigue très complexe avec une dose considérable de commentaire social<sup>26</sup> ». Les producteurs David Jacobs et Mort Abrahams préfèrent présenter le projet initial aux studios comme un film d'aventure<sup>27</sup>, mais la dimension politique de l'univers de la planète des singes est exploitée de plus en plus consciemment au fil de la saga<sup>28</sup>.

Les critiques de l'époque se font largement les échos de la dimension politique du film. Le *Chicago's American* y décèle ainsi « un examen intelligent et enthousiasmant de ce que signifie être civilisé<sup>29</sup> ». La plupart des commentateurs développent des interrogations sur la nature destructrice de l'humanité<sup>30</sup> et le film semble résonner avec les préoccupations de son temps :

« The film catches us at a particularly wretched moment in the course of human events, when we are perfectly willing to believe that man is despicable and a good deal lower than the lower animals<sup>31</sup>. »

C'est l'animalité de l'homme qui semble être en question, son incapacité à se hisser à la hauteur de la civilisation. Avec le recul de quelques années et la sortie de l'ensemble des films de la saga, la résonance politique paraît de plus en plus profonde et marquée, comme l'illustre ce commentaire de 1972 :

« *Planet of the Apes* generates a number of situations that mirror the late '60s: police brutality, suppression of information, biased interpretation by the executive, arrogant self-satisfaction, oppression of large parts of the population, classism (a hierarchy of orangutans, chimpanzees and gorillas), inhuman scientific experimentation and tampering with free will, sterilization, literal

---

<sup>25</sup> Dale WINOGURA, « Dialogues on Apes, Apes, and More Apes », *Cinéfantastique*, été 1972, p. 21. Cité dans Greene 1998, 28.

<sup>26</sup> Cité dans « Monkey Business; The Selling of the Planet of the Apes », *Sci-Fi Universe*, juillet 1994.

<sup>27</sup> « The sole object in doing so is entertain and thrill—and nothing more. » Jacobs dans son dossier de présentation du film à destination des investisseurs, cité dans « Monkey Business; The Selling of the Planet of the Apes », *Sci Fi Universe*, juillet 1994.

<sup>28</sup> *Beneath the Planet of the Apes* (Ted Post, 1970), *Escape from the Planet of the Apes* (Don Taylor, 1971), *Conquest of the Planet of the Apes* (J. Lee Thompson, 1972), *Battle for the Planet of the Apes* (J. Lee Thompson, 1973). Voir les propos de Stan Hough, producteur de la série télévisée *Planet of the Apes* en 1974 (« we have so much latitude in what we can say, dressed up in monkey suits ») et leur analyse dans Greene 1998, 19-20.

<sup>29</sup> Joe RUSSO, Larry LANDSMAN et Edward GROSS, *Planet of the Apes Revisited*, 2001, p. 86-7.

<sup>30</sup> « [*Planet* is] a vitriolic comment on the habits of mankind into the mouth of the simians. Man is the menace to peace on earth and must be destroyed ».

Richard GERTNER, « Planet of the Apes », *Motion Picture Herald*, 21 février 1968.

« [The surprise ending] brutally questions the ability and right of contemporary society to prevail on its current course ».

John MAHONEY, « 'Planet of Apes' Rare Pic; Should Be Gargantuan Boxoffice Hit for 20<sup>th</sup> », *The Hollywood Reporter*, 5 février 1968.

<sup>31</sup> Joseph MORGENSTERN, « Monkey Lands », *Newsweek*, 26 février 1968.

interpretation of the Scripture/Scrolls, fatuous religiosity, resistance to change and indifference about the future. [...] The overall impression is more Nixonian than Johnsonian<sup>32</sup>. »

Pour Eric Greene, auteur d'une monographie de référence sur la saga, le premier *Planet* est précisément un rejet viscéral du « conservatisme politique et culturel représenté par [John] Wayne et [Richard] Nixon » (Greene 1998, 43) que nous avons identifié dans ses rapports avec le mythe de la Frontière au chapitre trois. Tout comme la gauche intellectuelle de la fin des années 1960, *Planet* réagit à une politique militariste et impérialiste identifiée dans le western et une culture de la Frontière. Sa position politique ainsi que son thème surprenant ont trouvé un public. Avec un budget final de \$5M, le film rapporte \$15M de recettes en 1968<sup>33</sup>, se plaçant derrière *Romeo and Juliet* (\$38,9M), *Funny Girl* (\$26,3M), *The Odd Couple* (\$20M) et *Bullitt* (\$19M) sur le marché américain<sup>34</sup>. Le succès inattendu du film est suffisant pour motiver la production de quatre suites, de séries télévisées, de bandes dessinées, d'un ensemble de produits dérivés, d'un remake par Tim Burton en 2001 et d'une nouvelle saga démarrée en 2011. L'ensemble a abouti à un véritable culte dont la portée culturelle et politique dépasse le cercle des fans de science-fiction.

### **Pionniers des Frontières présentes et passées**

*Planet of the Apes* s'inscrit narrativement et esthétiquement dans le contexte de la course à l'espace comme symbole ultime de la Nouvelle Frontière (voir chapitre trois). Son univers narratif crée un lien explicite avec les missions spatiales de la NASA. Les héros sont des astronautes voyageant dans une navette lancée de Cape Kennedy, base de lancement du programme Apollo depuis 1967. Comme pour les missions Apollo, les astronautes sont dans leur trentaine (« la trentaine, bien rasés, virils – le meilleur de l'Amérique<sup>35</sup> » selon le scénario) et réduits au nombre de trois après la mort prématurée de l'un d'entre eux (Stewart interprétée par Diane Stanley). Le récit se situe cependant en 1972 et les objectifs non précisés de leur mission semblent être bien plus ambitieux que de marcher sur la Lune. Après six mois dans l'espace, les astronautes reviennent probablement d'une mission d'exploration interplanétaire<sup>36</sup>. La présence d'une femme astronaute, décrite par le héros comme « la marchandise la plus précieuse que nous avons à bord. Elle devait être la nouvelle Ève »,

---

<sup>32</sup> Susan RICE, « Teaching Apes: A Review of 'Planet of the Apes' », *Media and Methods*, octobre 1973.

<sup>33</sup> David A. COOK, *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam*, 2000, p. 497.

<sup>34</sup> Susan SACKETT, *The Hollywood Reporter Book of Box Office Hits*, 1990.

<sup>35</sup> Michael WILSON, *Revised Final Draft*, 18 avril 1967, p. 3. Consulté à la Margaret Herrick Library, Script Collection en mars 2015.

<sup>36</sup> Le héros Taylor se définit comme « an explorer in space ».

suggère un objectif de colonisation<sup>37</sup>. Partis pour explorer le monde et étendre la civilisation, qualifiés de chercheurs (*seekers*) dans le film, les astronautes de *Planet of the Apes* sont bien les pionniers de la Nouvelle Frontière, les héros de Lyndon Johnson poursuivant la conquête américaine vers d'autres horizons<sup>38</sup>. Ils représentent chacun un aspect du mythe pionnier. Landon (Robert Gunner) est un patriote motivé par la dimension symbolique et glorieuse de l'entreprise (Taylor parle d'une « all-American image »). Dodge (Jeff Burton) est un éclaircur scientifique qui, selon Landon, « avancerait nu dans un volcan actif s'il pensait y apprendre quelque chose qu'aucun autre homme ne savait ». Il est le conquérant des « zones inexplorées de l'espace et de la science<sup>39</sup> » ouvertes par la Nouvelle Frontière. Le commandant Taylor (Charlton Heston), incarnation cynique et pro-Indienne des pères pèlerins, cherche quant à lui une alternative à l'humanité qu'il considère corrompue : « Je ne peux pas m'empêcher de penser que quelque part dans l'univers, il y a forcément quelque chose de mieux que l'homme. Forcément. » Patriotisme, quête du progrès et espoir de régénération sont ainsi combinés dans cette équipe de conquérants de l'espace.

Ancré à la fois dans son contexte politique et une mythologie pionnière, *Planet of the Apes* s'inscrit également dans une tradition esthétique et culturelle de la Frontière au cinéma. Le trope de l'astronaute qui se réveille sur une planète inconnue rattache le film à la Frontière spatiale de héros comme John Carter, Buck Rogers ou Flash Gordon (voir chapitre deux). Quant à la Frontière de l'Ouest, elle est une référence omniprésente qui fait de *Planet*, bien avant *Star Wars*<sup>40</sup>, le premier film de science-fiction à emprunter les formes et motifs du western, de série B diraient certains :

---

<sup>37</sup> Le scénario est plus explicite sur ce point : « [Taylor:] The idea was, if this planet could sustain life, and if for some reason we couldn't return to Earth, Stewart would perpetuate the species. With our eager help of course. It was all to be quite scientific – a noble experiment in polygamy. (sighs heavily) It's just as well she died in her sleep. » (Wilson 1967:1, 68)

<sup>38</sup> « I have always felt especially close to the astronauts, those brave pioneers who have blazed new trails across the untraveled wilderness of space [...] I hope we will move out to other planets. I hope we will pursue new dreams. » (Johnson 1971, 285-6)

<sup>39</sup> John F. KENNEDY, « Democratic National Convention Acceptance Speech », Los Angeles, 15 juillet 1960.

<sup>40</sup> *Star Wars* est généralement considéré comme le premier film de science-fiction à emprunter au western. Par exemple chez Barry Grant : « Lucas's adaptation of western genre conventions for his space adventure marked the beginning of science fiction's sustained usurpation of the western's convention and iconography. » Barry Keith GRANT, « Preface: Science Fiction Films as New Generic Myths », in Berman et Dalvi 2011, xi.

« All one has left to concentrate on is the plot: the trek across the desert, capture, imprisonment in the enemy camp, trial before a ‘kangaroo’ court, horseback escape by moonlight, final shootout among the rocks; all this would be rather hackneyed even for a formula western<sup>41</sup>. »

L’objectif de *Planet* en mobilisant un genre de plus en plus controversé est cependant inverse à celui de *Star Wars*. Alors que ce dernier prend appui sur le western pour reconstruire une mythologie nationale, *Planet* le mobilise pour en déstabiliser les fondations idéologiques. Selon un procédé qui domine la stratégie narrative du film, les éléments types du western et du mythe de la Frontière sont introduits conformément à l’horizon d’attente des spectateurs pour être ensuite déconstruits dans le récit. Par exemple, le film se termine par l’incontournable duel du western, qui prend ici les dimensions d’un dernier carré, lorsque le commandant Taylor (Charlton Heston) se retrouve seul face à une armée de gorilles. Pourtant, au lieu de protéger un avant poste de la civilisation à venir comme le veut la légende de Custer, il se bat pour les traces archéologiques de l’humanité, fossiles d’une culture humaine depuis longtemps disparue. Dans la même veine du renversement de l’horizon d’attente du western, la chevauchée finale de Taylor avec une indigène (Nova interprétée par Linda Harrison) ne mène pas à la création d’une « race meilleure<sup>42</sup> » ou à la régénération de l’humanité dans la nature sauvage, mais à la réalisation que l’humanité finit par détruire tout ce qu’elle crée.

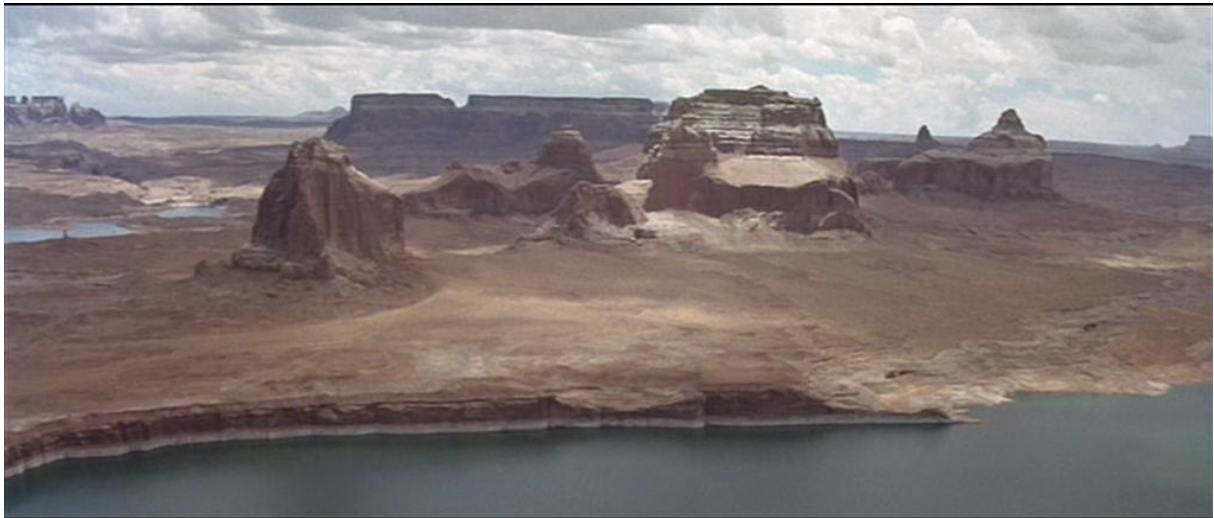
La mobilisation du western est particulièrement concentrée dans la séquence de traversée du désert qui occupe la première demi-heure du film. Interrogé en 1972 sur ses modèles esthétiques, le réalisateur Franklin J. Schaffner déclare : « Deux films m’ont le plus influencé. Le premier est *Citizen Kane*, et le second, un choix pas si évident, *How Green Was My Valley*. Welles et Ford<sup>43</sup>. » Pour Kim Erwin, auteur d’une monographie sur le réalisateur, l’influence de Ford est particulièrement visible dans la sensibilité picturale grandiose de sa mise en scène<sup>44</sup>. Le traitement des paysages naturels pendant la traversée du désert est une excellente illustration de la dette de Schaffner vis-à-vis de Ford. La région de Glen Canyon et de Lake Powell qui lui a servi de décor se rapproche géographiquement et esthétiquement des paysages iconiques de Monument Valley (figure 66). L’insistance de la caméra sur les caractéristiques buttes de siltite<sup>45</sup> installe immédiatement le spectateur dans un paysage

---

<sup>41</sup> David AUSTEN, « Planet of the Apes; David Austen Joins an Upside-Down Civilization... », *Film + Filming*, mai 1968.

<sup>42</sup> Dans la première scène du film, Taylor remarque que « [t]he men who sent us on this journey are long since dead and gone. You who are reading me now are a different breed. I hope a better one. »

cinématographique reconnaissable du Sud-Ouest américain (ce qui suggère l'identité réelle de la planète des singes qui n'est autre que la Terre)<sup>46</sup>.



#### 66 Planet of the Apes (1968): le désert de John Ford

La traversée du désert se clôt par l'apparition d'indigènes sur l'horizon des crêtes rocheuses, à la manière des Indiens :

« Spectacular as this landscape is, it is not at all unfamiliar to the filmgoer; [...] I scanned the backgrounds for a glimpse of John Ford's second unit. Then there were figures on the skyline. 'Indians! ', a colleague muttered. » (Austen 1968)

Le spectateur s'attend ainsi à une répétition du conflit mythique entre le pionnier et la sauvagerie, pour découvrir bientôt que le véritable danger provient du pouvoir impérial local incarné par la civilisation simienne. Ces premières séquences désertiques, essentielles à l'ensemble du film selon Schaffner et décrites comme « une partie intégrante de la

---

<sup>43</sup> Robert FEIDEN, « Interview With Franklin Schaffner », *Inter/View*, mars 1972.

<sup>44</sup> « In staging for the camera, Schaffner was most influenced by another director noted for his splendid pictorial sense, John Ford. »

Erwin KIM, *Franklin J. Schaffner*, 1985, p. 408.

<sup>45</sup> « It appears that the ship will fall into a vast lake surrounded by soaring sandstone pinnacles. The water is blue-black, the pinnacles vermillion. (This is the Lake Powell location, at Lone Rock.) [...] We are looking at a lifeless desert of sandstone buttes and pinnacles. » (Wilson 1967:1, 4-6)

<sup>46</sup> Le spectre du Sud-Ouest américain se retrouve également dans les décors en adobe de la ville simienne et contribue à la familiarité du décor de *Planet* : « the Flinstonish sets are craggy, ponderous things – suggesting the American Southwest, the Roman Forum, and so on, but seldom creating a feeling that we are anywhere but on quite familiar terrain. »

Clifford RIDLEY, *The National Observer*, 26 février 1968. Cité dans Paul A. WOODS, *The Planet of the Apes Chronicles*, 2001, p. 42.



signification » par Pauline Kael<sup>47</sup>, inscrivent l'ensemble du film dans l'univers mythique de la Destinée manifeste américaine et dans la lignée des Frontières américaines passées.

### Naufrage de la Nouvelle Frontière

*Planet of the Apes* installe cependant le cadre idéologique du mythe de la Frontière, en particulier de la Nouvelle Frontière spatiale, pour mieux le démanteler. La représentation glorieuse des astronautes pionniers à la conquête de l'espace semble déjà creuse compte tenu du contexte dans lequel le film a été produit. La sortie du film intervient en effet à un moment où le projet d'envoyer des hommes sur la Lune connaît de grandes difficultés<sup>48</sup>. L'optimisme de la séquence d'ouverture, où quatre astronautes dont une femme et un Noir reviennent de six mois dans l'espace interplanétaire à la vitesse de la lumière en 1972, pouvait donc apparaître franchement ironique pour le public de l'époque<sup>49</sup>. Mais surtout, comme l'indique le motif filé du drapeau américain, ce fantasme de puissance débouche immédiatement sur le naufrage des ambitions conquérantes de toute une nation (figure 67 ; voir CD extraits). Le plan d'ouverture dévoile une première fois les couleurs américaines dans un ciel parsemé d'étoiles rouges, blanches et bleues, comme si l'espace était naturellement destiné à devenir américain<sup>50</sup>. La navette, incarnation ultime du progrès technologique, dont la rationalité équilibrée est soulignée par des plans fixes, reprend les mêmes couleurs nationales dans son décor intérieur, répondant au drapeau sur la manche de l'astronaute Taylor. Le pionnier, son instrument de conquête et la Frontière qu'il convoite sont chromatiquement unifiés sous la même bannière nationale, naturalisant visuellement la destinée conquérante des États-Unis. Cette image glorieuse de la conquête spatiale américaine s'écrase cependant immédiatement après le générique d'ouverture : lorsque le drapeau américain réapparaît, souligné à chaque fois par le cadrage et la mise en scène, il se trouve sur les flancs de la navette spatiale en train de couler au fond de « Dead Lake », sur les combinaisons des astronautes désormais « des Robinson Crusoe dans l'espace » (Austen, 1968) sur le bateau gonflable qui les ramène à la terre ferme et finalement dans une version miniature, « la taille d'un mouchoir de poche »

---

<sup>47</sup> Pauline KAEL, « Apes Must Be Remembered, Charlie », *New Yorker*, 17 février 1968.

<sup>48</sup> Au moment de la production du film à l'été 1967, le projet Kennedy est en pause suite à l'incendie qui a tué l'équipe d'Apollo 1 lors d'un test à terre en janvier 1967. Lors de la sortie du film en février 1968, les missions Apollo sans équipage n'ont repris que depuis novembre 1967 et il faut attendre octobre 1968 pour que les premiers humains approchent l'orbite lunaire.

<sup>49</sup> La mission Apollo 11 qui dépose des hommes sur la Lune en juillet 1969 dure 8 jours et se limite à l'espace cislunaire. Les premiers astronautes américains féminin et Noir ne partent dans l'espace qu'en 1983. Voyager à la vitesse de la lumière reste aujourd'hui encore considéré comme une impossibilité physique.

<sup>50</sup> On repense ici à Lyndon Johnson s'appropriant le ciel de l'Ouest envahi par le satellite russe Sputnik : « In the open West, you learn to live closely with the sky. It is part of your life. But now, somehow, in some new way, the sky seemed almost alien. » (Johnson 1971, 272)

(Wilson 1967:1, 12), que l'un des astronautes plante sur le rivage tout juste atteint et déjà colonisé. Ce geste impérialiste, rendu absurde par les circonstances, provoque un rire cynique de Taylor qui résonne sur le paysage vide



**67 Planet (1968): le naufrage de la Nouvelle Frontière, motif du drapeau américain (l'espace vu depuis la navette ; la navette qui sombre – zoom aérien sur le drapeau ; les naufragés ; le drapeau planté dans les cailloux – zoom avant)**



En choisissant de réduire la taille du drapeau, d'abord étendu à l'espace interplanétaire pour finir en mouchoir planté sur un tas de cailloux, c'est peu dire que « *Planet* adopte une attitude particulièrement cynique vis-à-vis de la conquête spatiale patriotique » (Rice 1973). En effet, le film présente l'hubris de la conquête en train de sombrer avec son instrument au fin fond d'un désert inconnu.

L'effondrement de l'impérialisme américain se prolonge dans la représentation d'un Nouveau Monde radicalement aliénant. L'espace interplanétaire d'abord, loin d'être la « dernière frontière » expansive et optimiste de la série *Star Trek* (Gene Roddenberry, 1966-69) alors diffusée sur NBC, ne fait que souligner la vanité des conquérants. Taylor confesse dès le prologue que « vu d'ici, tout semble différent. Le temps se courbe. L'espace est... infini. [gros plan du visage de Taylor] C'est à écraser l'égo d'un homme. Je me sens seul ». Cette expression de doute, ajoutée tardivement au scénario<sup>51</sup>, introduit le thème de l'impuissance du héros américain à domestiquer l'espace sauvage qui lui est mythiquement promis. La leçon d'humilité se poursuit pendant le générique, « une série de plans destinés à communiquer un sentiment de solitude, de séparation et du passage du temps<sup>52</sup> », et enfin

<sup>51</sup> Aucun équivalent de cette réplique n'est présent dans la version du 18 avril 1967.

<sup>52</sup> Michael WILSON, *Shooting Script*, 5 mai 1967 (révision du 27/07/1967), p. 3.

pendant la longue traversée du désert, une scène où « l'atmosphère dominante [évoque] désorientation, panique et surprise » (Rice 1973). Une note au scénario de Wilson suggère de mettre l'accent sur l'étrangeté menaçante du désert traversé :

« EXT. SEQUENCE OF SILENT SCENES – THE LONG TREK – NIGHT AND DAY

This sequence is not intended to be a swift MONTAGE, but rather a long and relentless depiction of an ordeal. Visually, it should be as gripping, eerie, and bewildering as our locations will permit. » (Wilson 1967:1, 12)

Comme la Frontière puritaine, ce paysage déconcertant est hostile aux actions des « trois astronautes isolés » : « l'énergie brute de la nature semble vouée à leur destruction » (Wilson 1967:1, 13). Un montage cut durant le naufrage de la navette suggère l'insignifiance de l'action humaine dans cette nature indifférente : l'intérieur bruyant et agité de la navette condamnée à sombrer laisse place à un panoramique silencieux balayant l'immensité du paysage désertique. La nature aliénante et déroutante de cette Nouvelle Frontière dément dès lors toute possibilité de la civiliser.

La référence au paysage fordien signalée plus haut vient encore renforcer l'échec du projet impérial (voir CD extraits). En effet, *Planet of the Apes* ne reproduit pas la Frontière de *Stagecoach* (1939), qui équilibre personnages et paysages autour d'un horizon commun, mais celle de *The Searchers* (1956), qui perd ses personnages dans une nature sauvage bien trop impérieuse pour être domestiquée. En inscrivant plan après plan des silhouettes minuscules dans un théâtre naturel grandiose (figure 68), *Planet* inspire le même sentiment d'écrasement, d'effacement et de captivité des pionniers dans le territoire qu'ils sont censés conquérir<sup>53</sup>. La référence visuelle est explicitée par une citation : un personnage appelle ses camarades à le rejoindre depuis le fond du plan, où il apparaît écrasé par les rochers avoisinants<sup>54</sup>. La présence de *The Searchers* dans le désert de la planète des singes indique qu'il est tout aussi vain pour les pionniers modernes d'espérer conquérir la Nouvelle Frontière qu'il était impossible pour Ethan Edwards, le héros ensauvagé du film de Ford, de triompher de

---

<sup>53</sup> La référence se retrouve également dans les thèmes musicaux qui accompagnent la traversée du désert, intitulés « The Searchers » et « The Search Continues ». Le thème central est par ailleurs celui de la quête dans les deux films, comme le précise le réalisateur Franklin J. Schaffner : « Both *Planet* and the *War Lord* [Schaffner, 1965] are about endless searches, to investigate [the films' heroes] own personality and their reaction to the society in which they live. » (Woods 2001, 35)

<sup>54</sup> Il s'agit de Dodge dans *Planet* et de Brad Jorgensen dans *The Searchers*. Dans les deux cas, le personnage vient de faire une découverte qui fait avancer la quête (une trace de vie ; le troupeau volé par les Indiens). Cette construction du plan et, par extension, la référence à *The Searchers* sont probablement à mettre au crédit du réalisateur, le scénario prévoyant un plan inverse où Dodge aurait été au premier plan découvrant la fleur, tandis que les autres astronautes auraient occupé l'arrière plan : « Thomas [Taylor] and Lafever [Landon] can be seen in b.g. Dodge spots something and squats down to examine it. » (Wilson 1967:1, 17)

l'ancienne.



**68 Planet of the Apes (1968): le désert écrasant**



**69 Planet of the Apes (1968): « over here », citation de The Searchers**

Après la futilité morale de l'entreprise pionnière et son impossibilité pratique, *Planet of the Apes* révèle le comportement impérial du pionnier au contact des indigènes. La présence

de croix rudimentaires ornées de « peaux d'animaux méconnaissables<sup>55</sup> » pour marquer le territoire des humains primitifs renforce au premier abord l'attente d'une confrontation violente avec la sauvagerie. Lorsque les pionniers découvrent qu'il s'agit d'une communauté de « nobles brutes » (Wilson 1967:1, 23), rousseauiste et végétarienne, la peur se transforme en ambition impérialiste : « Si c'est ce qu'ils ont de mieux dans le coin, dans six mois nous dirigerons cette planète ». C'est Taylor qui prononce cette réplique, lui qui pourtant avait ri du minuscule drapeau planté dans les cailloux et qui avait exprimé son désir de rencontre avec l'altérité. Même chez le pionnier le moins patriote et le plus tolérant, l'impérialisme apparaît comme le prolongement naturel de l'exploration. L'arrivée immédiate des véritables maîtres de la planète des singes punit bientôt l'hubris dominatrice de Taylor. Des singes à cheval armés de fusils font la chasse aux humains et capturent le héros pour le transformer en rat de laboratoire. Nous sommes à la trentième minute du film et avons déjà assisté au naufrage du programme spatial américain, au ridicule de la volonté de puissance des États-Unis et à l'exhibition de l'idéologie impériale qui sous-tend toute entreprise pionnière. C'est dire si *Planet* est cinglant dans sa déconstruction du mythe américain.

### **Progressisme et régression raciale**

L'inversion de la hiérarchie technique et politique entre hommes et singes place le film sur le terrain du racialisme rooseveltien : une régression de la race dominante – les humains de la planète des singes sont des animaux sans parole – provoque nécessairement l'émergence d'une race plus vigoureuse pour prendre sa place (voir chapitre un). L'anti-progressisme de *Planet* – le progrès technique mène à la régression de l'humanité – est donc d'abord exprimé sur le terrain de la race. *A priori*, *Planet* peut être lu comme la réalisation de ce que les esclavagistes ou les colonisateurs ont toujours redouté : « Negro Rule », l'inversion de la domination du Blanc sur l'indigène. Une telle angoisse a toujours accompagné la suprématie blanche non seulement aux États-Unis mais dans tous les empires européens<sup>56</sup> et la résonance est d'autant plus forte dans une période marquée par les guerres de décolonisation et les émeutes raciales :

---

<sup>55</sup> Wilson 1967:1, 19. Le scénario prévoit de nous faire découvrir à l'issue de la chasse aux humains qu'il s'agit de peaux humaines montées par les singes.

<sup>56</sup> L'élite blanche de ces empires ne concevait certainement pas la possibilité d'un renversement de domination, une peur qui ne s'exprima sous cette forme aux États-Unis qu'une fois l'esclavage aboli et le droit de vote donné aux Noirs par les 13<sup>e</sup>, 14<sup>e</sup>, et 15<sup>e</sup> amendements (1865-70). Mais ces élites ont toujours redouté une rébellion comme celle de Saint Domingue en 1791 qui provoqua l'abolition de l'esclavage en France. Voir Laurent DUBOIS, *Avengers of the New World: The Story of the Haitian Revolution*, 2004.

« There is a long-standing fear among whites in the United States of an ‘exchange of situation,’ a loss of racial dominance [dating back to the ‘savage Indians’ of the colonial period]. Those fears were aggravated during the sixties by the war in Vietnam and by the black liberation struggle at home. The sense that the racial violence abroad and at home was beyond control has shaken the security of white racial hegemony and led to a self examination by whites of which the *Apes* films were a part. » (Greene 1998, 25)

Le choix des singes est évocateur puisqu’ils servent régulièrement à nier l’humanité de « races » inférieures et suggère en particulier une allégorie des Noirs<sup>57</sup>. Pour certains critiques, il n’y a aucun doute : les singes « représentent des humains noirs » et les humains « représentent des humains blancs<sup>58</sup> ». Une telle lecture, qui oublie cependant la complexité sociale de la civilisation simienne, réduit le film à une réalisation hystérique du cauchemar blanc.



**70 Planet (1968): « an upside-down civilization », selon les mots du héros ici poursuivi par les singes**

Les producteurs ont démenti toute intention de représenter un conflit racial, mais le rapprochement, pour John Chambers qui a maquillé en singe des acteurs hispaniques et asiatiques, était inévitable dans l’Amérique des émeutes raciales<sup>59</sup>. La promotion et la réception du film ont prolongé cette lecture en jouant sur les insécurités de l’Amérique

<sup>57</sup> Les Noirs ont été les plus grandes victimes de cette comparaison, mais on la retrouve également dans les caricatures d’Allemands durant la Première Guerre mondiale ou de Japonais durant la Seconde.

<sup>58</sup> Sandy RANKIN, « Disalienation and the Irrepressible Wish: Apes, Heston, Ludics, Home », *Journal of Popular Culture*, vol 40, n°6, 2007, p. 1021.

<sup>59</sup> « ‘At the time’, he explains, ‘the head of the NAACP who also happened to be a stuntman, came to me and said, ‘John, [...] why aren’t us blacks being hired for jobs?’ I explained that the reason I was going for [Asians and Latinos to play apes] is because of the need for flatter noses and dark eyes. This was about a year and a half after the Watts riots, and I went to Arthur Jacobs and said, ‘Arthur, we’re worried that we might offend the blacks.’ He said, ‘What do you mean offend them?’ ‘Well, they might think you people are recoiling so you’re trying to make fools of them by making them look like gorillas and apes.’ He said, ‘You’re kidding.’ ‘No I’m not kidding. It’s logic.’ » (Russo *et al.* 2001, 45)

blanche. La bande annonce promettait au spectateur un monde qui « défie toute les idées que vous aviez de la civilisation. Une planète où l'homme est au bas de l'échelle du vivant et où les êtres supérieurs sont des singes ». Pour certains critiques, « l'évolution inversée est plutôt choquante<sup>60</sup> », mais ce qui choque le plus, c'est que ce soit Charlton Heston qui se retrouve au bas de l'échelle raciale :

« [*Planet* achieves a] simple, radical reversal [...] where creatures we are taught to believe are inferior are suddenly so superior that they have the power to lock up odd specimens like Heston in a zoo and run a few experiments on him to test the causes of his obvious inadequacy<sup>61</sup>. »

Pour Richard Schickel, « Heston » est précisément une image parfaitement adéquate de supériorité. Dès lors, sa mission, comme l'entend *Variety Weekly*, est de « réaffirmer la supériorité de l'homme sur tous les autres animaux<sup>62</sup> ». C'est l'honneur des humains qui est en jeu – des humains masculins, blancs et anglo-saxons.

Pour Pauline Kael, Heston représente « la puissance américaine » (Kael 1968) et pour le producteur, Mort Abrahams, il incarne « la civilisation américaine<sup>63</sup> ». Mais sa carrière d'acteur dans les années 1960 lui a donné une dimension plus large. Les précédents succès de l'acteur (*El Cid*, 1961 ; *55 Days at Peking*, 1963 ; *Khartoum*, 1966) le rattachent aux « films épiques à grand budget » de la Nouvelle Frontière, des drames historiques construits sur le motif du dernier rempart dans lesquels son personnage défend systématiquement l'Occident blanc contre des hordes d'indigènes<sup>64</sup>. Au moment de la sortie de *Planet*, la persona d'Heston est ainsi tellement identifiée à l'impérialisme occidental que « pour certains, mettre en danger Heston/Taylor signifiait mettre en danger les États-Unis, voire toute l'humanité occidentale blanche » (Greene 1998, 43).

La supériorité raciale de Taylor est mise en scène à la fois dans ses rapports aux singes et dans le contraste avec ses homologues humains. Taylor est le seul blond aux yeux bleus du film, ce que les singes soulignent en le surnommant « yeux clairs ». Ses partenaires féminins, aux yeux bruns ou à la peau noire sont éliminés bien avant lui dans le récit. Quant à ses

---

<sup>60</sup> « Planet of the Apes », *Motion Picture Exhibitor*, 21 février 1968.

<sup>61</sup> Richard SCHICKEL, « Second Thoughts on Ape-Men », *Life*, 10 mai 1968.

<sup>62</sup> « Planet of the Apes », *Variety Weekly*, 7 février 1968.

<sup>63</sup> Brian PENDREIGH, *The Legend of the Planet of the Apes: Or How Hollywood Turned Darwin Upside Down*, 2001, p. 56.

<sup>64</sup> Richard SLOTKIN, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, 1998 [1993], p. 504-12.

congénères primitifs, ils sont une collection d'indigènes hybrides qui, pour le scénariste, ne doivent surtout pas évoquer une blancheur anglo-saxonne :

« A note on the appearance of the 'humans' in this picture: All should be deeply bronzed, as brown as Indians or light-skinned Negroes; ideally, they should not have Anglo-Saxon features, but should have the hybrid countenance one often encounters in Hawaii, Panama, or Casablanca. »  
(Wilson 1967:1, 22)

Distingué des autres humains, le héros occidental se différencie plus encore des singes qui le dominent. Sa taille supérieure sert ainsi de démenti visuel aux discours sur l'infériorité de l'homme que les singes lui adressent (figure 71). Taylor se tient droit, signe de l'humanité pensante qui contraste avec la démarche animale des primates.



**71 Planet (1968): Charlton Heston en laisse, recevant une leçon sur l'infériorité de l'homme**

Il prévaut physiquement dans toutes ses confrontations avec eux et démontre à plusieurs reprises une intelligence supérieure. Pourtant, le corps blanc d'Heston, souligné par sa quasi-nudité pendant les trois quarts du film, subit toutes sortes de tortures et humiliations historiquement infligées aux indigènes et aux esclaves, évoquant un renversement de la violence impériale. Heston écrit ainsi dans son journal :

« It occurs to me that there's hardly been a scene in this bloody film in which I've not been dragged, choked, netted, chased, doused, whipped, poked, shot, gagged, stoned, leaped on, or



generally mistreated. As Joe Canutt said, setting up one of the fight shots, 'You know, Chuck, I can remember when we used to win these things<sup>65</sup>.' »

La remarque du fils du célèbre cascadeur Yakima Canutt souligne que l'enjeu politique de ces scènes de torture est bien un renversement de la domination coloniale (le « nous » blanc du cascadeur et de l'acteur contre le « eux » des singes et autres indigènes). Deux scènes-clés jouent spécifiquement sur l'angoisse liée à ce renversement : la scène de chasse des humains par les singes, puis la scène d'évasion manquée de Taylor. Dans ces deux moments, la musique de Jerry Goldsmith souligne l'animalité des singes par l'utilisation d'un instrument brésilien, la cuica, qui évoque des cris simiens<sup>66</sup>. L'apogée de l'angoisse occidentale intervient au moment où le fugitif Taylor est rattrapé par ses gardes au milieu de la ville simienne : un panoramique subjectif, accompagné d'un déchaînement de la cuica, révèle les visages noirs de singes menaçants qui encerclent et lapident le héros blanc capturé. Monument physique à la puissance occidentale, Heston représente l'humanité blanche et masculine de Roosevelt torturée par les barbares.

Une telle lecture est fragmentaire. Le film installe en effet les conditions d'un discours racaliste paranoïaque pour mieux le remettre en question. Les singes sont présentés initialement comme une altérité raciale menaçante mais le récit filmique nous amène vite à découvrir une société simienne complexe et à nous identifier à certains de ses représentants. Le héros blanc est alors décentré, marginalisé par rapport aux personnages simiens qui sont en charge de faire avancer le récit. Quant aux scènes traumatiques de chasse et d'évasion, elles sont construites strictement du point de vue du héros<sup>67</sup> et ne reflètent que sa propre panique raciste<sup>68</sup>. Enfin, hommes et singes ne sont pas radicalement opposés puisque Taylor devient ami des chimpanzés et donne même un baiser interracial à Zira (Kim Hunter)<sup>69</sup>.

---

<sup>65</sup> Charlton HESTON, *The Actor's Life: Journals, 1956-1976*, 1978, p. 276.

<sup>66</sup> La musique atonale et primitive de Goldsmith, pour laquelle il a utilisé « un orchestre à l'ancienne avec cordes, bois et percussions » (Kim 1985, 237), accentue l'étrangeté menaçante de la planète des singes. Il y intègre des instruments exotiques dont la cuica, un instrument brésilien dont le son se rapproche des hurlements de singes. L'instrument intervient spécifiquement dans les scènes où la tension entre singes et hommes est à son comble. Il dénote alors la sauvagerie de la même manière que la flûte japonaise de George Delerue dans *Platoon*. On entend la cuica dans les deux scènes citées ainsi qu'à la fin du film, lorsque les gorilles du docteur Zaius rattrapent Taylor et ses amis en fuite.

<sup>67</sup> « (NOTE: It must be borne in mind that we see only what [Taylor] sees. Nothing more. Our view of the apes' civilization is limited to the fragmentary and nightmarish vision of our fugitive. We never linger; we move always with a man in flight.) » (Wilson 1967:1, 56) Dans les deux scènes, les plans de singes répondent toujours à des gros plans du visage de Taylor en contrechamp.

<sup>68</sup> Il insulte régulièrement les singes : « Bloody baboon », « hairy scum », « take your stinking paws off me, you damn dirty apes ».

<sup>69</sup> Le moment est construit pour évoquer une émotion romantique. Il s'agit d'un baiser d'adieu. Taylor demande à Zira de l'embrasser. Elle accepte, bien qu'il soit « tellement laid ». Le baiser est appuyé, contrastant avec les



72 *Planet of the Apes* (1968): baiser entre espèces

La déconstruction du racialisme atteint cependant ses limites en ce que le film défend la naturalité des distinctions raciales. Aucune explication politique ou historique n'est apportée au racisme des singes, ce qui transpose la responsabilité du racisme « vers la biologie » (Greene 1998, 55). Le racisme serait inscrit dans une nature simienne et, par extension, humaine. De plus, la coopération entre espèces sur le long terme reste impossible du fait des différences de culture entre humains et chimpanzés<sup>70</sup>. Il subsiste donc une Frontière raciale entre eux et nous. Pour cette raison, l'allégorie de *Planet* « conserve intactes les valeurs conservatrices » (Rankin 2007, 1019). Mais, même si le film ne va pas jusqu'à s'attaquer pas au concept de race, il critique le racialisme par un autre moyen.

### Progressisme et régression morale

*Planet of the Apes* déconstruit le discours racialisé en s'attaquant à la hiérarchie entre sauvagerie et civilisation. À bien des égards, l'humanité « civilisée » et le héros blanc qui l'incarne apparaissent plus barbares que ceux qu'ils considèrent comme leurs inférieurs. Si les singes ont développé une civilisation rudimentaire qui rappelle celle des humains, la distinction radicale qui les sépare s'exprime également sur le plan moral dans leur rapport à la violence. Alors que les singes prônent le pacifisme, seul l'homme est assez violent pour tuer

---

bisous précédents du bout des lèvres entre Zira et son fiancé Cornelius. Il est suivi d'un silence musical qui laisse émerger le bruit des vagues (et la jalousie de Cornelius).

<sup>70</sup> Taylor propose que Cornelius et Zira partent avec lui, mais les chimpanzés répondent que « la culture de [Zaius] est notre culture ». Eric Greene écrit ainsi que « cultural divides—racial and sexual divides—may be negotiated or even narrowed, but they cannot ultimately be bridged. » (Greene 1998, 52)

ses semblables. Taylor le regrette<sup>71</sup> et ne sait que répondre à la lecture de la bible simienne (les « parchemins sacrés ») qui décrit l'homme comme « annonciateur de la mort<sup>72</sup> ». Son attitude critique vis-à-vis de l'humanité ne rend pas Taylor meilleur que ses semblables. Il se jette sur une arme dès que les chimpanzés l'ont libéré (Taylor : « do you have any weapons? any guns? ») puis en use pour imposer ses décisions à son ennemi Zaius (Maurice Evans) comme à son allié Cornelius (Roddy McDowall). Zaius à l'inverse refuse la violence : il se rend pacifiquement à Taylor et retient ses soldats lorsque ce dernier leur tourne le dos pour s'éloigner vers l'horizon<sup>73</sup>. Un « tueur né » et une « créature belliqueuse » gouvernée par ses émotions selon Zaius, l'homme occupe la place du sauvage de l'idéologie impériale, à l'opposé de la rationalité réservée à la civilisation. Bien que Zaius soit favorable à une solution génocidaire au problème humain, son discours critique d'une nature humaine violente n'est pas contredit par Taylor et s'impose comme une vérité.

C'est précisément cette nature humaine barbare qui transforme la technique en instrument de destruction. *Planet* contribue à dissocier progrès technique et progrès moral contredite par Hiroshima mais réaffirmée par la Nouvelle Frontière. Un passage supprimé du scénario de Rod Serling l'exprimait explicitement :

« Forgive us, Mr [Taylor]. But to use a [atomic] bomb as you describe even once [on Japan] – suggests to us, who have never even had a war – that you are scientifically advanced... but there remains a question as to how civilized<sup>74</sup>? »

Si cet échange n'apparaît pas dans le film, la bombe atomique y reste le signe ultime d'une technologie meurtrière, puisque la fin du film révèle que la planète des singes est la Terre et qu'une guerre nucléaire a anéanti l'humanité. Au vu des conséquences terminales du progrès

---

<sup>71</sup> Taylor : « Does man, that marvel of the universe, that glorious paradox who has sent me to the stars, still make war against his brother? Keep his neighbor's children starving? »

<sup>72</sup> Cornelius lisant la bible simienne : « Beware the beast man for he is the devil's pawn. Alone among God's primates, he kills for sport or lust, or greed. Yea, he will murder his brother to possess his brother's land. Let him not breed in great numbers, for he will make a desert of his home and yours. Shun him, drive him back to his jungle lair, for he is the harbinger of death. »

<sup>73</sup> Cette distinction sur le rapport à la violence a été accentuée tardivement dans le scénario. La version du 18 avril 1967 ne comportait pas encore la demande d'une arme par Taylor, le montrait plus conciliant avec ses compagnons (« What's the plan? [...] And you intend to take me along? », Wilson 1998, 97-8). Cette version montrait à l'inverse un Zaius conscient de sa force militaire (« Why play the fool? You're outnumbered and outgunned. » Wilson, 112) et ordonnant, une fois Taylor parti, de faire taire Cornelius par la force (Wilson 1967:1, 136). Zaius lançait également les gorilles à la poursuite de Taylor, qui était abattu aux pieds de la Statue de la Liberté (Wilson 1967:1, 143).

<sup>74</sup> Rod SERLING, *Planet of the Apes Screenplay*, 1er mars 1965, p. 78. Bibliothèque Margaret Herrick, fonds Charlton Heston, 12-f.129 PLANET OF THE APES – Script 1965. Cité dans James CHAPMAN et Nicholas J. CULL, *Projecting Tomorrow: Science Fiction and Popular Cinema*, 2013, p. 116.

humain, les limitations technologiques de la civilisation simienne, qui pense que « voler est une impossibilité scientifique », apparaissent rétrospectivement comme une bénédiction. De même, le docteur Zaius, à la fois ministre de la science et défenseur de la foi, a beau être raillé par Taylor pour ne pas « repousser les Frontières du savoir<sup>75</sup> », son obscurantisme est certainement salutaire pour la civilisation simienne :

« Cornelius : Why must knowledge stand still? What about the future?

Zaius : I may just have saved it for you. »

La conquête de la Nouvelle Frontière de la science ne mène pas au progrès de la civilisation mais à sa destruction. Le mythe de la Frontière débouche sur une dystopie.

*Planet* est le premier film de science-fiction à introduire une dimension écologique à son propos. L'homme est non seulement responsable de la mort de la civilisation, mais également de son environnement vital. Le film représente ainsi un tournant en science-fiction « depuis une concentration sur l'avenir de l'humanité vers la prise en compte, de plus en plus prégnante, d'une inquiétude vis-à-vis du monde naturel et de la relation que les humains entretiennent avec lui<sup>76</sup> ». La bible simienne est encore juste lorsqu'elle annonce que l'homme « transformera en désert sa maison et la vôtre ». La « Zone interdite » désertique où ont atterri les astronautes, nous dit Zaius, « était autrefois un paradis. Votre race en a fait un désert, il y a très longtemps ». Il y a là un retournement complet de la promesse du mythe de transformer le désert américain en nouveau jardin d'Éden grâce au progrès technique. Comme la violence, le rapport dévastateur à l'environnement est encore naturalisé puisqu'il se retrouve déjà chez les hommes primitifs qui sont incapables de gérer leurs ressources et ne survivent que par l'expansion territoriale<sup>77</sup>. À l'inverse, les singes ont construit une relation harmonieuse avec leur environnement. La ville simienne, inspirée des « habitations troglodytes de Turquie et de Tunisie et des formes ondulées de l'architecte espagnol Antonio Gaudi » (Kim 1985, 233) s'intègre parfaitement dans son milieu par ses matériaux d'apparence naturels, sa couleur ocre et ses lignes courbes (figure 73)<sup>78</sup>. Dans le thème environnemental transparaît ainsi l'influence

---

<sup>75</sup> « There's your minister of science. Honor-bound to expand the frontiers of knowledge! Except he's also Chief Defender of the Faith! »

<sup>76</sup>Sudds 2011, 151. Ce tournant correspond également à la carrière de Charlton Heston, qui passe avec *Planet* des films épiques historiques à la science-fiction 'écologique' du début des années 1970.

<sup>77</sup> Zaius: « [Man] eats up his food supplies in the forest, then migrates to our green belts and ravages our crops. »

<sup>78</sup> Le scénario original de Serling prévoyait, en accord avec le livre de Boule, de présenter une société simienne urbaine et développée, mais une réduction du budget par la Fox a obligé Wilson à revoir le scénario pour imaginer une société simienne plus primitive.

du mouvement écologique et de la contreculture des années 1960 analysés au chapitre suivant. En consommant les ressources d'un monde fini, la civilisation technologique a détruit l'harmonie de l'homme à son environnement, quand des cultures plus primitives ont su la conserver.



**73 Planet of the Apes (1968): ville simienne aux formes et couleurs naturelles**



**74 Planet of the Apes (1968): image de fin, le héros de la Frontière brisé devant le signe de sa barbarie**

Parce que l'homme est un conquérant dont la technique sert la destruction, la civilisation humaine et, plus précisément, l'Occident blanc incarné par Heston, est moins civilisée que les primates. La suggestion est renforcée par le casting d'acteurs britanniques dans les rôles de Zira (Kim Hunter), Cornelius (Roddy McDowall) et particulièrement Zaius, qui est joué par l'acteur shakespearien Maurice Evans. À l'inverse, Charlton Heston passe la moitié du film habillé d'un pagne, une nudité caractéristique des représentations

traditionnelles du sauvage. La masculinité blanche de Taylor n'est donc pas un gage d'héroïsme mais le signe d'un danger. S'il est fier de rétablir la domination physique de l'homme sur le singe à la fin du film (Zira : « We thought you were inferior. » Taylor : « Now you know better! »)<sup>79</sup>, cela ne fait pas de lui un être moralement supérieur. Bien au contraire, tout ce qui établit sa supériorité – physique ou intellectuelle – ne le rend que plus dangereux pour les singes et pour l'humanité. La dernière image du film vient mettre un point final à l'arrogance du pionnier blanc, lorsque Taylor est prostré à genoux aux pieds des ruines de la Statue de la Liberté (figure 74). L'image célèbre concentre l'éclatement du système idéologique qui sous-tend le héros impérial. Cette incarnation du « concept de l'Amérique de la liberté<sup>80</sup> » représente ici « les aspirations de l'Occident anéanties par sa destructivité » (Greene 1998, 52). Le racisme, le progressisme et l'impérialisme qui alimentent l'histoire et le mythe américains sont brisés avec Taylor devant le signe de leur barbarie.

### **Civilisation simienne et critique de l'Amérique impériale**

Si la civilisation humaine est barbare, son homologue simienne ne constitue cependant pas un exemple de société alternative. Sorti « à un moment où les coordonnées morales de la culture étaient dérégées, un moment où [...] les cowboys devenaient des Indiens et les Indiens devenaient des cowboys » (Greene 1998, 9), *Planet of the Apes* refuse l'idéalisation de l'altérité raciale caractéristique du contre-mythe et sur laquelle nous reviendrons au chapitre suivant. Le film se distingue sur ce point du western révisionniste et d'un cinéma influencé par la contreculture, dans lequel les sauvages d'hier deviennent l'incarnation d'une américanité authentique. La critique effectuée par *Planet* « fonctionne [alors] non seulement comme une allégorie évidente des relations interraciales dans notre propre monde, en particulier aux États-Unis, mais aussi comme une critique de la dynamique de soumission-domination, oppresseur-opprimé » (Rankin 2007, 1019) qui caractérise plus généralement l'idéologie impériale. Cette critique passe par la mise en scène des rapports entre espèces,

---

<sup>79</sup> Dans le scénario, cette rivalité pour la domination raciale apparaît plus explicitement : Taylor traite les singes de « lame-brained barbarians » et affirme : « I'm more intelligent than any ape! [...] I come from another planet! Where Man rules supreme! Where apes are mute! » (Wilson 1967:1, 82) Pour ce Taylor arrogant, c'est la volonté conquérante de l'homme qui fait de lui l'être supérieur : « No zone is forbidden to man. Not on my planet. That's why I could come to yours. And that's why I'm superior to you. » (Wilson 1967:1, 131) Inversement, sa chute finale n'en est que plus violente. Mourant au pied de la Statue de la Liberté, il s'exclame « I'm the last of the master race. The master killers » (Wilson 1967:1, 143). Si ces éléments ont été supprimés dans le film, et si la question d'une compétition entre espèces est moins explicite, d'autres éléments sont accentués qui mettent en perspective la supériorité blanche de Taylor (la violence de Taylor ; le pacifisme des singes ; le soutien inconditionnel des chimpanzés).

<sup>80</sup> Entretien de Kevin Burns avec Mort Abrahams lors du *30th Anniversary Press Tour* le 11 juillet 1998. Cité dans Woods 2001, 71.

mais également des rapports de pouvoir à l'intérieur de la société simienne. Dans *Planet*, les singes ne servent pas de projection utopique à la culture impériale, mais de miroir à son racisme et à sa violence.

L'exploration des mécanismes internes de la société simienne qui occupe la moitié centrale du film permet de créer des résonances critiques avec la société américaine de l'époque. Comme dans l'Amérique des années 1960, la hiérarchie sociale simienne est fondée sur la race. Le synopsis promotionnel du film publié en mai 1967 annonce ainsi que « Zira et Galen, en tant que chimpanzés, sont inférieurs dans la structure sociale simienne à Zaius, leur chef, qui est un orang-outan. Les parallèles avec l'ordre social terrien commencent à se clarifier, avec les babouins au dernier échelon – et donc restreints en termes de professions, de droits civiques et de privilèges – et les orangs-outans incarnant la crème de la crème, l'aristocratie simienne<sup>81</sup> ». Les babouins ont finalement été remplacés par des gorilles et les références directes aux mouvements des droits civiques ont été supprimées du scénario final<sup>82</sup> mais la comparaison avec les États-Unis reste fortement suggérée – une équivalence des orangs-outans avec les Blancs, des gorilles avec les Noirs et des chimpanzés avec les Juifs (Greene 1998, 31). Un critique écrit ainsi que « dans une structure de classe dans laquelle les orangs-outans sont les intellectuels, les chimpanzés sont les cadres et les gorilles les ouvriers, un parallèle frappant apparaît avec notre propre société<sup>83</sup> ». Le parallèle est d'autant plus frappant que chaque race simienne est « stylistiquement ségréguée des autres » (Russo *et al.* 2001, 41) par les vêtements et la couleur de peau<sup>84</sup> et que les réactions des personnages soulignent les relations de pouvoir entre races – entre orangs-outans et chimpanzés (lors de la scène du procès) comme entre chimpanzés et gorilles (dans l'attitude de Zira vis-à-vis du geôlier Julius/Buck Kartalian). Comme l'Amérique des droits civiques, la société simienne connaît enfin un processus d'égalisation des races : on entend un chirurgien mentionner l'abolition de quotas qui limitaient l'emploi des chimpanzés à des postes à responsabilité. La structure sociale de la civilisation simienne est donc montrée comme racialisée de la même manière qu'elle l'est aux États-Unis.

---

<sup>81</sup> Synopsis de « Planet of the Ape » par James Denton, 15 mai 1967, cité dans Chapman et Cull 2013, 120.

<sup>82</sup> Une version du scénario de Michael Wilson datée du 13 janvier 1967 prévoyait une manifestation de babouins brandissant des pancartes « Down with Discrimination » et « Freedom Now » (Greene 1998, 30).

<sup>83</sup> « When the Apes Rule the World », *Los Angeles Herald Examiner*, 25 février 1968.

<sup>84</sup> Les gorilles ont la peau noire, sont habillés de noir et correspondent à la position sociale des Noirs dans la société américaine ; les chimpanzés ont la peau brun foncé, sont habillés de vert et leur position sociale intermédiaire ainsi que leur rôle d'intellectuels les rapproche des Juifs américains ; les orangs-outans ont la peau claire, sont habillés d'orange et occupent les positions de pouvoir comme les Blancs aux États-Unis.

La manière dont les singes traitent les humains est un autre parallèle à la violence historiquement exercée contre les non-Blancs dans l'histoire américaine. Certaines tortures et humiliations infligées à Taylor rappellent ainsi l'esclavage et la ségrégation (fouet, chaînes, colliers, mutilations, castration, déshumanisation), tandis que d'autres évoquent les émeutes urbaines et manifestations étudiantes réprimées violemment par la police (matraque, lance à incendie, fourgon cellulaire), autant de « correspondants visuels des conflits raciaux de l'époque » (Greene 1998, 38). Les parallèles avec l'histoire des Noirs américains sont particulièrement frappants dans la scène du tribunal<sup>85</sup>. L'évocation du fait que « les hommes n'ont pas d'âme » et qu'« une étincelle divine existe dans le cerveau simien » fait référence à des justifications religieuses canoniques de l'esclavage et de la colonisation. L'affirmation que Taylor « est bel et bien un homme [et à] ce titre, il n'a aucun droit en vertu de la loi simienne » rappelle la décision de la Cour Suprême dans l'affaire Dred Scott en 1857, qui refusa la citoyenneté, donc les droits civiques, à tout Noir sur le sol américain. Le sort réservé à Taylor, dont on détermine les capacités de raisonnement en lui demandant de réciter la bible simienne, reprend les tests d'alphabétisation qui établissaient le droit de vote dans les États ségrégués<sup>86</sup>. La scène contient également des références aux textes de la religion civile américaine (la Déclaration d'Indépendance et la Constitution) qui incarnent les valeurs universelles de la société simienne<sup>87</sup>. Pourtant, le traitement déshumanisant infligé à Taylor révèle l'hypocrisie de ces droits inaliénables et la contradiction inhérente à l'impérialisme libéral. Répétant la stratégie des intellectuels de la décolonisation et des droits civiques, Taylor souligne cette contradiction lorsque, debout face au procureur qui le tient en laisse, il reprend la formule de George Orwell en affirmant que « certains singes sont apparemment plus égaux que d'autres ». Les singes incarnent donc le racisme institutionnel qui constitue historiquement une inscription de l'impérialisme au cœur même de la nation américaine (voir chapitre un).

---

<sup>85</sup> Les interprétations courantes de cette scène font intervenir le créationnisme ou le maccarthisme. L'élite politique orang-outan y juge que la théorie de l'évolution est une hérésie scientifique, ce qui fait dire à un critique de l'époque qu'il s'agit d'une référence au « 'procès du singe' au Tennessee il y a 42 ans » (« When the Apes Rule the World », *Los Angeles Herald Examiner*, 25 février 1968). Le fait que la procédure soit qualifiée d'« audition » renvoie également aux auditions sénatoriales du House Un-American Activities Committee durant le maccarthisme dont le second scénariste Wilson fut victime.

<sup>86</sup> Une des manières d'empêcher les Noirs et les Blancs pauvres d'exercer leur droit de vote aux États-Unis était de leur demander de réciter et d'interpréter des articles de la Constitution.

<sup>87</sup> La bible simienne, comme la Constitution, est composée d'« articles » et le procureur utilise les phrases « these sacred truths are self-evident » et « all apes are created equal » qui rappellent la Déclaration d'Indépendance.



La critique de l'impérialisme américain à travers la société simienne se prolonge et s'élargit par un réseau de références associant les singes à l'univers du western et à une imagerie plus large de la colonisation. Ces références sont plus explicites et plus nombreuses dans le scénario, mais il en reste certaines expressions à l'écran. Alors que le western commence à être dénoncé par la gauche américaine comme un genre impérialiste (voir chapitre trois), les cavaliers gorilles de l'armée simienne sont ainsi comparés à des cowboys<sup>88</sup> et à la cavalerie<sup>89</sup> dans le scénario. Le film conserve cette association par une scène où Taylor est attrapé au lasso par un gorille à cheval. De même, dans une scène coupée du film, un soldat gorille affirmait que « le seul bon humain est un humain mort ». L'expression est attribuée au général Sheridan durant les guerres indiennes et utilisée dans les années 1960 pour illustrer la violence raciste de l'armée américaine. La réplique, ajoutée tardivement au scénario, apparaît dans le second film de la saga dans la bouche d'un général gorille<sup>90</sup>. Au-delà du western et des guerres indiennes, la guerre du Vietnam elle-même est une référence associée aux singes, en particulier dans les traitements scénaristiques de la scène de chasse des humains. Une première version du scénario imaginait une société simienne plus développée, et la chasse devait être menée depuis des hélicoptères<sup>91</sup>. Le scénario final conserve encore une comparaison des humains pourchassés à la résistance Vietcong<sup>92</sup>. Ces références trop sensibles dans le contexte de l'époque ont cependant été effacées à la réalisation. Enfin, un dernier réseau de références concerne une histoire plus large de l'impérialisme occidental, encore déployée durant la scène de chasse. Pour cette scène, un scénario de Rod Serling prévoyait d'habiller les gorilles en costumes coloniaux britanniques (chapeau bombé et uniforme blanc)<sup>93</sup>. Il subsiste dans le film une association frappante avec les chasseurs blancs de gros gibier africain, dont Theodore Roosevelt faisait partie avec l'aristocratie britannique et d'autres élites impériales. À l'issue de la chasse, on voit les

---

<sup>88</sup> « Drawing a folded net from his saddlebag, he swings it overhead (like a cowboy with a lariat) and gallops off in pursuit of the man. » (Wilson 1967:1, 59)

<sup>89</sup> « Twelve 'horsemen' suddenly emerge from the trees, riding abreast at a canter, like a squadron of cavalry about to charge. » (Wilson 1967:1, 27)

<sup>90</sup> La réplique date d'une révision tardive du 7 juillet 1967 mais n'apparaît pas dans le film (Wilson 1967:2, p. 88). Elle sera utilisée dans *Beneath the Planet of the Apes* (1970) par le général gorille Ursus.

<sup>91</sup> Quand le budget permettait encore d'imaginer une société simienne moderne et développée, les croquis de la scène de chasse commandés par le producteur Arthur P. Jacobs peignaient des singes attaquant depuis des hélicoptères. Les coupes budgétaires et la peur de faire un film trop ouvertement politique ont eu raison de ces références explicites. Voir Kevin BURNS, *Behind the Planet of the Apes*, Van Ness Films, 1998.

<sup>92</sup> « They suddenly run laterally across the palm grove, heading back toward their jungle -- in fact they lope, much like skirmishers in modern jungle warfare. » (Wilson 1967:1, 26)

<sup>93</sup> « As [the Jeep] comes to a stop at the edge of the clearing. PAN UP SLOWLY THE FRONT GRILL TO THE WINDSHIELD where standing are TWO APES dressed immaculately in the white garb and pitch helmets of British hunters. » (Serling 1965, 25)

gorilles poser pour une photographie devant un tas de corps humains inertes en prononçant leur premier mot (« Smile ! »). L'instauration d'une règle de Nombre de ces références ont été supprimées par les producteurs pour que le film reste un produit de divertissement<sup>94</sup>, mais le réseau des marqueurs visuels et thématiques déployé lors de la scène de chasse inscrit la société simienne du côté de l'Occident impérial.



**75 Planet of the Apes (1968): « Smile ! », référence à l'imaginaire colonial**

L'année où *The Green Berets* de John Wayne déplace le western dans les jungles asiatiques pour défendre l'engagement américain au Vietnam, *Planet of the Apes* s'impose comme un film remarquable dans sa critique du mythe de la Frontière. Les éléments génériques, formels et idéologiques des représentations classiques du mythe au cinéma y sont mobilisés et remis en question. Que ce soit la navette patriotique qui s'écrase dans un désert stérile, les héros impériaux qui se retrouvent dans la position des indigènes, l'altérité simienne qui apparaît plus civilisée que les humains, la supériorité physique et intellectuelle de l'homme blanc qui en fait un danger pour la civilisation, la planète des singes qui s'avère être la Terre détruite par le progrès humain ou la chevauchée finale du héros de la Frontière vers l'horizon de sa damnation, les certitudes idéologiques qui fondent le récit mythique américain sont ébranlées l'une après l'autre. Le racialisme, le progressisme, l'esprit de conquête et la violence régénératrice qui caractérisent le mythe rooseveltien, retrouvés à des degrés divers dans la Nouvelle Frontière, explosent avec la conscience que le progrès de la civilisation a mené à la destruction : « We blew it all up ! Damn you all to hell ! » s'exclame un Heston

---

<sup>94</sup> Voir Greene 1998 sur la mise en place d'une « No Polemic rule » lors des phases de finalisation du scénario (30-1).

effondré aux pieds du symbole du Nouveau Monde en ruine. *Planet of the Apes* démarre ainsi un cycle de déconstruction du mythe de la Frontière qui frappe l'ensemble du cinéma américain à la fin des années 1960, du western avec *The Wild Bunch* (Sam Peckinpah, 1969) au western contemporain avec *Midnight Cowboy* (John Schlesinger, 1969), en passant par le road movie avec *Easy Rider*. Ces renversements thématiques annoncent le succès du culte de l'Indien dans nombre des productions cinématographiques inspirées par la contreculture qui seront l'objet du chapitre suivant, tandis que sa critique de l'impérialisme et du progrès inaugure un cycle de productions dystopiques en science-fiction que nous allons analyser maintenant.

## **Mythe de la Frontière et Amérique impériale**

Le succès financier de *Planet of the Apes* a été une surprise pour la Fox et a convaincu les studios d'investir dans des projets de science-fiction au début des années 1970. Les films qui sortent à cette période sont marqués par le pessimisme de *Planet* et en reprennent les thèmes anti-impérialistes et anti-progressistes. Cette veine dystopique qui saisit le genre s'estompe avec la sortie de *Star Wars* en 1977, salué comme le retour de l'épopée dans le cinéma américain, mais l'univers narratif du genre de science-fiction ne se modifie pas pour autant : le monde est essentiellement clos, l'ennemi principal est l'empire et cet empire porte la marque de l'impérialisme américain. La différence apportée par *Star Wars* réside dans l'affirmation d'une réaction héroïque à ce cadre étouffant, dont les modalités seront traitées dans les chapitres qui suivent. Le reste de ce chapitre se consacre à la description de cet univers dystopique, où l'espoir de renouveau a laissé place à la conscience de la colonisation, où le mythe de la conquête a produit un empire destructeur.

L'univers dystopique dont il sera question ne se limite pas seulement à la science-fiction, mais marque également le road movie et se prolonge dans le blockbuster contemporain. C'est un univers largement inspiré par la vision d'un monde post-Frontière décrite par Frederick Turner – caractérisé par la tyrannie et les inégalités (voir chapitre un) – mais c'est également un univers qui reste marqué par l'histoire impériale américaine et reconnaît les dangers de l'esprit de conquête. Il est ainsi traversé d'une contradiction entre un regret et une critique de la Frontière. Après avoir discuté des aspects turneriens de cet univers – la disparition des Frontières et la dérive tyrannique de la civilisation – nous aborderons ses aspects plus critiques de l'idéologie de la Frontière qui rapprochent l'univers dystopique des récits du contre-mythe – la dénonciation de l'esprit de conquête et l'association de l'empire avec les États-Unis.

## Fin des Frontières et esthétique du réseau

L'univers dystopique du cinéma post-western est un univers largement inspiré par l'angoisse de ce qui vient après la conquête, lorsque la civilisation a triomphé de tous les espaces et que les Frontières n'existent plus. Cet aspect dystopique ne représente pas une critique de la mythologie de la Frontière mais en est bien plutôt directement inspiré. Il participe d'un regret pour la fin des conquêtes plus que d'une dénonciation de la colonisation. Il ne fait que prolonger les peurs déjà partagées par Theodore Roosevelt ou Frederick Turner liées à une interruption du mouvement régénérateur. Le cauchemar décliniste et raciste de Roosevelt transparait ainsi dans certains films, mais c'est la contre-utopie turnerienne qui domine les représentations dystopiques de l'avenir américain. On y voit un monde clos dénué d'espaces d'émancipation, dominé par une esthétique quadrillée du réseau, dont les implications sont plus politiques que raciales, puisqu'on y perd avant tout sa liberté.

L'univers dystopique du cinéma post-western est un univers post-Frontières tragiquement privé d'espaces d'émancipation. Que ce soit dans la science-fiction ou dans le road movie, les personnages évoluent dans un monde clos et cadastré dont on ne s'échappe pas. Participant à la vague dystopique de la science-fiction du début des années 1970, *Silent Running* (Douglas Trumbull, 1972) se présente par exemple comme un huis clos tourné entièrement à bord d'un vaisseau spatial. La Terre, jamais visible à l'écran, est un monde standardisé où la nature, jugée source de maladies, a été entièrement éradiquée. Il n'en reste que des échantillons stockés à bord de vaisseaux spatiaux, que le gouvernement décide de détruire. Pour le héros botaniste, une telle décision est catastrophique car elle fera disparaître les dernières traces de beauté et de liberté dans un monde où les Frontières n'existent plus :

« On earth, everywhere you go, the temperature is 75°. Everything is the same. All the people are exactly the same. Now, what kind of life is that? [...] There is no more beauty. There's no more imagination and no frontiers left to conquer. »

Le sentiment qu'une disparition des Frontières représente une tragédie pour la civilisation se retrouve dans le rapport que des dystopies comme *THX 1138* (George Lucas, 1971) ou *Logan's Run* (Michael Anderson, 1976) entretiennent avec le mythique soleil couchant de l'Ouest. Ces deux films se déroulent dans des espaces confinés entièrement dénués d'horizon (une société entièrement souterraine ou une humanité vivant dans des sphères hermétiques), dont les personnages cherchent à s'émanciper. Dans les deux cas, le moment de libération à la surface ou hors de la sphère s'effectue dans la présence du soleil couchant. Pour le

personnage de Logan, la découverte du soleil qu'il n'avait jamais vu est un moment de révélation – l'expérience émotionnelle de la beauté. Dans *THX 1138*, le moment de libération est plus ambigu. La glorieuse bande son qui fait entendre les chœurs de la Passion de Saint Mathieu par J. S. Bach suggère une expérience mystique de révélation mais la silhouette de THX qui se détache à peine contre le soleil immense menace de le faire disparaître. À l'espace monochrome et totalitaire de la société souterraine succéderait alors une autre totalité tout aussi accablante. Reste que l'Ouest mythique est ce qui manque et qui est regretté dans ces espaces confinés.



**76 Logan's Run (1976): soleil couchant, découverte de la beauté**



**77 THX 1138 (1971): soleil couchant, libération ou effacement du héros ?**

Le sentiment de clôture ne se limite pas au contexte des années 1970 mais se diffuse largement jusque dans le blockbuster contemporain dans des films qui développent une esthétique nouvelle des représentations de l'espace. Si le soleil couchant et l'horizon ouvert restent le point de fuite espéré, le quotidien de la civilisation se caractérise par un quadrillage visuel évoquant le pouvoir du réseau – routier, policier, informatique – sur l'individu. Ainsi, l'épopée science-fictionnelle *Star Wars* (George Lucas, 1977), affirmation optimiste du pouvoir de l'individu contre l'empire comme nous le verrons au chapitre neuf, construit avant tout un monde interplanétaire cadastré. Dans ce film où un pouvoir impérial a pris le contrôle de toute une galaxie, la victoire de l'Empire se manifeste avant tout par sa capacité de surveillance de l'espace conquis. Les drones et soldats impériaux sont envoyés jusque dans les planètes périphériques pour faire acte de surveillance et de renseignement. Il en résulte une rationalisation totalitaire de l'espace qui n'est jamais plus visible qu'à bord de l'Etoile noire, planète artificielle et centre de commande du pouvoir impérial, quadrillé par les caméras et les écrans de contrôle. C'est ce pouvoir panoptique de surveillance qui fait de la galaxie un monde clos où les Frontières de liberté n'existent plus. Le réseau de surveillance devient la marque d'un monde sans Frontières jusque dans un blockbuster contemporain comme *Jurassic World* (Colin Trevorrow, 2015). Dans ce prolongement narratif de *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993), un nouveau parc a été construit pour accueillir des dinosaures, reproduits grâce des traces génétiques récupérées sur des fossiles. Chargé de contrôler les dinosaures autant que les visiteurs, le système de surveillance y est omniprésent et militarisé, constamment souligné par une mise en abyme des écrans (figure 78). L'enjeu narratif de *Jurassic World* est de souligner l'impuissance de ce réseau élaboré à contrôler l'espace, comme nous le verrons plus bas, mais il s'agit du même univers quadrillé par des écrans de contrôle.

La surveillance, avec ses dispositifs écraniques et ses réseaux de communication et de renseignement, constitue une manifestation esthétique du monde en réseau présente dans différents univers génériques. On retrouve ainsi la surveillance dans certains road movies, où elle fait partie d'un système policier destiné à couper la trajectoire des personnages, autant que dans le film d'espionnage ou ses avatars dans le film d'action, où elle devient l'instrument d'un pouvoir omnipotent. Le road movie *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991), centré sur deux femmes poussées à fuir une société patriarcale, construit ainsi une tension entre deux logiques spatiales opposées : l'ouverture graduelle de l'espace par la trajectoire des personnages vers les paysages de l'Ouest et la fermeture graduelle de l'espace par les réseaux de surveillance de la police nationale. La conflagration des deux logiques s'exprime lors



78 Jurassic World (2015): monde clos, le réseau de surveillance militarisé



79 Thelma & Louise (1991): monde clos, Thelma capturée par le réseau policier



80 The Bourne Supremacy (2004): l'image-cadastre

d'une scène où Thelma, jusque-là irresponsable et effacée derrière Louise, décide de braquer une station service pour permettre au couple en cavale de poursuivre leur chemin vers la libération. Le braquage constitue une forme de libération pour Thelma et n'est pas dénué d'une dimension comique dans son exécution. Il s'inscrit dans la logique d'une affirmation des personnages contre un système oppressant. Le spectateur ne voit cependant pas la scène elle-même, mais l'enregistrement qui en a été fait par une caméra de sécurité et qui est visualisé dans le bureau du FBI (figure 79). Le filet se resserre autour des personnages, alimenté par les écoutes téléphoniques et les moniteurs listant des noms de suspects, jusqu'à la clôture complète de leur horizon visuel par un hélicoptère de police, marque par excellence d'un pouvoir panoptique déjà présente dans *Dirty Harry* (1971). Confinant dans *Thelma & Louise*, le réseau de surveillance devient tout puissant dans un *thriller* d'espionnage comme la saga *Jason Bourne* (2002-07 et 2016), qui repose entièrement sur l'exploration d'un monde dominé par le réseau de surveillance et la capacité de l'individu à s'en émanciper. L'image cinématographique proposée par cette série de films présentant un agent secret fugitif se fait elle-même écran de surveillance dans des séquences où les informations de géo-localisation et d'ordre de mission se superposent à la réalité (figure 80).

Si la surveillance est un régime esthétique important du réseau, il n'est cependant pas le seul. Le cadastre urbain et, depuis les années 1980 et le développement des technologies numériques, le réseau informatique en sont d'autres manifestations. Le réseau routier des road movies est un premier cadastre du territoire auquel les personnages tentent d'échapper, mais la rationalisation de l'espace géographique imposée par la civilisation se montre de manière plus évidente encore dans une certaine esthétique de la ville visible dans le *thriller* urbain. Ainsi, si certains films présentent la ville moderne comme une jungle urbaine – Los Angeles en étant généralement l'incarnation emblématique<sup>95</sup> –, d'autres soulignent la rationalité du cadastre urbain : la filmographie de Michael Mann dans les années 2000 en est une illustration, avec *Collateral* (2004) ou *Miami Vice* (2006). Dans *Miami Vice*, l'un (Colin Farrell) des deux policiers qui combattent un réseau de trafiquants de drogue à Miami ne cesse de chercher des yeux un horizon, incarné dans des plans de l'océan Atlantique, qui puisse le libérer de la violence urbaine. Dans *Collateral*, un chauffeur de taxi (Jamie Foxx) est pris en otage par un tueur à gages puis contraint à le conduire de cible en cible durant une nuit à Los Angeles. Le chauffeur rêve de fonder sa propre entreprise de taxis limousines et garde

---

<sup>95</sup> Par exemple dans *Training Day* (Antoine Fuqua, 2000) ou *Drive* (Nicolas Winding Refn, 2011). Les plans aériens de Los Angeles dans la scène d'ouverture de *Drive* se structurent autour des quelques gratte-ciel regroupés au centre de la ville, qui servent d'unique repère ordonnant l'étendue urbaine nocturne.



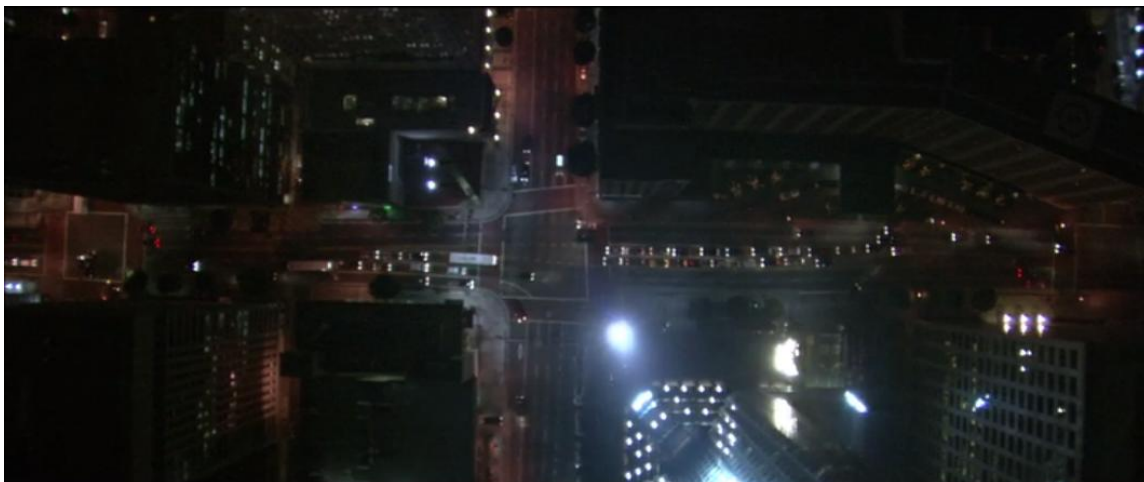
précieusement sous son pare-soleil la carte postale d'une île des Maldives, qu'il contemple lorsqu'il a besoin d'évasion. *Collateral* contient en particulier un plan qui souligne l'espace rationalisé de la ville : un plan aérien vertical du quadrillage urbain dans lequel le taxi est pris (figure 81). Ce plan, désormais courant dans l'esthétique de la ville au cinéma, apparaissait déjà dans une dystopie de science-fiction elle aussi confinée à un espace urbain policé, *Escape from New York* (John Carpenter, 1982), qui se situe sur une île de Manhattan à New York murée et transformée en prison.

L'esthétique du quadrillage urbain peut servir à visualiser un autre type de réseau, le réseau informatique ou virtuel créé par les nouvelles technologies de communication, qui envahit les écrans de la science-fiction depuis le développement de l'imagerie numérique dans les années 1980. Ainsi, la « Frontière numérique » expliquée par l'informaticien Kevin Flynn au début de *Tron: Legacy* (Joseph Kosinski, 2010), qui correspond à un réseau virtuel dont il est le concepteur, est imaginée comme un réseau routier :

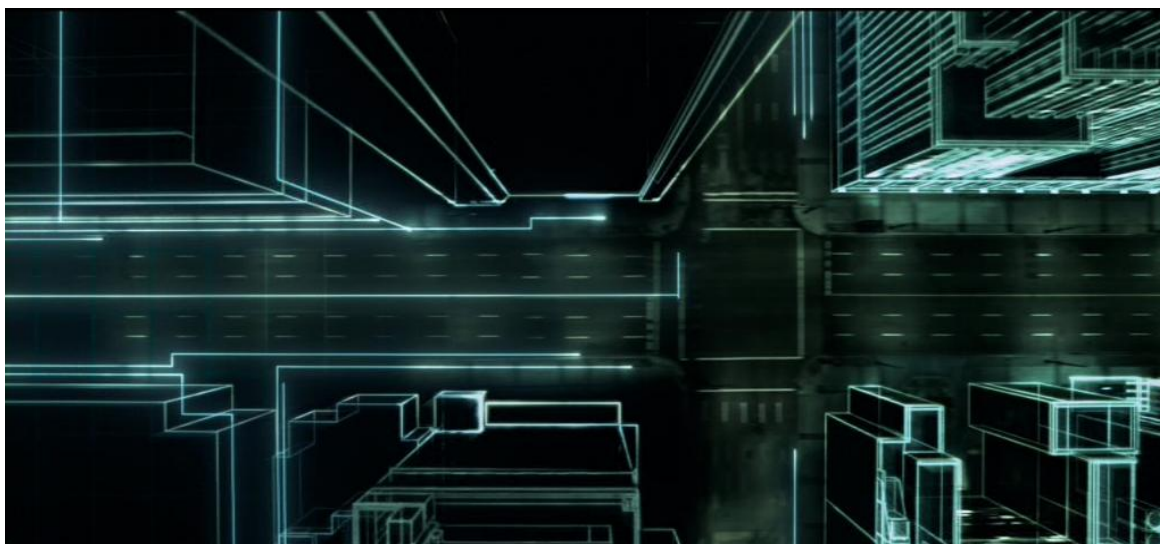
« The Grid. A digital frontier. I tried to picture clusters of information as they moved through the computer. What did they look like? Ships? Motorcycles? Were the circuits like freeways? I kept dreaming of a world I thought I'd never see. And then, one day...[...] I got in. »

L'image accompagnant ce monologue introductif en voix off se compose de lignes lumineuses formant progressivement un quadrillage urbain vu, comme dans *Collateral*, en plan aérien vertical (figure 82). Ce réseau (« grid ») se retrouve dans différents films de science-fiction traitant des technologies numériques depuis *Tron* (Steven Lisberger, 1982), dont *Tron: Legacy* est un prolongement, jusqu'à *Johnny Mnemonic* (Robert Longo, 1995) ou *Matrix* (Frères Wachowski, 1999-2003). *Tron* présente par exemple un jeune Kevin Flynn coincé dans le réseau virtuel et tentant de s'en échapper. L'esthétique de ce monde virtuel se caractérise déjà par le cadastre, puisque l'espace n'y est rien d'autre que lignes géométriques (figure 83). Dans *Johnny Mnemonic*, une séquence montre le héros (Keanu Reeves), poursuivi par une organisation criminelle et une entreprise multinationale, chercher les informations permettant de leur échapper dans un univers virtuel dominé par les quadrillages, les listes, les plans et la géométrie (figure 84). Dans *Matrix*, le héros Neo (Keanu Reeves) qui libérera l'humanité réduite à l'esclavage par des machines, réussit à percer le code informatique qui produit une réalité virtuelle dans laquelle les humains sont prisonniers (figure 85). Le monde apparaît soudain comme une série de codes – la matrice – structurant l'espace visible. Réseaux policiers, urbains ou virtuels forment donc les structures visuelles d'un monde quadrillé qui, dans l'univers dystopique, signale une disparition des espaces d'émancipations.

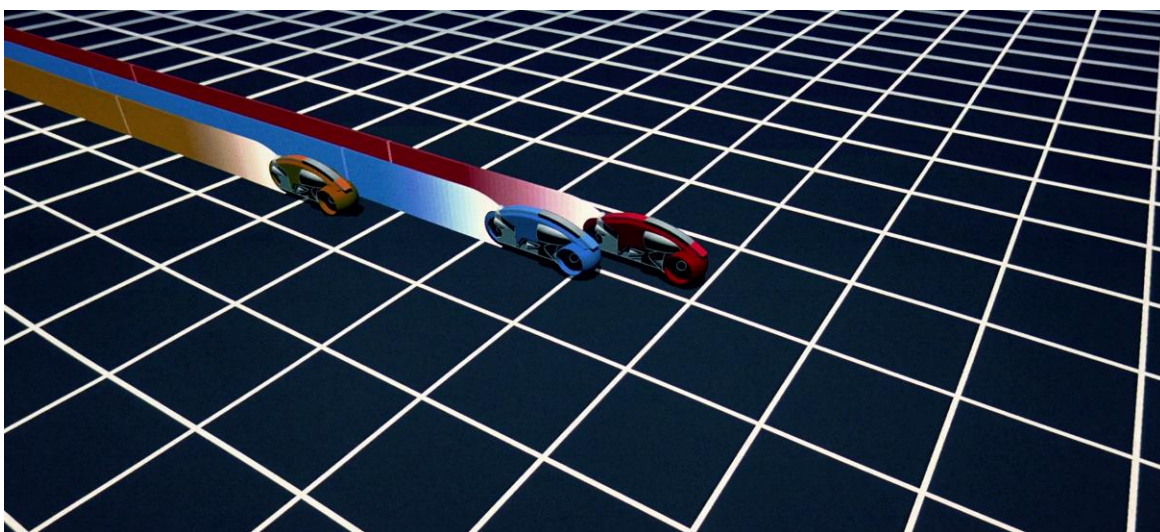
Comme le suggère en particulier le cas des réseaux de surveillance, cette disparition des Frontières marque une dérive tyrannique de la civilisation.



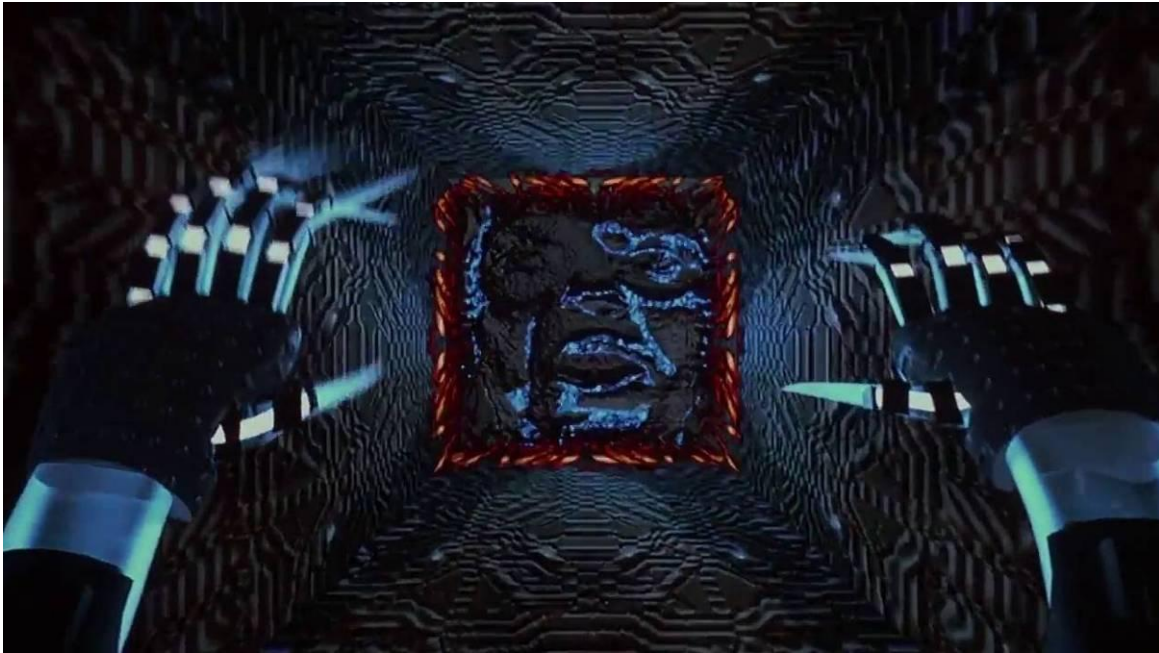
81 Collateral (2004): monde en réseau, cadastre urbain



82 Tron Legacy (2010): « the grid, a digital frontier », le réseau virtuel comme cadastre urbain



83 Tron (1982): « the grid », espace hypergéométrique



84 Johnny Mnemonic (1995): espace virtuel rationalisé



85 Matrix (1999): la surface du monde comme code informatique

### **La dérive oppressive de la civilisation**

Héritant des angoisses turnerriennes attachées à un monde sans Frontières, l'univers dystopique du cinéma post-western est marqué par une dérive tyrannique du pouvoir civilisé. De même que chez Turner, la civilisation expansive retournait sa violence contre elle-même lorsqu'il n'y avait plus d'espaces à conquérir, le régime politique des dystopies contemporaines se caractérise par une oppression violente de ses propres populations. De même que dans les classiques littéraires de la science-fiction dystopique, cette tyrannie est

souvent associée aux régimes totalitaires européens de l'entre-deux-guerres, mais elle manifeste également des caractéristiques propres aux régimes impériaux.

La nature tyrannique de la civilisation post-Frontière se manifeste d'abord dans des références aux régimes totalitaires des années 1930. Cette caractérisation hérite des classiques de la littérature dystopique tels que *A Brave New World*, (Aldous Huxley, 1932), *1984* (George Orwell, 1949) ou *Fahrenheit 451* (Ray Bradbury, 1953). Dans le cinéma post-western, les références aux régimes totalitaires sont particulièrement présentes dans *Star Wars*. L'esthétique des soldats de l'Empire se veut ainsi une référence directe au nazisme. Comme le notent les auteurs de *Projecting Tomorrow*, « le costumier John Mollo avait toujours sous la main un guide des uniformes de la Seconde Guerre mondiale » (Chapman et Cull 2013, 167). Le scénario de George Lucas prévoyait déjà de créer des uniformes « fascistes<sup>96</sup> » pour les troupes impériales, dont le nom « Stormtroopers » est empruntés aux forces spéciales de l'armée impériale allemande durant la Première Guerre mondiale (*Sturmtruppen*) et rappelle également les sections d'assaut de l'armée nazi (*Sturmabteilung*). Certains ont vu dans l'Empire galactique une référence au totalitarisme communiste dans le cadre de la guerre froide, mais cette référence est bien moins claire à l'écran et semble surtout avoir été inspirée par la récupération politique du film par le président Ronald Reagan à partir de 1984<sup>97</sup>. Le nazisme, plus que le communisme, marque l'univers dystopique jusque dans la science-fiction ou le blockbuster contemporains. Un film mineur comme *Equilibrium* (Kurt Wimmer, 2002) repose entièrement sur la comparaison à grands renforts de bannières rouges et noires et d'autodafés d'œuvres d'art. Une production plus importante comme *V for Vendetta* (James McTeigue, 2006) s'inspire également de l'univers visuel du nazisme pour caractériser son gouvernement totalitaire enfermant les minorités dans des camps de concentration. Enfin, le nazisme est perceptible dans les univers croisés de *The Avengers* (Joss Whedon, 2012) et la saga *Captain America* (Joe Johnston, 2011 ; Joe et Anthony Russo, 2014,

---

<sup>96</sup> George LUCAS, « The Adventures of Luke Skywalker as taken from the 'Journal of the Whills' by George Lucas; (Saga I), STAR WARS, Revised Fourth Draft », 15 mars 1976, p. 3. Consulté à la U.C.L.A. Theater Arts Library, Special Collections.

<sup>97</sup> Il est beaucoup moins associé avec le totalitarisme soviétique malgré ce qui a pu être dit. Un des seuls éléments qui soutienne le rapprochement de l'Empire avec l'URSS est la désindividualisation de ses soldats. Lucas n'a jamais alimenté la lecture soviétique de l'Empire dans ses entretiens. Les choix de production semblent aller dans le sens contraire : une scène a été supprimée au montage dans laquelle « les critiques explicites de Biggs contre l'Empire [...] le rapproche du communisme plus que du fascisme » (Jim SMITH, *George Lucas*, 2003, p. 73). Parmi les critiques de l'époque, Richard Cuskelly est le seul à faire une vague référence à « une rébellion contre le totalitarisme » (Richard CUSKELLY, « Film Review », *Los Angeles Herald Examiner*, 25 mai 1977). Reagan a par contre qualifié l'URSS d'« empire du mal » la même année où il baptisait officieusement son programme d'armement spatial « Star Wars » (1984). C'est cette rhétorique qui a provoqué des lectures postérieures en termes de guerre froide. Voir par exemple David SEED, *American Science-Fiction and the Cold War: Literature and Film*, 1999, p. 190.

2016) construits par les studios Marvel. Captain America se bat régulièrement contre une organisation appelée Hydra qui a été créée durant la Seconde Guerre mondiale par un nazi dissident. Dans *The Avengers*, le méchant veut « libérer l'humanité de la liberté » et révèle au monde son projet totalitaire depuis l'Allemagne, où un vieil homme présent dans la foule le défie en rappelant qu'« il y a toujours eu des hommes comme vous ».

Au-delà des références aux totalitarismes de l'entre-deux-guerres, ces régimes reproduisent des pratiques politiques de nature impériale. Là encore, cette caractéristique correspond à une tradition déjà visible dans la science-fiction littéraire, dont l'émergence à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle est intimement liée au contexte idéologique de l'impérialisme euro-américain<sup>98</sup>. Mais les pratiques impériales des régimes politiques mis à l'écran dans les dystopies post-western les rapprochent également de l'imaginaire turnerien d'une civilisation conquérante devenue tyrannique. Ces régimes sont ainsi montrés reproduisant au sein même de la civilisation des pratiques traditionnellement dirigées vers l'altérité dans un contexte d'expansion impériale, telles que la distribution inégalitaire des droits humains ou la dynamique extensive du pouvoir. Les traitements inégalitaires de groupes humains se manifestent d'abord avec les minorités du road movie qui, en particulier au tournant des années 1990, prennent la route pour dénoncer une inégalité de traitement dans la société américaine, mais aussi à l'écran<sup>99</sup>. Ainsi Thelma et Louise, victimes d'agression sexuelle s'étant faites justice elles-mêmes, fuient une loi patriarcale qui leur réserve un traitement inégalitaire et renversent également les rôles genrés traditionnels du cinéma américain (les femmes sont les héroïnes au volant du récit et les hommes sont des personnages secondaires stéréotypés).

Les inégalités et les discriminations sont plus frappantes encore dans la science-fiction, qui peut les porter à des niveaux plus poussés. Dans un film comme *Starship Troopers* (Paul Verhoeven, 1997) où l'humanité est confrontée à une guerre contre des insectes géants,

---

<sup>98</sup> « Europeans mapped the non European-world, settled colonies in it, mined it and farmed it, bought and sold some of its inhabitants, and ruled over many others. In the process of all this, they also developed a scientific discourse about culture and mankind. Its understanding of human evolution and the relation between culture and technology played a strong part in the works of Wells and his contemporaries that later came to be called science-fiction. »

John RIEDER, *Colonialism and the Emergence of Science Fiction*, 2008, p. 2.

<sup>99</sup> « After *Thelma & Louise*, Hollywood began to recognize again the increasing hospitality of the road to the marginalized and alienated – not only women (*Leaving Normal*), but also gays (*My Own Private Idaho*, *The Living End*, *To Wong Foo, Thanks for Everything!*, *Julie Newmar*), lesbians (*Boys on the Side*, *Even Cowgirls Get the Blues*), and people of color (*Get on the Bus*, *Fled*, *Powwow Highway*) – and to renew the road's historical currency. »

Steven COHAN et Ina Rae HARK (dirs.), *The road movie book*, 1997, p. 12.

les droits politiques ne sont accordés qu'aux soldats tandis que le reste de la population n'est pas considérée comme citoyenne. De même, l'univers dystopique de *Children of Men* (Alfonso Cuarón, 2006), dans lequel les femmes ont perdu la fertilité, présente la persécution organisée des immigrants au Royaume-Uni, internés dans des camps et torturés par les autorités prétendant protéger les citoyens. C'est cependant *Gattaca* (Andrew Niccol, 1997) qui marque la science-fiction contemporaine en explorant une société dont les inégalités sont fondées sur la génétique :

« *Gattaca* (1997) is a rarity among science fiction films in that it transcended its mediocre box office earnings to become a reference point about human-gene altering technologies. As with *Brave New World*, another biologically based dystopian narrative, *Gattaca* provides a means of framing our relationships to new biotechnologies<sup>100</sup>. »

*Gattaca* s'inscrit en effet dans un contexte plus large de développement des biotechnologies – des technologies produites à partir du vivant – qui occupe de nombreuses œuvres de science-fiction depuis les années 2000, en particulier dans la littérature de jeunesse<sup>101</sup>. Et il a marqué en particulier par son exploration des dangers d'eugénisme portés par les manipulations du génome humain. La société de *Gattaca* est ainsi divisée entre des humains génétiquement modifiés, formant le groupe social supérieur, et des humains naturels qui sont ségrégués et interdits d'accès à des positions de pouvoir. Le héros (Ethan Hawke) rêve de devenir astronaute – un rêve d'émancipation par la migration vers l'inconnu qui rejoint le cadre narratif turnerrien – mais la profession est réservée aux humains modifiés. Les différentes dystopies citées ici reproduisent ainsi des formes de différenciations et des degrés de droits qui, comme nous l'avons rappelé en introduction, forment le cœur d'une politique impériale. Elles ne prennent cependant pas en compte les mécanismes raciaux qui ont historiquement été centraux dans la mise en œuvre de ce type de politiques. Rares sont les régimes dystopiques explicitement racialisés au cinéma, bien que le cas soit plus fréquent en littérature (Guerra 2009). Un film comme *District 9* (Neill Blomkamp, 2009) apparaît comme une exception : les humains y exploitent une race d'extraterrestres immigrée sur Terre.

Lorsque ce n'est pas le pouvoir politique qui organise l'exploitation d'une partie de l'humanité, ce sont de grandes corporations monopolistiques dont le pouvoir déborde

---

<sup>100</sup> David A. KIRBY, « Extrapolating Race in *Gattaca*: Genetic Passing, Identity, and the Science of Race », *Literature and Medicine*, vol. 23, n° 1, 2004, p. 184.

<sup>101</sup> Stephanie GUERRA, « Colonizing Bodies: Corporate Power and Biotechnology in Young Adult Science Fiction », *Children's Literature in Education*, vol. 40, n° 4, Décembre 2009, pp. 275-95.

largement sur la sphère politique. Là encore, cette configuration renvoie à la dystopie turnerienne d'un monde post-Frontière, qui se caractérise par les tendances monopolistiques du capitalisme et la montée des tensions de classe. Ce récit plus courant au cinéma se retrouve dès la vague dystopique des années 1970, dans un film de science-fiction comme *Soylent Green* (Richard Fleischer, 1971). *Soylent Green* est particulièrement frappant par sa proximité avec le monde post-Frontière turnerien : on y trouve la surpopulation, l'épuisement des ressources naturelles, des distinctions de classe exacerbées et un capitalisme omnipotent, le tout dans un monde urbain où l'accès aux derniers espaces ruraux est restreint à la classe dominante. À ces thèmes s'ajoutent des préoccupations plus contemporaines telles que la société de consommation ou l'écologie<sup>102</sup>. *Soylent Green* situe son action à New York et suit l'inspecteur Thorn (Charlton Heston) dans son enquête sur une série de meurtres frappant l'élite économique-politique. Ces meurtres sont liés à l'entreprise détenant le monopole du marché de l'alimentation, Soylent, qui veut étouffer un horrible secret : les barres vitaminées qu'elle vend aux classes populaires ne sont pas produites à base de plancton marin mais de dépouilles humaines. Voilà donc l'image d'une société sans Frontières qui finit par se consommer elle-même, dans une horreur organisée par le grand capital.

La nature déshumanisante des mécanismes du capitalisme dans un monde sans Frontières ponctue la science-fiction jusque dans les blockbusters contemporains. Dans *Outland* (Peter Hyams, 1981), qui se veut un remake du western *High Noon* (Fred Zinnemann, 1952), le héros O'Neil (Sean Connery) chargé de la sécurité d'une exploitation minière sur une lune de Jupiter découvre que la grande entreprise gérant l'exploitation inocule à leur insu des drogues expérimentales aux mineurs pour augmenter leur productivité. Les phénomènes d'exploitation de classe sont ainsi exacerbés dans un univers où l'installation d'une colonie dans l'espace ne sert qu'à produire du profit. De même, dans *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), la corporation Tyrell produit des robots humanoïdes appelés répliquants qui servent de main d'œuvre servile dans les colonies extraterrestres. Le capitalisme organise ainsi un système d'exploitation de populations considérées comme non-humaines mais qui démontrent pourtant une capacité à l'empathie. Plus récemment, une grosse production comme *The Island* (Michael Bay, 2005), aux résultats très médiocres aux États-Unis mais qui

---

<sup>102</sup> Le film fait ainsi référence à l'« effet de serre », une théorie qui date de la publication d'un article dans la prestigieuse revue *Nature* l'année précédente, « Man-made Carbon Dioxide and the 'Greenhouse' effect » de John Sawyer (*Nature* n°239, 1 septembre 1972, pp. 23-6). La théorie était largement concurrencée à l'époque par l'argument inverse du risque d'une nouvelle ère glaciaire.

s'est rattrapée sur le marché étranger<sup>103</sup>, va jusqu'à construire un parallèle entre les logiques du capitalisme monopolistique et celles de la déshumanisation génocidaire. L'entreprise Biotech produit des clones humains pour en vendre les organes à l'élite économique. Lorsque deux clones s'enfuient, elle fait appel au mercenaire burkinabé Albert Laurent (Djimon Hounsou) pour les traquer et les éliminer. Ce dernier devient cependant adjuvant des clones parce que, comme eux, il a été considéré comme « moins qu'humain », dit-il, dans les guerres ethniques du Burkina Faso. À la différence des dystopies précédentes cependant, l'univers clos dans lequel démarre *The Island* n'est qu'une création artificielle de la corporation pour maintenir ses clones en captivité. Le capitalisme exploiteur n'est ici pas un résultat de l'absence de Frontières mais produit son propre scénario dystopique pour servir des intérêts économiques (on fait croire aux clones qu'une guerre a rendu la surface de la Terre inhabitable et on les maintient dans un univers souterrain à l'instar de *THX 1138*). Ce dernier exemple est ainsi plus optimiste puisque la dystopie turnerienne ici mise en abyme n'est qu'un mensonge qui masque les possibilités réelles de se libérer.

Capitalisme monopolistique et pouvoir impérial fonctionnent enfin ensemble selon des logiques d'expansion qui, si elles ne se manifestent pas territorialement, colonisent l'esprit et le corps des individus. Les sentiments sont abolis de *THX 1138* (1971) ou *Logan's Run* (1976) à *The Island* (2005), les destins sont prédéterminés de *Matrix* à la société eugéniste qui domine Krypton, planète d'origine de Superman, dans *Man of Steel* (Zack Snyder, 2013). Le pouvoir s'immisce jusque dans la pensée des individus pour prévenir la violence dans *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002). On retrouve ici une pensée du complot, au sens large de négation systémique de l'individualité<sup>104</sup>, qui se diffuse largement dans la production culturelle américaine depuis les années 1970 et caractérise particulièrement l'univers dystopique post-Frontières. Avec le développement des biotechnologies et l'avènement de l'ère « post-humaine<sup>105</sup> », c'est un nouveau champ qui s'ouvre aux logiques expansionnistes

---

<sup>103</sup> \$36M aux États-Unis et \$127M à l'étranger(en particulier en Corée du Sud et en Europe de l'Ouest) pour un budget de \$126M (chiffres boxofficemojo. com).

<sup>104</sup> « The term 'conspiracy' rarely signifies a small, secret plot any more. Instead, it frequently refers to the workings of a large organization, technology, or system – a powerful and obscure entity so dispersed that it is the antithesis of the traditional conspiracy. 'Conspiracy', in other words, has come to signify a broad array of social controls. [...] the conspiracy is often understood as a structure that curtails individuality, or that is antithetical to individuality itself. »

Timothy MELLEY, *Empire of Conspiracy: The Culture of Paranoia in Postwar America*, 1999, p. 8-10

<sup>105</sup> Le post-humain qui occupe les chercheurs depuis la fin des années 1990 considère que la modernité scientifique – les nouvelles technologies de communication, les progrès en neurologie et en génétique – redéfinit radicalement les rapports entre sujet et objet ou nature et technologie : « Le sujet post-humain est un amalgame, une collection de composants hétérogènes, une entité matérielle et informationnelle dont les frontières sont constamment construites et reconstruites. » Nancy Katherine HAYLES, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, 1999, p. 3.



du pouvoir et du marché dans l'imaginaire dystopique. Dans son analyse de la littérature de jeunesse, Stephanie Guerra remarque ainsi que « les frontières naturelles du corps charnel ne signifient plus rien et les gènes, le cerveau et même l'ADN sont des paysages ouverts à la colonisation » (Guerra 2009, 285). Des films comme *Gattaca* ou *The Island* en explorent les enjeux, obsédés par « la soumission biotechnique de la matière humaine aux forces du marché » (Guerra 2009, 293) ou à un pouvoir discriminant. Que ce soit par l'économie et le social ou par le politique, l'univers dystopique du cinéma post-western est un univers où le pouvoir se fait impérial et étend sa logique expansionniste jusqu'aux territoires les plus intimes de l'être humain. Cet univers dominé par le réseau et l'absence d'espaces d'émancipation est largement marqué par les angoisses turneriennes d'un monde sans Frontières. En ce sens, il entretient un regret de la période de conquête et reste tributaire du mythe classique. Mais il est également influencé par les critiques portées au mythe dans les années 1960 et, à ce titre, présente certains éléments qui le rapprochent du contre-mythe.

### **Les dangers de l'esprit de conquête**

Si le regret attaché à la clôture de l'espace et la disparition des Frontières traverse le cinéma américain post-western et marque la science-fiction dystopique, cette dernière exprime tout autant une méfiance vis-à-vis de l'esprit de conquête qui est fréquemment désigné comme responsable des catastrophes menaçant l'humanité. Comme l'a montré *Planet*, ce sont bien les conquêtes – scientifiques autant que territoriales – qui mènent à la destruction de la civilisation. On retrouve ce sentiment exprimé dès 1971 dans une autre dystopie dont Charlton Heston est le héros. Dans *The Omega Man* (Boris Sagal, 1971), les nations humaines dans leur quête insensée de pouvoir ont déclenché une guerre chimique qui a détruit la civilisation. Le héros Neville se retrouve isolé dans un New York dépeuplé à cause d'une épidémie produite par des armes bactériologiques qui a décimé la quasi-totalité de l'humanité. Dans l'enregistrement vidéo d'un journal télévisé, un journaliste déplore la situation et blâme l'esprit de conquête qui amène l'homme à se prendre pour Dieu :

« Our fellow countrymen are dying. The very foundations of civilization are beginning to crumble under the dread assault of that horror long feared, germ warfare. [...] Now the question is survival. Is this the end of technological man? Is this the conclusion of all our yesterdays, the boasts of our fabled science, the superhuman conquests of space and time, the age of the wheel? We were warned of judgment. Here it is. »

---

Dans *Our Posthuman future: Consequences of the Biotechnology Revolution* (2002), Francis Fukuyama peint un portrait dystopique de notre avenir post-humain.

Les conquêtes spatiales et scientifiques ne pouvaient qu'amener l'humanité à sa perte. Le propos renvoie ici à un imaginaire de l'apocalypse religieuse et à une condamnation, fréquente en science-fiction depuis le roman *Frankenstein* de Mary Shelley (1818), de l'hubris de l'homme créateur. Mais la critique de la science et des conquêtes convoque également à l'imaginaire plus proche de la Nouvelle Frontière de Kennedy et ses échecs politiques désastreux. Tout comme la Nouvelle Frontière qui faisait de la science et de l'espace extraterrestre ses terrains symboliques les plus puissants, les premières conquêtes désignées comme dangereuses portent sur la technologie.

Certains films considèrent que toute conquête du savoir et du progrès constitue par essence une menace potentielle pour l'humanité. On trouve déjà cette idée incarnée dans le savant fou, personnage type de la science-fiction des années 1930, souvent animé d'intentions humanistes mais dont les découvertes finissent par détruire la civilisation<sup>106</sup>. Comme nous l'avons montré en début de chapitre, le contexte de l'après-Seconde Guerre mondiale et de la guerre du Vietnam ont cependant renforcé la méfiance à l'égard du progrès et inspiré une critique plus systémique de la civilisation progressiste. *Soylent Green* (1973) incrimine ainsi par un montage introductif en noir et blanc les développements de la société de consommation, qui ont poussé à la surexploitation des ressources naturelles et provoqué la pollution de l'air et des océans. C'est la science qui a permis ces développements : la nourriture était abondante, affirme un personnage, avant que « nos magiciens scientifiques n'empoisonnent l'eau, ne polluent les sols, ne déciment la vie végétale et animale ». Le thème des conquêtes scientifiques qui provoquent la catastrophe se retrouve fréquemment dans le domaine de la recherche médicale. Dans *I Am Legend* (Francis Lawrence, 2007), adaptation contemporaine du même roman qui a inspiré *The Omega Man*, et *Rise of the Planet of the Apes* (Rupert Wyatt, 2011), premier film d'une nouvelle saga *Planet of the Apes*, ce ne sont plus les armes chimiques ou nucléaires qui provoquent la catastrophe, mais la découverte d'un remède contre le cancer ou contre la maladie de Parkinson qui provoquent dans chaque cas une pandémie. La recherche médicale a des effets plus mitigés dans le film de super-héros, où elle provoque l'émergence des menaces comme des solutions. Dans l'univers Spiderman, les célèbres ennemis Bouffon (*Spiderman*, Sam Raimi, 2002) ou Léopard (*The Amazing*

---

<sup>106</sup> « The mad scientist was extremely popular during the thirties and early forties in a number of low budget films [...] Though [he] could be merely seeking revenge or using science as a means to some other evil end, many on-screen scientists operate out of the most humane of intentions and are merely misguided in their search for truth, oblivious to the divinely imposed limits that have been placed upon knowledge. »  
Bryan STONE, « Evil on Film », in William L. BLIZEK, *The Continuum Companion to Religion and Film*, 2009, p. 312-3.

*Spiderman*, Marc Webb, 2012) sont des scientifiques obligés par des pressions financières de servir de cobaye à leur propre recherche, tandis que *Spiderman* lui-même est le produit d'un accident lié à la science. Le monstre de *The Hulk* (Ang Lee, 2003) est encore le produit des recherches en génétique de son père. Si le cas des films de super-héros conserve une ambiguïté sur la nature progressiste ou régressiste de la science, le blockbuster contemporain de science-fiction suggère cependant une grande méfiance à l'égard des conquêtes scientifiques. Comme le dit le héros de *Transformers : Age of Extinction* (Michael Bay, 2014), dans lequel un scientifique mène l'humanité au bord de l'extinction, « certaines choses ne devraient jamais être inventées ».

Si Lézard dans *The Amazing Spiderman* est le produit d'une recherche médicale contre le handicap, Bouffon dans *Spiderman* est le résultat d'une recherche aux applications militaires. Lorsque la science est instrumentalisée à des fins militaires, généralement par des multinationales sans scrupule, le spectre du complexe militaro-industriel s'invite dans l'univers dystopique contemporain. Dans *28 Days Later* (Danny Boyle, 2002) ou la saga *Resident Evil* (2002-17), où un virus transforme les humains en zombies, la recherche scientifique qui provoque la pandémie est appliquée à l'armée (il s'agit de développer des armes biologiques). La peur d'une instrumentalisation des conquêtes scientifiques par le complexe militaro-industriel est au cœur d'*Alien* (Ridley Scott, 1979), *Terminator* (James Cameron, 1984), *Robocop* (Paul Verhoeven, 1987) et son remake (José Padhila, 2014), ou plus récemment *Iron Man 1* et 2 (Jon Favreau, 2008-10) et *Jurassic World* (Colin Trevorrow, 2015). Dans *Alien* par exemple, c'est le désir d'une grande entreprise d'étudier les extraterrestres pour en tirer des applications lucratives qui provoque le massacre de l'équipage. Dans *Robocop*, la sécurité intérieure des États-Unis est contrôlée par une compagnie qui militarise à outrance l'État policier grâce à des nouvelles technologies. Enfin, *Iron Man* est à l'origine un marchand d'armes qui, dans *Iron Man 1* et 2, doit empêcher l'appropriation de sa compagnie et de ses stocks d'armes ultrasophistiquées par des gens peu scrupuleux. Dans tous ces cas, les conquêtes scientifiques ne sont pas dangereuses en soi, mais la facilité avec laquelle elles sont instrumentalisées soulève de fortes suspicions à leur égard. Le progrès technique se révèle bien plus souvent être une menace pour la civilisation, qu'il n'est un moyen d'émanciper l'humanité.

Si la science-fiction dystopique désigne les conquêtes scientifiques comme une source de dangers causés par l'esprit de conquête, elle considère avec la même méfiance les conquêtes territoriales. Dans la science-fiction dystopique post-western, conquérir de

nouvelles Frontières, coloniser de nouvelles planètes, s'accompagne généralement de la répétition de formes d'exploitation préexistantes plutôt que de la création d'une nouvelle cité sur la colline. Ce constat d'un échec du mouvement migratoire démarre au niveau des sociétés elles-mêmes qui, au-delà d'une reproduction du récit post-Frontières turnerien, suggèrent la négation du mythe de la régénération par la colonisation. *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) est particulièrement signifiant à cet égard. Situé à Los Angeles, point symbolique ultime du mouvement de migration vers l'Ouest, il présente un Nouveau Monde qui a toutes les caractéristiques de l'Ancien poussées à leur extrême. L'Ouest de Los Angeles est sans horizon visuel car le ciel est masqué par les fumées industrielles. À la pollution qui installe un voile sombre sur la ville s'ajoutent la surpopulation, avec son imaginaire réactionnaire de la promiscuité sociale et du métissage, et les tensions de classe, avec quelques entreprises multinationales qui concentrent les richesses et contrôlent les secteurs vitaux de l'activité économique<sup>107</sup>. L'Amérique n'a donc pas régénéré l'Europe mais en a accentué les pires caractéristiques, celles pour lesquelles les pionniers ont initialement traversé l'Atlantique. La migration vers l'Ouest produit une vulgaire copie du monde ancien, inégalitaire et sans débouchés. Dans ce contexte, la présence dans l'univers de *Blade Runner* de colonies extraterrestres peut être comprise comme un commentaire ironique sur le mythe. Un conglomérat multinational organise la migration vers ces colonies à grands renforts de publicité sous le slogan « Nous menons l'Amérique vers le Nouveau Monde », tout comme les compagnies marchandes du XVII<sup>e</sup> siècle attiraient les migrants et engagés vers la Virginie ou la Pennsylvanie. Or si les panneaux publicitaires font miroiter un paysage idyllique, la réalité de ces colonies semble être celle de l'Amérique de la période coloniale, où une classe servile d'engagés et d'esclaves servait à exploiter les ressources naturelles. Les répliquants mentionnés plus haut sont en effet produits dans le seul but de servir de main d'œuvre dans les colonies.

Dans la dystopie post-western, la conquête de nouveaux territoires ne fait que répéter des formes historiques d'exploitation, que ce soit dans l'exploitation des ressources naturelles ou dans la violence faite aux indigènes. Le cadre narratif s'inspire largement de l'histoire des colonies américaines. Sur le modèle de la colonie bullioniste de Jamestown, fondée en Virginie en 1607, et influencés par les critiques environnementalistes de la colonisation de

---

<sup>107</sup> Le film mélange ainsi des arguments de l'anti-progressisme de gauche comme de droite. La population du Los Angeles est décrite par un critique comme « une mixture polyglotte de Blancs, d'Orientaux et d'autres races – un *melting pot* infernal » (Peter RAINER, « 'Blade Runner': Icy Slice of the Future in L.A. », *Los Angeles Herald Examiner*, 25 juin 1982).

l'Ouest américain, les colonies d'*Outland* (1981), de *Total Recall* (Paul Verhoeven, 1990) ou d'*Avatar* (James Cameron, 2009) servent à l'exploitation de minerais précieux au détriment de travailleurs serviles ou des populations indigènes. Les colonies martiennes de *Total Recall* sont de plus administrées par un gouverneur tyrannique, une configuration qui renvoie à l'imaginaire américain de la période coloniale, lorsque des gouverneurs britanniques avaient la mainmise sur les colonies. Les colonies d'*Aliens* (James Cameron, 1986), de *Starship Troopers* (1997) ou de *Ghosts of Mars* (John Carpenter, 2001) provoquent quant à elles la réponse violente des populations indigènes. Dans *Starship Troopers*, la fondation d'une colonie sur une planète lointaine par un groupe de mormons est à l'origine d'une guerre interplanétaire contre des insectes géants. En entretien pour la presse, le réalisateur Paul Verhoeven commente ainsi à propos de son film :

« This kind of thinking is inherent in any country that has power. The humans in this case made the first step. We couldn't leave it alone and we went in. the other side got mad, then we got really mad. The question is where it started. It is a little bit like we shouldn't have gone in to begin with<sup>108</sup>. »

Les conquêtes territoriales par la création de colonies provoquent violence ou exploitation. Ces films de science-fiction suggèrent ainsi de mettre un terme à l'expansion territoriale, ce qui renvoie symboliquement à une interruption du mythe de régénération par la colonisation. L'esprit de conquête et de renouveau par la migration représente le danger d'étendre et d'aggraver des inégalités et des violences déjà existantes. Seules les colonies martiennes de *Total Recall* (1990) semblent offrir une possibilité de rédemption lorsque le héros parvient à démocratiser l'accès à l'oxygène contrôlé par le gouverneur, mais cette victoire n'est peut-être qu'un produit de son imagination<sup>109</sup>. Que ce soit donc dans le domaine scientifique ou sur le plan territorial, l'esprit de conquête représente fondamentalement un danger – physique, moral ou politique – pour la civilisation<sup>110</sup>. L'univers dystopique des films mentionnés dans

---

<sup>108</sup> Tom PROVENZANO, « With Starship Troopers, Paul Verhoeven Recreates World War II 400 years From Now », *Drama-Logue*, 6-12 novembre 1997.

<sup>109</sup> La perspective d'une colonisation rédemptrice semble s'être reconstruite dans des films de science-fiction plus récents. Malgré l'ambiguïté de ses plans de fin, *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014) montre une régénération possible de l'humanité par une colonie extraterrestre. Dans *The Martian* (Ridley Scott, 2015), un astronaute rescapé est fier d'avoir « colonisé » Mars selon ses mots. Le lancement d'une nouvelle navette en conclusion ouvre d'après lui « le chapitre suivant de l'exploration spatiale américaine ».

<sup>110</sup> Au-delà des références historiques à la colonisation, l'esthétique de l'espace interstellaire peut également suggérer la vanité des ambitions humaines de conquête, comme Taylor l'exprime au début de *Planet*. Analysant *Gravity* (Alfonso Cuarón, 2014) et *Prometheus* (Ridley Scott, 2015), deux films récents centrés sur la conquête de l'espace, Nicolas Brinded suggère que l'esthétique du sublime dans ces films tend à déconstruire l'idéologie de la Destinée manifeste en montrant une nature qui conserve « une qualité évasive, incontenable ».

notre discussion affirme que la conquête de nouvelles Frontières ne mène pas à la fondation d'une cité sur la colline, comme l'espéraient les pères pèlerins arrivés en Nouvelle Angleterre en 1630, mais à la reproduction d'une même société d'oppression. Selon ces films, la Destinée manifeste de l'Amérique n'est pas d'être une nation exceptionnelle mais de devenir un empire comme les autres.

### **L'empire est américain**

La présentation des dangers de l'esprit de conquête est une première forme de critique du mythe de la Frontière portée par la science-fiction dystopique. Une seconde forme de critique se manifeste dans l'association récurrente de la civilisation impériale des dystopies avec l'Amérique elle-même. Les multiples références à l'histoire impériale des États-Unis ou à la culture de la Frontière servent ainsi à désigner l'empire des dystopies non comme une tyrannie exogène, mais comme un prolongement logique de la civilisation américaine. Comme nous l'avons vu plus haut, l'origine de cette critique se trouve dans *Planet* mais elle se retrouve également au cœur de l'univers cinématographique certainement le plus influent pour le blockbuster contemporain : la saga *Star Wars*. Nous avons montré que l'Empire de *Star Wars* rappelait explicitement le nazisme, mais la référence principale que le réalisateur George Lucas avait en tête dans les phases de conception du scénario était bien les États-Unis. Comme le soulignent ces notes de préparation au premier scénario de *Star Wars*, l'Empire devait être une incarnation de l'Amérique de Nixon pendant la guerre du Vietnam :

« Theme : Aquilae is a small independent country like North Vietnam threatened by a neighbor or provincial rebellion, instigated by gangsters aided by empire. Fight to get rightful planet back. Half of system has been lost to gangsters... The empire is like America ten years from now, after (Nixonian) gangsters assassinated the Emperor and were elevated to power in a rigged election (; created civil disorder by instigating race riots, aiding rebel groups, and allowing the crime rate to rise to the point where a 'total control' state was welcomed by the people.) [...] We are at a turning point: fascism or revolution<sup>111</sup>. »

L'Empire est donc une projection fictive des tendances de la politique américaine perçues par le réalisateur dans ces années 1974-5 au cours desquelles le scénario est élaboré. L'univers de *Star Wars* propose bien le récit d'une « guerre civile », comme le stipule le texte introductif

---

Nicolas BRINDED, « Exceptionalist discourse and the colonization of sublime spaces: Alfonso Cuarón's *Gravity*, Ridley Scott's *Prometheus* and Thomas Cole's *The Oxbow* », *European Journal of American Culture*, vol. 33, n° 3, 1 Septembre 2014, p. 236. On retrouve là un argument sur l'esthétique du sublime discuté au chapitre deux.

<sup>111</sup> W J. RINZLER, *The Making of Star Wars*, 2007, p. 16. Passages entre parenthèses tirés du document original reproduit dans l'édition numérique du même livre.

au premier film sorti en 1977, c'est-à-dire un combat mené à l'intérieur d'une seule entité politique. À ce titre, « l'Empire n'est pas moins une représentation de l'Amérique que les héros rebelles<sup>112</sup> ».

Si la référence explicite associant l'Empire à l'Amérique oppressant le Vietnam intervient dans le troisième volet, *Return of the Jedi* (Richard Marquand, 1983), qui se concentre sur une bataille entre un peuple primitif et une superpuissance technologique, *Star Wars* (1977) suggère déjà ce rapprochement. Le commandant en chef des armées impériales, Grand Moff Tarkin (Peter Cushing), veut « écraser la rébellion » et est prêt pour cela à utiliser l'arme ultime (un rayon capable de détruire une planète entière), tout comme le général Westmoreland, commandant en chef de l'armée américaine au Vietnam, avait envisagé la solution nucléaire au moment de l'offensive du Têt en 1968<sup>113</sup>. De même, la confiance de l'Empire en la capacité de sa technologie à vaincre la rébellion est ce qui finit par le perdre, tout comme la défaite américaine au Vietnam avait remis en question les certitudes quant à l'efficacité de la supériorité technologique des États-Unis. Un général de la rébellion souligne ainsi que « l'Empire ne considère un pilote isolé comme une menace, sans quoi son système de défense serait plus rigoureux », une brèche qui permet au héros de détruire la planète impériale. Au-delà de ces références au contexte politique encore brûlant de la guerre du Vietnam, *Star Wars* installe un parallèle plus profond entre l'Empire et l'histoire impériale américaine à travers l'épisode de la planète Tatooine. Planète isolée aux marges de la galaxie et peuplée de colons fermiers et de populations indigènes, elle est administrée avec brutalité par les forces impériales qui n'hésitent pas à massacrer une population locale inoffensive pour maintenir leur domination sur la province. Les marchands indigènes Jawas paient les frais de cette violence impériale.

L'association de la civilisation impériale avec les États-Unis devient un sous-texte incontournable de nombreuses dystopies. Comme le suggère notre discussion précédente sur les représentations de la colonisation, elle est présente dans les films qui contiennent des colonies extraterrestres. *Starship Troopers* (1997) repose plus largement sur le parallèle entre son régime politique et les États-Unis. Le réalisateur Paul Verhoeven y développe une critique du militarisme et d'une culture de la violence qui sont des tendances qu'il perçoit dans la société américaine et qui sont célébrées dans le roman dont est adapté le film, *Starship*

---

<sup>112</sup> Stephen MCVEIGH, « The Galactic Way of Warfare », in Matthew KAPPELL et John Shelton LAWRENCE, *Finding the Force of the Star Wars Franchise: Fans, Merchandise, & Critics*, 2006, p. 41.

<sup>113</sup> Jeremy KIMBALL, « Nixon, Kissinger, and the Pax Americana », in Andrew Jon ROTTER (dir.), *Light at the end of the tunnel: a Vietnam war anthology*, 1999, p. 111.

*Troopers* de Robert Heinlein (1959). Verhoeven parle ainsi en entretien d'un régime qui est un « paradis utopique fasciste<sup>114</sup> » et y voit la représentation d'un risque de dérive auquel « tout pays impérialiste » est confronté<sup>115</sup>. L'imaginaire cinématographique de l'impérialisme est convoqué notamment dans les scènes de batailles, pour lesquelles le directeur des effets spéciaux Phil Tippett dit s'être inspiré de films de l'empire britannique tels que *Zulu* (Cyril Enfield, 1964) ou *The Charge of the Light Brigade* (Michael Curtiz, 1936)<sup>116</sup>. La critique se concentre plus spécifiquement sur l'impérialisme américain lorsque l'univers narratif et visuel du western, stigmatisé comme le genre de l'impérialisme américain depuis les années 1960, est convoqué. On entend ainsi la réplique classique de l'univers de la conquête américaine – « le seul bon insecte est un insecte mort » – qui prolonge après *Beneath the Planet of the Apes* ou *Platoon* (voir chapitre quatre) les réinventions du cliché des guerres indiennes selon lequel « le seul bon Indien est un Indien mort ». De même, une scène de siège d'un fort militaire par les insectes en territoire ennemi rappelle l'histoire de la résistance texane à Fort Alamo immortalisée dans le western *The Alamo* (John Wayne, 1960). *Starship Troopers* a parfois été interprété au premier degré par les critiques comme une célébration du régime fasciste qu'il met en scène, mais le degré d'ironie dans la présentation de cet univers narratif structuré par l'idéologie de la Frontière transparait clairement à travers ses personnages stéréotypés « comme dans les bandes dessinées ». Concluant son analyse des liens entre le film et le mythe de la Frontière, Jamie King souligne bien que l'origine de la dérive fasciste et militariste de cette société associée à l'histoire américaine est précisément sa dépendance idéologique à l'égard du mythe de la Frontière :

« Verhoeven, equally, fades out with the spectacle of new recruits being inculcated into the militaristic machine bby the old hands, leaving us with the promise of sequels extending into infinity. The show must go on, producing new frontiers and new frontiersman [sic], rehabilitating a state that has the frontier myth, and the ghost of the American pioneer, at the dead center of its operation<sup>117</sup>. »

La dérive de la civilisation à venir, manifestement associée aux États-Unis, provient de la persistance d'une idéologie de la Frontière au cœur même de sa mythologie politique.

---

<sup>114</sup> Paul Verhoeven dans « *Starship Troopers* », *Time Out London*, 17 décembre 1997.

<sup>115</sup> Tom PROVENZANO, « With *Starship Troopers*, Paul Verhoeven Recreates World War II 400 years From Now », *Drama-Logue*, 6-12 novembre 1997.

<sup>116</sup> Neil STRAUSS, « 50's Sci Fi Camp Goes High-Tech », *New York Times*, 10 novembre 1997.

<sup>117</sup> Jamie KING, « Bug Planet: Frontier Myth in *Starship Troopers* », *Futures*, vol. 30, n° 10, Décembre 1998, p. 1026.



Le 11 septembre 2001 et le lancement de la guerre contre la terreur se sont accompagnés d'une résurgence du vocabulaire et de l'idéologie de la Frontière dans la rhétorique politique américaine (voir introduction) qui a influencé les représentations de la menace dans le blockbuster de science-fiction contemporain. La grande majorité des blockbusters contemporains prolongent une tendance de la science-fiction dystopique en présentant une menace de nature impériale. Si cet empire dangereux est parfois présenté comme exogène, provenant de l'extérieur de l'humanité et incarnant ainsi une altérité menaçante, il est également très souvent présenté comme un prolongement endogène à la civilisation. Dans le premier cas, lorsque l'empire est exogène, de nombreux films projettent sur l'altérité des caractéristiques permettant de l'associer à un impérialisme américain. Dans le second cas, lorsque la menace impériale est endogène, elle est souvent présentée comme le résultat de l'idéologie de la Frontière qui gouverne la rhétorique de la guerre contre la terreur. Nous allons voir comment ces réseaux d'association se déploient dans le blockbuster contemporain, permettant de développer une critique du mythe de la Frontière et de son influence sur la politique américaine.

Depuis le 11 septembre 2001, en particulier sous la présidence Obama, l'empire caractérise la menace dans la grande majorité des blockbusters de science-fiction. C'est le cas par exemple de *Star Trek* et *Star Trek Into Darkness* (2009, 2013), *The Avengers* (2012), *Thor* et *Thor: The Dark World* (2011, 2013), la saga *Transformers* (2007-14), *Avatar* (2009), *Man of Steel* (2013) les sagas *Lord of the Rings* (2001-03) ou *Hunger Games* (2012-15). Cette centralité de l'ennemi impérial hérite en partie de la théorie du choc des civilisations et de sa représentation de l'Islam comme une altérité impériale, à la fois barbare *et* conquérante (voir chapitre six). Certains des films cités plus haut associent ainsi l'impérialisme ennemi à une altérité sauvage racialisée : c'est le cas des Orcs de *Lord of the Rings*, des Romuliens de *Star Trek*, des Chitauris de *The Avengers*, des Géants de glace de *Thor* ou des Decepticons de *Transformers*. Cependant, dans le contexte de débats sur l'impérialisme renouvelés dans les années 2000, dans lesquels le premier pays concerné est les États-Unis (voir introduction), même ces empires exogènes portent une critique de la politique américaine. Analysant le remake de *War of the Worlds* de Steven Spielberg (2005), dans lequel une civilisation extraterrestre envahit la Terre et décime l'humanité, David Hallaway affirme que le film laisse ouvert la possibilité d'une association de la civilisation extraterrestre avec les États-Unis :

« If, in *War of the Worlds*, audiences were repeatedly encouraged to renew their historical identification as victims of 9/11, American audiences were also asked to identify themselves, like the Americans on screen, as victims of military invasion and conquest; an identification assisted by the film's projection of US military might onto alien invaders, a displacement that turned American audiences into victims of their 'own' sublime battery of ultra hi-tech weapons of mass destruction<sup>118</sup>. »

Les spectateurs de l'invasion extraterrestre dans *War of the Worlds* revivent à la fois le traumatisme de la pénétration terroriste du sol américain et celle que provoque une invasion territoriale par une puissance militaire supérieure. Se joue donc ici un phénomène de double identification dans lequel le spectateur est à la fois victime de l'altérité violente et amené à reconnaître la violence que les États-Unis infligent à d'autres dans le monde. En pleine guerre en Irak, cette double identification invite ainsi à adopter le point de vue des victimes de l'intervention américaine. Ce phénomène critique d'un impérialisme américain est à placer dans la lignée du contre-mythe de la Frontière, qui place le héros et le spectateur dans la position de l'indigène colonisé. On peut parler ici d'une indigénisation du regard que porte le cinéma sur la conquête, qui se manifeste plus largement dans l'ensemble de ces blockbusters qui placent l'humanité en position de victime d'une colonisation.

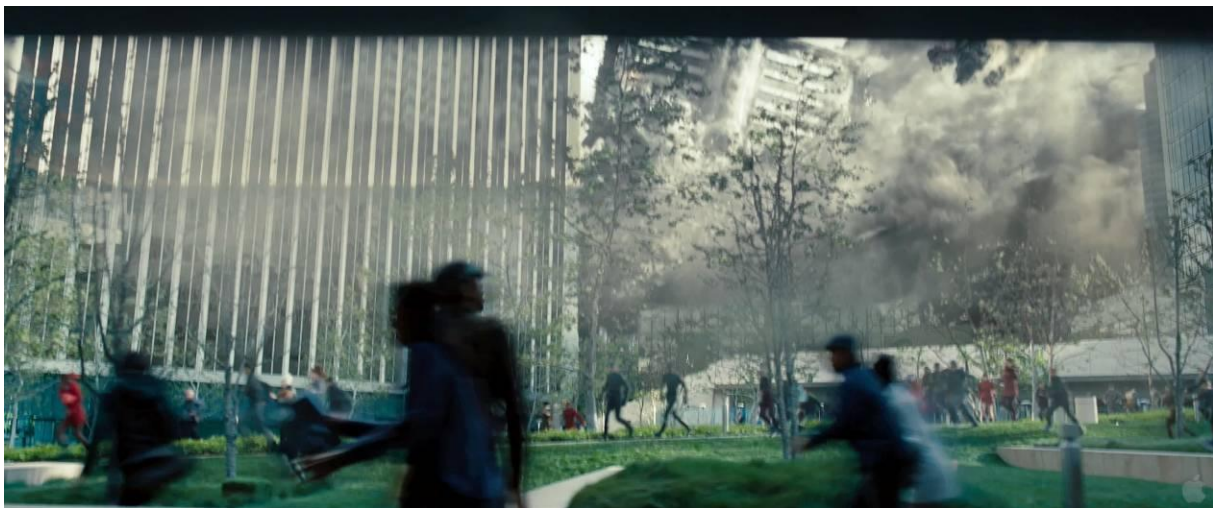
Le potentiel des empires exogènes à porter une critique des États-Unis se retrouve dans *Man of Steel* (Zack Snyder, 2013), dans lequel l'ennemi est un général originaire de Krypton, planète du héros Superman, qui incarne explicitement une idéologie de la Frontière dans sa version rooseveltienne : il parle d'« interrompre les lignées héréditaires dégénérées » sur Krypton, affirme que « l'évolution gagne toujours » et défend le « génocide » des humains pour laisser place sur Terre à une nouvelle société kryptonienne. Le film propose une association visuelle de ce personnage et de l'idéologie qu'il incarne avec l'univers esthétique du film vietnamiste et, par extension, l'interventionnisme militaire américain dont le Vietnam a été une expression : un plan montre ses hélicoptères filmés contre le soleil couchant dans une référence à l'univers esthétique du film vietnamiste (la fameuse charge des hélicoptères en formation dans *Apocalypse Now*, 1979, si ce n'est que cette dernière s'effectue durant la journée ; figure 86).

---

<sup>118</sup> David HOLLOWAY, *9/11 and the War on Terror*, 2008, p. 94-5.



**86 Man of Steel (2013):le Vietnam sur Krypton, l'ennemi associé à l'Amérique impériale**



**87 Star Trek Into Darkness (2013): évocation des attentats du 11 septembre**

Si les parallèles entre empires exogènes et histoire américaine sont possibles et parfois explicitement suggérés, la configuration narrative dominante du blockbuster contemporain est celle d'une dérive politique endogène à la civilisation, auquel cas le potentiel de comparaison avec les États-Unis est encore plus fortement suggéré. Des films comme *Star Trek Into Darkness* (J. J. Abrams, 2013) ou *Avengers: Age of Ultron* (Joss Whedon, 2015) présentent bien une menace exogène qui pèse sur la civilisation, mais ils affirment que le réel danger pour la société provient des réponses militaristes et sécuritaires qui sont apportées à cette menace. Ils engagent ainsi tous les deux une critique de la guerre contre la terreur qui, dans le cas d'*Age of Ultron*, est étendue à la politique américaine au Vietnam. Le récit de *Avengers: Age of Ultron* (Joss Whedon, 2015) se concentre sur les peurs d'Iron Man, traumatisé par l'invasion extraterrestre qui s'est produite dans *Avengers* (2012), et décidé à élaborer l'arme

ultime qui protégera l'humanité. Il invente ainsi Ultron, un programme d'intelligence artificielle, dont la mission de protection de l'humanité se transforme bientôt en un désir d'éradiquer l'humanité, lorsqu'il réalise que la plus grande menace pour l'homme est l'homme lui-même. Ce retournement de la mission a une histoire dans la culture américaine, qui est suggérée par la réplique d'un des héros : « Ultron ne voit pas la différence entre sauver l'humanité et la détruire. Ça vient d'où, d'après toi ? » La réplique se réfère aux propos d'un major américain rapportés lors de l'attaque de Ben Tre, durant la guerre du Vietnam, le 7 février 1968 : « il devint nécessaire de détruire le village pour pouvoir le sauver<sup>119</sup>. » Reprise par la presse nationale de l'époque, la phrase devient l'illustration d'un effondrement des justifications libérales de l'intervention américaine. Ultron incarne ainsi un projet militaire humaniste devenu génocidaire, qui constitue à la fois une représentation de la dérive américaine historique au Vietnam et une critique des tendances sécuritaires de l'Amérique dans le cadre de la guerre contre la terreur.

L'univers narratif de *Star Trek Into Darkness* (J. J. Abrams, 2013) construit quant à lui une critique explicite de la guerre contre la terreur menée entre 2001 et 2008 par le gouvernement de George Bush. Devant la menace d'une guerre interplanétaire avec l'empire klingon, un amiral américain (Peter Weller) cherche à provoquer une guerre « préventive », comme le souligne un personnage, afin de prendre de vitesse l'ennemi. Comme dans le cas de *Age of Ultron*, il mobilise une arme ultime pour assurer son succès. Celle-ci se matérialise dans une race de super-soldats génétiquement modifiés, créée plusieurs décennies plus tôt pour « apporter la paix dans un monde en guerre » et abandonnés depuis. Khan (Benedict Cumberbatch), le super-soldat réactivé par l'amiral, représente, selon ses propres mots, la « sauvagerie » nécessaire pour répondre à « une menace non civilisée dans une époque civilisée ». Nous sommes là dans une critique du terrain narratif étudié au chapitre cinq, qui défend l'usage d'une violence sauvage pour répondre au sauvage : Khan est le tueur d'Indiens obsessionnel qui va annihiler tous les Klingons. La référence à une menace non civilisée dans une époque civilisée renvoie à une certaine rhétorique entourant la guerre contre la terreur : le vice président Dick Cheney préparant le public américain à accepter le « côté obscur » des réponses américaines parce que « c'est le monde dans lequel vivent ces gens<sup>120</sup> », ou l'essayiste Robert Cooper rappelant qu'« entre nous, nous maintenons l'état de droit mais quand nous intervenons dans la jungle, nous devons également utiliser les lois de la

---

<sup>119</sup> Voir Slotkin 1998 [1993], 578.

<sup>120</sup> Vice President CHENEY on NBC's 'Meet the Press', 16 septembre 2001. <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/nation/specials/attacked/transcripts/chenev091601.html>. Consulté le 08/08/2016.

jungle<sup>121</sup> ». Face aux barbares, toute latitude de violence est permise. Comme dans *Age of Ultron*, celui qui était censé protéger l'humanité – et ici éradiquer l'altérité menaçante – se révèle cependant être la plus grande menace pour la civilisation, puisque Khan retourne sa violence contre les humains. Son vaisseau s'écrase au milieu de San Francisco, dans une séquence qui fait référence aux attentats du 11 septembre 2001 (population paniquée, caméra à l'épaule, gratte-ciels qui s'effondrent, nuage de poussière ; figure 87). La menace terroriste est ainsi montrée comme le produit d'une idéologie militariste et sécuritaire associée à la rhétorique de la guerre contre la terreur. Nous retrouvons au cœur de cette production d'envergure internationale (quatorzième succès mondial en 2013<sup>122</sup>) une position déjà observée dans *No Country for Old Men* au chapitre quatre : l'idéologie de la Frontière – la logique d'une confrontation nécessaire avec l'altérité indigène – ne fait que reproduire et prolonger la sauvagerie. Dans sa représentation de la menace, le blockbuster contemporain prolonge ainsi les représentations critiques de l'Amérique comme empire inaugurées par la science-fiction dystopique.

La critique fondamentale à la volonté de puissance américaine portée par le cinéma contemporain hérite finalement de la gauche des années 1960 : c'est le « système », comme l'appelaient les sympathisants de la contreculture, sous les traits du complexe militaro-industriel, des conglomérats capitalistes ou des politiciens belliqueux, qui produit la menace violente au sein d'un monde civilisé. Cette critique participe plus précisément du contre-mythe de la Frontière en désignant l'idéologie de la Frontière comme dangereuse pour la civilisation. Il est donc temps pour l'Amérique non seulement d'abandonner sa mythologie de la violence, comme le suggérait *The Deer Hunter* (1978), mais de renoncer pleinement et simplement à conquérir des Frontières quelles qu'elles soient. C'est ce qu'avance *Jurassic World* (Colin Trevorrow, 2015), deuxième succès mondial en 2015 derrière *Star Wars: The Force Awakens* (J. J. Abrams, 2015), qui s'en prend autant à la Nouvelle Frontière scientifique qu'à l'ancienne Frontière impériale et affirme que toutes deux mènent l'Amérique à la ruine. Comme dans *Star Trek Into Darkness* ou *The Avengers: Age of Ultron*, la menace sauvage de *Jurassic World* – les dinosaures génétiquement modifiés – est produite par la civilisation. Ce sont les scientifiques généticiens travaillant pour le parc qui produisent des dinosaures toujours plus sophistiqués pour attirer les visiteurs et rétribuer les actionnaires.

---

<sup>121</sup> Robert COOPER « The Post-Modern State and the World Order », in Mark LEONARD (dir.), *Re-Ordering the World: The long-term implications of September 11th*, 2002, p. 16.

<sup>122</sup> Chiffres boxofficemojo.com.

Leur recherche est présentée par Claire Dearing (Bryce Dallas Howard), directrice des opérations du parc, comme ayant « ouvert une toute nouvelle Frontières dans les manipulations génétiques » tandis que le héros Owen Grady (Chris Pratt) voit dans l'impératif de produire périodiquement de nouvelles attractions pour maintenir les profits une similarité avec le « programme spatial » de J. F. Kennedy. Les chercheurs sont ainsi explicitement associés à l'esprit de conquête scientifique et technique de la Nouvelle Frontière. Cet esprit peut initialement paraître idéaliste et humaniste, car les intentions affichées du propriétaire Masrani (Irrfan Khan) sont d'inspirer à l'humanité l'humilité et le respect de la nature. Ces bonnes intentions sont cependant mises en danger par les pressions du capitalisme globalisé – l'obligation économique de pousser la recherche toujours plus loin – et par le spectre du complexe militaro-industriel – la connivence du chef des scientifiques, le Dr. Wu (B. D. Wong), avec des militaires dans un projet de développement d'armement.

À la Nouvelle Frontière des scientifiques s'ajoute l'ancienne Frontière de Theodore Roosevelt, incarnée par la société militaire privée chargée de la sécurité du parc et son chef Vic Hoskins (Vincent d'Onofrio). Hoskins considère les dinosaures comme de « parfaites machines à tuer » et veut les commercialiser à l'armée américaine pour remplacer les drones dans la guerre contre la terreur. Devant les objections du héros qui souligne que les dinosaures sont incontrôlables, il répond par une tirade défendant l'idée que « la guerre fait partie de la nature » :

« Look around, Owen. Every living thing in this jungle is trying to murder the other. Mother Nature's way of testing her creations. Refining the pecking order. War is a struggle. Struggle breeds greatness. Without that, we end up with places like this [park], charge seven bucks a soda. [...] This is gonna happen. With or without you boys. Progress always wins. »

Hoskins défend ici une vision d'un progrès fondé sur une lutte pour la vie permettant une sélection naturelle des plus aptes, un darwinisme dont le mot « breed » (engendrer) suggère la dimension raciale. La critique sur le parc et l'inflation renvoie à l'idée d'une civilisation en excès qui, en transformant la lutte pour la vie en un spectacle aseptisé de dinosaures enfermés dans des cages, déconnecte les hommes de la vraie nature des choses – ce qu'un soda vaut réellement. Modernité castratrice et darwinisme racial nous ramènent fermement en terrain rooseveltien. Son discours militariste est signalé comme dangereux par les personnages principaux et Hoskins sera finalement mangé par un des dinosaures qu'il espérait mettre au service de l'armée. La menace réelle provient ainsi de la persistance dans l'Amérique contemporaine d'une idéologie de la Frontière, dans sa version racialisée du tournant du XX<sup>e</sup>

siècle comme dans sa version techniciste des années 1960. La conquête de nouvelles Frontières, quelles qu'elles soient, provoque l'effondrement de la civilisation. En critiquant le progrès et les conquêtes, en exhibant les tendances impériales d'un pouvoir expansionniste, l'univers dystopique du cinéma post-western enregistre finalement le besoin de redéfinir la mythologie nationale, depuis une croissance extensive vers une croissance intensive, depuis la quantité vers la qualité, depuis l'expansion territoriale vers la gestion des ressources. Comme maître Yoda le rappelle à son apprenti Jedi Luke dans *The Empire Strikes Back* (Irvin Kershner, 1980), il est temps d'arrêter de regarder vers l'horizon et de se concentrer sur l'ici et le maintenant.

Suite à la reconnaissance des motivations impérialistes et des conséquences dévastatrices de la Nouvelle Frontière après la guerre du Vietnam, la culture américaine a adopté une attitude critique vis-à-vis de l'idéologie impériale portée par le mythe de la Frontière qui s'est exprimée explicitement dans la science-fiction dystopique. *Planet of the Apes* a entamé une déconstruction systématique des structures du mythe de la Frontière, que l'on retrouve en particulier dans la science-fiction postérieure, où le progrès technique est construit comme l'instrument d'un capitalisme impérial qui colonise non seulement les territoires et les esprits, mais aussi les corps avec le développement des biotechnologies. Le point de départ de ces récits est ancré dans la Frontière de Turner : l'angoisse d'une dérive oppressive de la civilisation coupée de la Frontière. L'avenir est ainsi présenté comme un monde sans espaces de libération, dominé par le réseau et contrôlé par un empire technologique. Mais si les dystopies cinématographiques étudiées dans ce chapitre partent du mythe turnerrien, elles étendent plus loin leur critique en représentant un renversement crucial du récit de la Frontière, où le progrès par la conquête devient la marque d'une dérive dans la barbarie. Ainsi, l'avenir n'est pas montré comme la régénération du passé mais sa répétition. Le mouvement séculaire de renouveau de la civilisation par la migration vers la Frontière se révèle être un mensonge au service d'intérêts particuliers. Et l'empire à venir qui naît de la civilisation porte la marque indélébile d'une histoire de conquête et d'une idéologie de la Frontière américaines.

L'absence d'espaces de renouveau comme la critique de l'idéologie impériale sont une invitation à chercher des solutions alternatives et des moyens de réaction aux dérives de la civilisation. La culture américaine les trouve dans un passage décisif par l'altérité. De la critique de l'empire à l'adoption d'une perspective indigène, il n'y a qu'un pas que le cinéma américain franchit dès la fin des années 1960 dans des films directement inspirés du contre-

mythe de la Frontière. C'est depuis la position de l'Indien que le cinéma américain découvre de nouvelles perspectives sur l'empire et les moyens d'y résister et c'est en s'indianisant qu'il est en mesure de reconstruire des espaces de libération. Contre les dérives expansionnistes d'un progrès conquérant, ce cinéma embrasse une vision du monde comme un écosystème clos inspirée des indigènes. Réagissant au dévoiement moral de l'empire génocidaire, il découvre la spiritualité mystique des Indiens. Et s'opposant au contrôle totalitaire d'un monde en réseau, il apprend la guerre de guérilla et la subversion. La critique du mythe impérial trouve ainsi sa solution dans l'affirmation d'un contre-mythe dont les représentations cinématographiques sont l'objet du chapitre suivant.



## ***Chapitre 8 : L'écologie indigène de la contreculture au consensus***

« Par-delà le long déni d'une colonisation impitoyable (massacres d'Indiens, déportations des survivants dans des 'réserves', spoliations), la Frontière représente en réalité et dans les imaginaires autant une ligne de partage qu'une route à perte de vue, en fait une perspective. La Frontière ou l'instrument de mesure de l'immensité de l'espace américain. La Frontière ou le symbole d'un horizon toujours disponible, aussi bien la piste du *Convoi des braves* (John Ford, 1950) que les *highways* du *road movie*. »

Bernard BÉNOLIEL et Jean-Baptiste THORET, *Road Movie, USA*<sup>1</sup>

« The thing is, one would be giving James Cameron too much credit to take *Avatar* – with its mindless worship of a nature-loving tribe and the tribe's adorable pagan rituals, its hatred of the military and American institutions, and the notion that to be human is just way uncool – at all seriously as a political document. It's more interesting as an example of how deeply rooted these standard-issue countercultural clichés in Hollywood have become by now. Cameron has simply used these familiar bromides as shorthand to give his special-effects spectacular some resonance. He wrote it this way not to be controversial, but quite the opposite: He was making something he thought would be most pleasing to the greatest number of people. »

John PODHORETZ, « Avatarocious<sup>2</sup> »

---

<sup>1</sup> Bernard BÉNOLIEL et Jean-Baptiste THORET, *Road Movie, USA*, 2011, p. 117

<sup>2</sup> John PODHORETZ, « Avatarocious: Another Spectacle Hits the Iceberg and Sinks », *Weekly Standard*, 28 décembre 2009.

La critique de l'impérialisme et la prise de conscience d'une fermeture des Frontières amènent la culture américaine à redéfinir son rapport à l'espace américain et à la figure de l'autre. Si la deuxième partie de cette étude a éclairé une tendance du cinéma américain à reconstruire le culte de la guerre sauvage à partir de la nature diabolique des puritains, le cinéma américain présente également une autre tendance, influencée par la contreculture et les mouvements politiques de la gauche américaine : s'appuyer sur la nature sacrée des transcendentalistes pour élaborer un discours d'opposition à la violence impériale. Là où des films comme *Deliverance* ou *Dirty Harry* affirment la survivance de Frontières sauvages au sein d'une Amérique close, nous allons voir que d'autres films, comme *Easy Rider* ou *Star Wars*, réagissent à la clôture soulignée au chapitre précédent en trouvant une altérité libératrice du côté de l'Indien et des paysages sacrés américains. Ce cinéma-là s'indianise avec ses héros, qui embrassent un espace et une spiritualité indigènes comme une alternative morale à la barbarie de la civilisation. C'est donc du côté de l'innocence primitive que le héros blanc retrouve une appartenance territoriale, un lien avec la nature sacrée et des espaces de liberté.

Les œuvres cinématographiques individuelles excèdent souvent les limites du primitivisme ou du panthéisme pour en incarner ou en exhiber les contradictions, comme nous le verrons avec *Easy Rider*. Mais l'influence diffuse d'un retour à la nature et d'un engouement pour la figure de l'Indien s'impose progressivement comme l'univers narratif qui permet la rédemption d'une culture impériale en renouvellement. Le contre-mythe restant déterminé par une idéologie impériale, comme nous l'avons souligné au chapitre trois, les récits dont nous allons traiter ici constituent moins une alternative au mythe de la Frontière qu'une manière d'assurer sa continuation. Les signes les plus manifestes de cette continuité sont la diffusion d'une nostalgie impérialiste, selon l'expression de Renato Rosaldo qui sera discutée plus bas, et l'émergence de ce que nous appelons l'écologie indigène, c'est-à-dire une cosmologie politique fondée sur le stéréotype du « bon sauvage écologique<sup>3</sup> ». Associant écologisme, spiritualisme et indigénisme, l'écologie indigène désigne ainsi une forme de conscience écologique qui voit dans l'indigène un modèle comportemental et spirituel de rapport à l'environnement. Écologisme, primitivisme et religions New Age en sont les

---

<sup>3</sup> La recherche anglo-saxonne utilise les expressions « Indien écologique » ou « bon sauvage écologique », une construction culturelle qui fait de l'indigène le premier défenseur de la nature. Voir Kent REDFORD « The Ecologically Noble Savage » (*Cultural Survival Quarterly* n. 15, 1991, pp. 46-48), Shepard KRECH, *The Ecological Indian: Myth and History* (2000) et Joy PORTER, *Native American Environmentalism: Land, Spirit, and the Idea of Wilderness*, 2014.

expressions. Issues de la contreculture, elles forment le consensus idéologique d'un cinéma globalisé.

Ce chapitre démarre par un retour sur le contexte culturel de la fin des années 1960 et, en particulier, l'émergence d'une sacralisation de la nature et d'une nostalgie impérialiste dans la contreculture de la fin des années 1960. Cette mise au point permet d'éclairer une tension idéologique de la contreculture, entre progressisme et nostalgie, qui détermine le cadre culturel dans lequel se développe un cinéma du contre-mythe à partir du road movie. *Easy Rider* sert ensuite de pivot de notre discussion, à la fois comme miroir des contradictions du contre-mythe de la Frontière, comme origine cinématographique de sa migration dans un univers contemporain et comme annonce de sa marchandisation dans la culture impériale. Nous nous penchons finalement sur deux des héritages les plus durables et influents de la contreculture, l'environnementalisme et la spiritualité New Age, pour illustrer leur dette culturelle vis-à-vis du contre-mythe et éclairer la manière dont ils inspirent la diffusion de l'écologie indigène dans le cinéma contemporain.

## **La contreculture et le mythe du bon sauvage**

La contreculture à l'origine du contre-mythe de la Frontière a installé le stéréotype du bon sauvage au cœur des représentations de l'altérité dans la culture américaine, transformant durablement le rapport des Américains à la conquête historique et à l'espace mythique de la Frontière. Avant de nous pencher sur les traductions cinématographiques de ces transformations, il nous faut d'abord revenir sur le cadre culturel et idéologique dans lequel elles se sont formulées et qui permet de mieux les définir.

À la fin des années 1960, plusieurs tendances latentes de la culture américaine refont surface et se consolident dans un ensemble de mouvements hétérogènes unifiés sous le terme de contreculture depuis la publication de *The Making of a Counter Culture* de Theodore Roszak (1968). Comme le suggère le sous-titre de son essai, *Reflexions on the Technocratic Society and its Youthful Opposition*, Roszak interprète le climat conflictuel de la décennie dans les termes d'une opposition à la fois générationnelle et politique portant sur le bien fondé d'une société industrielle placée sous l'autorité d'experts. Désignée comme la « machine » ou le « système » par ses détracteurs, cette technocratie trouve ses racines dans un rationalisme des Lumières dont on croit repérer les limites dans tous les domaines : social avec la consommation de masse, environnemental avec la pollution et l'exploitation abusive des ressources, politique avec le déficit démocratique et la violence militaire. Cette société considérée comme déshumanisante est fermement rejetée par une partie de la jeunesse

américaine qui lui oppose des modèles culturels et politiques alternatifs allant du pacifisme à l'hédonisme en passant par l'écologisme et l'égalitarisme, sur lesquels plane la figure de l'indigène américain. Confrontée à une Nouvelle Frontière qui a mobilisé le mythe national pour défendre les conquêtes scientifiques et les interventions militaires, cette contreculture oppose un contre-mythe national centré sur la nature et sur l'Indien.

### **Sacralisation de la nature américaine**

Devant la froideur technocratique de la machine et le sentiment de clôture du monde (voir chapitre sept), la contreculture cherche des symboles alternatifs permettant d'asseoir sa rébellion. L'industrialisme et l'urbanité triomphants suggèrent en miroir le retour à un espace mythique originel de l'Amérique : la nature vierge et sa promesse de régénération. Le retour à la nature devient alors un thème central de la contreculture, qui réaffirme le pouvoir oublié de la *wilderness* comme espace de libération des contraintes sociales et de renouveau de la conscience du pèlerin. Discutant du recueil de poèmes *The Back Country* de l'écrivain *beat* Gary Snyder (1967), les auteurs de *l'Histoire de la culture américaine* remarquent :

« Assumant la fonction de refuge, la nature à l'écart de la civilisation prend aussi valeur mythique en signifiant harmonie, simplicité et amour afin d'accueillir les nouveaux styles de vie. Pour Snyder, les cheveux longs représentent la puissance naturelle. La sacralisation de la *wilderness* associe de surcroît des courants qui traversent la contre-culture : indianisme, zen et panthéisme néo-romantique. Substitut à la prairie perdue, la nature invite de nouveau au rêve américain<sup>4</sup>. »

La nature concentre ainsi les dimensions de renouveau spirituel, de révolte sociale et d'indianisme sur lesquels nous allons revenir plus bas. L'engouement pour la nature est tel à cette période qu'il dépasse le simple cadre de la contreculture pour devenir un phénomène de société. En conclusion à son étude classique sur le western publiée en 1975, Will Wright observe ainsi que « c'est comme si la nature sauvage était devenue un autel religieux, avec ses temples, reliques et prêtres, vers lequel des milliers d'adeptes et de pénitents font un pèlerinage annuel<sup>5</sup> ». Dans la droite ligne du célèbre naturaliste John Muir, qui voyait dans les pics de la Sierra Nevada les cathédrales du continent américain<sup>6</sup>, la nature sauvage redevient un lieu sacré.

---

<sup>4</sup> Daniel ROYOT, Jean-Loup BOURGET et Jean-Pierre MARTIN, *Histoire de la culture américaine*, 1993, p. 464.

<sup>5</sup> Will WRIGHT, *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western*, 1975, p. 189.

<sup>6</sup> John MUIR, *My First Summer in the Sierra*, 1911, p. 146.

Avec la popularisation de mouvements environnementalistes traditionnellement élitistes<sup>7</sup> et sous l'influence d'écrivains comme Rachel Carson (*Silent Spring*, 1962) ou Edward Abbey (*Desert Solitaire*, 1968), le transcendentalisme effectue un retour sur le devant de la scène culturelle américaine et canalise un renouveau du panthéisme qui inspire autant le mouvement écologiste que le New Age naissant<sup>8</sup>. Considéré comme le premier courant philosophique américain, ce mouvement envisage la nature sauvage à la fois comme « manifestation de Dieu sur la terre et médiation permettant à l'âme de le percevoir<sup>9</sup> ». Il se situe dans le prolongement d'une tradition puritaine du désert sacré, lieu de révélation du divin au pèlerin selon l'interprétation puritaine du prêche de Jean le Baptiste dans le désert (chapitre un). Les auteurs phares du transcendentalisme, Ralph Waldo Emerson et Henry David Thoreau, s'inspirent de spiritualités orientalistes (l'hindouisme pour Emerson) ou amérindiennes (dans le cas de Thoreau) pour constituer déjà au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle un discours de résistance au progressisme technologique qui soutient la conquête de l'Ouest. Au cœur du projet transcendentaliste se trouve l'observation de la nature, d'où doit découler une compréhension renouvelée des mécanismes du monde et une union quasi-mystique de l'individu avec la Création. Contre les « traditions occidentales de technologie et de science » visant à exploiter la nature dénoncées par Lynn White Jr. dans un article de 1967 qui a fait date<sup>10</sup>, de nombreux intellectuels des années 1960 s'inspirent des récits d'exploration du moi, du holisme et de l'idée d'une harmonie avec la nature présents chez Emerson ou Thoreau<sup>11</sup>. La nature devient un symbole plus qu'une entité matérielle, comme elle l'était déjà pour Thoreau dans un article resté célèbre :

« I wish to speak a word for Nature, for absolute freedom and wildness, as contrasted with a freedom and culture merely civil – to regard man as an inhabitant, or a part and parcel of Nature, rather than a member of society. I wish to make an extreme statement, if so I make an emphatic one, for there are enough champions of civilization<sup>12</sup>. »

Transformant la nature en symbole de résistance individuelle contre la civilisation, Thoreau offre aux écrivains *beats* et à leurs héritiers contreculturels une tradition américaine dans

---

<sup>7</sup> Le préservationnisme se traduit par l'adoption du *Wilderness Act* en 1964 et le conservationnisme mène à l'adoption du *National Environmental Policy Act* en 1969 (voir chapitre un).

<sup>8</sup> « Transcendentalists prosper in the general harmonial-metaphysical dialectic of New Age religion. »

Catherine L. ALBANESE, *Nature Religion in America from the Algonkian Indians to the New age*, 1991, p. 154.

<sup>9</sup> Marc BELLOT, *Ralph Waldo Emerson : parcours de l'oeuvre en prose*, 2003, p. 91.

<sup>10</sup> Lynn WHITE, « The Historical Roots of Our Ecologic Crisis », *Science*, vol. 155, n° 3767, 10 Mars 1967, pp. 1203-1207.

<sup>11</sup> Sarah M. PIKE, *New Age and Neopagan Religions in America*, 2004, p. 50.

<sup>12</sup> Henry David THOREAU, « Walking », *The Atlantic Monthly*, juin 1862, p. 657.

laquelle ils peuvent ancrer leur rébellion. En particulier, la nature offre un ancrage spatial pour une culture dominée par l'idée de migration et de progrès. Gary Snyder, inspiration centrale sur les débuts du mouvement environnemental, exprime cette idée à travers ses poèmes (en particulier *The Old Ways*, 1972) en évoquant le « besoin pour l'humanité de réapprendre un lien intime avec un lieu et une terre particulière<sup>13</sup> ». Le mélange de nature et de religions orientales présent dans ses écrits contribue à faire de la nature le point de départ d'une réaction, notamment poétique :

« Nature became the site for locating a natural self, a mirror of authenticity that city-worn protesters and counterculturalists held up to themselves. Personal liberation and being green became synonymous<sup>14</sup>. »

C'est par une expérience individuelle et intime de la nature que l'opposant politique se constitue une identité alternative, et c'est en partie dans ce mouvement d'émancipation par la nature sacrée que se forme une conscience écologique<sup>15</sup>.

La nature dont il est question ici doit être comprise comme une idée plus que comme une réalité. Elle prend de multiples significations selon les usages et s'incarne également de diverses manières esthétiques dans le cinéma : la nature primordiale du désert américain, mais aussi la nature plus domestiquée et humanisée du parc ou du jardin, voire un simple signe métonymique comme un arbre ou un animal. Ces incarnations n'ont pas les mêmes implications symboliques. Le jardin par exemple signifie un état d'équilibre idéal entre culture et nature, exprime l'harmonie perdue dans un univers déséquilibré. On le retrouve ainsi dans la science-fiction dystopique pour évoquer avec nostalgie un passé idéalisé. On peut penser par exemple aux flashbacks du jardin dans l'univers narratif de *The Road* de John Hillcoat (2009) où la sauvagerie a repris tous ses droits (figure 89) ou, à l'inverse, se rappeler la serre de végétation à bord du vaisseau spatial de *Silent Running* (Douglas Trumbull, 1972) dans un univers où la nature a entièrement disparu de la Terre.

---

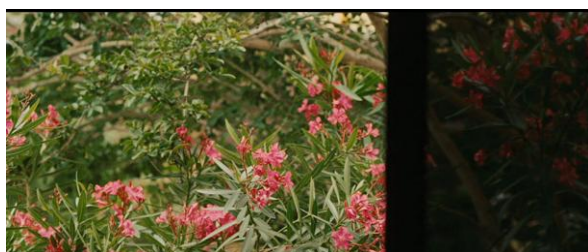
<sup>13</sup> David BURNER, *Making Peace With the 60s*, 1996, p. 118.

<sup>14</sup> Jeff SANDERS, « Environmentalism », in David Rosenthal FARBER et Beth L. BAILEY, *The Columbia Guide to America in the 1960s*, 2001, p. 121.

<sup>15</sup> Nous précisons « en partie » car le mouvement écologique dans sa dimension politique ne s'est pas construit exclusivement contre la société mais également avec une intention sociale réformatrice, notamment en dénonçant une distribution inégalitaire du coût environnemental qui pèse essentiellement sur les plus pauvres. Voir Razmig KEUCHEYAN, *La Nature est un champ de bataille : essai d'écologie politique*, 2014.



**88 Terminator (1984): les montagnes de la résistance**



**89 The Road (2009): début du film, la porte de referme sur le jardin**



**90 Jesse James (1939): le pouvoir naturel et obscur de Jesse sur le train**



**91 Collateral (2004): un coyote travers la route**

La nature sauvage incarne quant à elle un potentiel plus radical et révolutionnaire, bien qu'elle soit également incontrôlable voire même dangereuse. Dans le western populiste *Jesse James* d'Henry King (1939), l'association du héros rebelle avec la nature sauvage lui confère un pouvoir sur les forces envahissantes du capitalisme industriel, mais elle menace également de l'entraîner trop loin dans la sauvagerie (figure 90). Dans le road movie *Into the Wild* de Sean Penn (2007), le héros trouve la liberté absolue en même temps que sa perte dans les montagnes inhabitées de l'Alaska. Enfin, le signe métonymique de la nature se présente comme symbole, signalant l'absence de son référent dans un monde clos et cadastré. Ce sont les daims qui entourent la prison de *The Getaway* (Sam Peckinpah, 1972), la licorne rêvée

dans l'univers étouffant de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) ou le coyote apparaissant au cœur du cadastre urbain dans le Los Angeles de *Collateral* (Michael Mann, 2004 ; figure 91).

Dans tous les cas cependant, et même lorsqu'elle est absente, la nature est la clé d'un équilibre et d'une résolution. Elle occupe une position structurelle centrale liée à l'idée de repères, d'authenticité et de liberté. Dans des films comme *THX 1138*, *Logan's Run*, *Blade Runner* ou *Terminator*, elle n'apparaît ainsi qu'à des moments charnières du récit ou bien en conclusion, comme un horizon espéré et qui arrive enfin. *THX* se clôt sur des plans (ambigus) du héros libéré dont la silhouette s'efface contre le soleil couchant. *Logan's Run* présente la découverte du soleil comme un moment de révélation. La version originale de *Blade Runner* (1982) se termine sur des plans aériens de montagne exprimant la libération. Enfin, *Terminator* de James Cameron (1984) n'ouvre le champ sur un horizon naturel que dans son plan final, signalant l'espace que va bientôt investir la résistance aux machines tyranniques. Sarah Connor, coiffée d'un bandana apache et enceinte du futur héros de la guérilla anti-machines, prend la route vers un désert montagneux (figure 88). La quasi-absence de la nature dans ces films lui confère un pouvoir secret et mystique qui ne se dévoile qu'à celui ou celle qui construit un rapport intime et privilégié avec elle.

Notons enfin, avant d'aller plus loin, que la dichotomie classique entre nature et culture s'estompe au cinéma avec sa remise en question par les biotechnologies et les technologies de réalité virtuelle ou augmentée. Des films comme *ExistenZ* (David Cronenberg, 1999), *Matrix* ou *Avatar* en explorent en partie les enjeux en inscrivant la technologie dans la biologie humaine. Si une telle évolution présente un potentiel de redéfinition profonde de l'humanité, elle ne transforme cependant pas fondamentalement le rôle structurel de la nature dans le récit mythique, bien qu'elle puisse en modifier les manifestations. Dans *Tron: Legacy* (Joseph Kosinski, 2010), les indigènes sont virtuels mais cela ne transforme par leur fonction dans le récit de la Frontière. De la même manière, les soldats d'*Avatar* se branchent à des machines de guerre tandis que les indigènes se branchent à des animaux, ce qui ne fait que confirmer les polarités associatives du contre-mythe entre impérialisme et technologie d'une part, et indianisme et nature de l'autre. En gardant à l'esprit ces éléments critiques, nous traiterons donc de la nature dans sa dimension symbolique en tant que pôle opposé à la civilisation.

Le néo-romantisme qui se diffuse dans la contreculture des années 1960 est lié à des formes de spiritualité alternatives dans lesquelles l'Indien occupe une place préminente. Thoreau voyait déjà dans l'Indien le dépositaire des secrets de la nature et d'une américanité



historique<sup>16</sup>. L'observation minutieuse de microphénomènes naturels dans *Walden* était une manière de révéler ces secrets par une forme d'indianité poétique<sup>17</sup>. La contreculture a conservé cette idée d'une relation intime et privilégiée de l'Indien à la nature américaine et a fait de lui un modèle fantasmé pour construire un autre rapport à l'environnement :

« Good native Indians [...] are coded as romanticized, ecologically progressive examples of a benevolent people who must present an alternative and progressive ethical role model for human behavior<sup>18</sup>. »

Le panthéisme transcendantaliste et l'indianisme se combinent dans l'émergence du stéréotype du bon sauvage écologique, qui devient une image centrale du mouvement environnementaliste naissant. Les campagnes écologistes centrées sur l'image du « crying Indian » dans les années 1970, en présentant un Indien déplorant la gestion de la nature par l'homme blanc, sont les premières à exploiter cette association. La popularité de l'image de l'Indien écologique se retrouve rapidement au cinéma. Après les années 1960, le western en particulier et le cinéma américain en général présentent une « préoccupation grandissante envers les Amérindiens en tant que source de maîtrise écologique » (Brereton 2005, 91).

La popularisation de cette image de l'Indien en vient à transformer les significations du paysage américain à l'écran. Autrefois territoire promis à la civilisation par le regard impérial (voir chapitre deux), le paysage sauvage américain est rendu à l'Indien dans le western révisionniste. La Frontière n'y est plus un espace à remplir, mais un écosystème à préserver. Dans *Little Big Man* (Arthur Penn, 1970), western pro-Indien le plus influent de cette période, les Blancs ne « savent pas où se trouve le centre de la Terre » selon le chef cheyenne, ce qui est pour lui un signe de folie et une cause de leur violence. Les Indiens à l'inverse occupent harmonieusement le territoire naturel. Certains plans d'ensemble soulignent la situation du village indien dans la courbe d'une rivière. La nature sauvage est ainsi rendue à l'Indien. La scène de conclusion du film marque le territoire mythique de l'Ouest d'une spiritualité indienne lorsque le chef des Cheyennes accomplit un rituel sacré au sommet d'une montagne dominant l'horizon. Il y invoque non pas le Dieu des puritains, mais le « Grand-père » qui veille sur le ciel où reposent les ancêtres cheyennes. Le Dieu du territoire américain est indigène et c'est cette identité que l'homme blanc doit respecter et

---

<sup>16</sup> « Nature must have made a thousand revelations to [the Indians] which are still secrets to us. » Henry David THOREAU, *The Maine Woods*, 1968 [1864]. Voir Robert F. SAYRE, *Thoreau And the American Indians*, 1977, p. x.

<sup>17</sup> Jane BENNETT, *Thoreau's Nature: Ethics, Politics, and the Wild*, 2002, p. 26.

<sup>18</sup> Pat BRERETON, *Hollywood Utopia: Ecology in Contemporary American Cinema*, 2005, p. 98.

s'approprier pour gagner le droit moral de le coloniser. Après *Little Big Man*, se développe bientôt dans le western révisionniste, ce que Philip French appelle « le mysticisme thérapeutique de l'Ouest<sup>19</sup> », fondé sur la spiritualité indienne, où le rituel indigène ancré dans la nature permet la régénération du héros américain. De telles expressions idéalisées des pratiques rituelles indigènes et de l'harmonie des peuples primitifs avec la nature, courantes dans la contreculture, viennent également influencer le mouvement New Age dans les années 1970 (Pike 2004, 82) sur lequel nous reviendrons.



92 *Little Big Man* (1970): l'Ouest mythique comme territoire indien

### **La nostalgie impérialiste, ou comment conquérir autrement**

La sacralisation de la nature par le mouvement écologique devient un aspect parmi d'autres de ce que Milton Bates a appelé l'« indianisation de l'Amérique<sup>20</sup> » au tournant des années 1970. Dès les années 1960, la figure de l'Indien est omniprésente dans la contreculture :

« Native American imagery was ubiquitous during the American counterculture movement of the 1960s and seventies. Hippie culture adopted and adapted Native influence on everything from styles of dress to methods of war protest<sup>21</sup>. »

---

<sup>19</sup> Philip FRENCH, *Westerns: Aspects of a Movie Genre*, 2005 [1973], p. 186.

<sup>20</sup> Milton J. BATES, *The Wars We Took to Vietnam: Cultural Conflict and Storytelling*, 1996, p. 30.

<sup>21</sup> Miriam HAHN, *Playing Hippies and Indians: Acts of Cultural Colonization in the Theatre of the American Counterculture*, Thèse de doctorat, Université d'État de Bowling Green, 1 Janvier 2014, p. 1.

Leslie Fiedler remarque ainsi dans *Le Retour du peau rouge* en 1968 que l'homme blanc s'est entièrement indianisé :

« Even as he ceases to be beatnik and becomes fully hippie, the ultimate Westerner ceases to be White at all and turns back into the Indian, his boots becoming moccasins, his hair bound in an Indian headband, and a string of beads around his neck—to declare that he has fallen not merely out of Europe, but out of a Europeanized West, into an aboriginal and archaic America<sup>22</sup>. »

Une partie de l'Amérique blanche divisée se tourne donc vers la figure de l'Indien, premier et authentique Américain, comme solution à sa crise identitaire, un réflexe récurrent dans l'histoire nationale depuis que les colons se sont déguisés en Indiens lors de la Boston Tea Party de 1773<sup>23</sup>. Ceux qui s'opposent à la société technocratique voient dans cet Américain authentique un moyen d'asseoir leur position politique. À une époque où le réalisateur Abraham Polonsky pouvait décrire la civilisation comme « le procédé de dépouillement, de spoliation des peuples, que nous avons considéré par le passé comme une victoire, mais que nous soupçonnons maintenant être une défaite morale pour tous<sup>24</sup> », l'Indien devient l'incarnation non seulement d'une spiritualité écologique, mais aussi d'une moralité politique alternative à l'empire :

« [Gary] Snyder represented a cultural movement that distrusted modern technology, practiced simple crafts, and thought to return to fundamental impulses of the body and compositions of nature. Its partisans exalted the folk traditions of peoples such as the Vietnamese and American Indians whose primary communities seemed to be under siege by Western imperialism with its technological and scientific apparatus. » (Burner 1996, 118)

L'écologie indigène, avec son ancrage spatial et sa conception systémique du monde comme totalité finie, s'oppose terme à terme à l'impérialisme qui la menace, parce que ce dernier se construit dans l'épuisement des ressources et le déplacement vers de nouveaux territoires. Devant le dévoiement impérial de l'Amérique regretté dans la science-fiction dystopique, l'indigène s'impose comme une solution symbolique.

---

<sup>22</sup> Leslie Aaron FIEDLER, *The Return of the Vanishing American*, 1968, p. 25.

<sup>23</sup> Philip DELORIA, « Counterculture Indians and the New Age », in Peter BRAUNSTEIN et Michael W. DOYLE (dirs.), *Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960s and '70s*, 2002, p. 161. La *Boston Tea Party* est un soulèvement des marchands de Boston contre le *Tea Act* (1773) passé par la couronne britannique, qui accordait un monopole sur le commerce du thé à la Compagnie des Indes orientales. Le 16 décembre 1773, les opposants déguisés en Indien déversent les cargaisons de thé de la Compagnie dans le port de Boston.

<sup>24</sup> Abraham Polonsky faisant la promotion du western révisionniste *Tell Them Willie Boy Is Here* (1969). Cité dans James Lewis HOBERMAN, *The Dream Life: Movies, Media, and the Mythology of the Sixties*, 2003, p. 239.

La culture impériale a toujours construit une image de l'Indien qui lui servait à définir sa propre identité, et les représentations de l'Indien comme nature spirituelle ne font pas exception. Les Amérindiens en tant que groupe politique sont ainsi systématiquement masqués par l'image stéréotypée et stigmatisante qu'en produit la culture dominante. On retrouve ce phénomène au cinéma dans le genre du western qui, pour Armando Prats, repose entièrement sur l'effacement de l'Indien, présenté uniquement par des traces, signes ou stéréotypes qui masquent leur référent<sup>25</sup>. L'activisme politique des Amérindiens qui se développe dans les années 1960 apporte cependant une donnée supplémentaire à ce phénomène. Les Amérindiens se mobilisent dans des associations et groupes politiques intertribaux et nationaux tels que le *American Indian Movement* fondé en 1968 pour revendiquer une égalité de droits et d'opportunités. Or, les stéréotypes véhiculés par la contreculture constituent non seulement une représentation univoque et erronée des cultures amérindiennes diverses et complexes, mais ils desservent largement les objectifs politiques du mouvement amérindien. Étudiant le théâtre de la contreculture, Miriam Hahn remarque ainsi :

« Even though many countercultural theater artists professed a genuine respect for and interest in traditional Native American cultures, in practice, they often produced works that ran directly counter to the goals of Native rights movements, perpetuating reductive stereotypes, making sweeping – and sometimes overtly false – generalizations, and mourning the 'vanishing Indian' rather than acknowledging contemporary Native presence. » (Hahn 2014, 1-2)

Il est ainsi possible de parler d' « actes de colonisation culturelle » (Hahn 2014, 3) puisque se joue dans ce culte de l'Indien une appropriation (identitaire et culturelle) qui masque le possesseur originel et le maintient dans une position d'infériorité – son égalité politique continue d'être niée. Utilisant l'Indien pour mettre en avant son propre programme politique aux dépens de celui des Amérindiens, la contreculture reproduit les mécanismes culturels du colonialisme. Lorsque le cinéma se saisit de ces stéréotypes dans le western pro-Indien ou, comme nous le verrons, dans le road movie, il consolide l'effacement des victimes historiques de la colonisation derrière les stéréotypes de l'indigène construits par le conquérant.

Avec la popularisation du culte de l'Indien au tournant des années 1970 se diffusent conjointement le sentiment d'une culpabilité historique et la nostalgie d'un âge d'or détruit

---

<sup>25</sup> « Hollywood's image of the Indian—the visual and immediate presence of an Other—comes to be itself transmuted, consistently and inevitably, into an absence. The same images that would present the Indian make him, instead, virtually invisible; similarly, the purported stories of his culture and his cause sever him from American history and heritage. »  
Armando José PRATS, *Invisible Natives: Myth and Identity in the American Western*, 2002, p. 5.

par la colonisation. *Little Big Man* évoque ainsi le « quasi génocide de l'Indien », selon les mots du journaliste venu interroger le héros centenaire dans le prologue du film, tandis que la nostalgie s'y exprime par les soupirs du chef cheyenne regrettant l'arrivée de l'homme blanc. Ce qui se joue dans ce type d'attitudes, et dans la contreculture indianisée des années 1960 en général, est un sentiment de « nostalgie impérialiste » que Renato Rosaldo définit dans *Culture and Truth* :

« Agents of colonialism [...] often display nostalgia for the colonized culture as it was 'traditionally' (that is, when they first encountered it). The peculiarity of their yearning, of course, is that agents of colonialism long for the very forms of life they intentionally altered or destroyed. Therefore, my concern resides with a particular kind of nostalgia, often found under imperialism, where people mourn the passing of what they themselves have transformed<sup>26</sup>. »

En postulant une culture traditionnelle ou originelle avant le contact, la nostalgie impérialiste repose sur une conception de la culture comme substance fixe et organique. Elle considère que tout en apportant la civilisation, le contact a aussi apporté la dégénération de ce qu'elle interprète comme un état de nature innocent. Les « formes de vie » que cette nostalgie prend pour objet, selon l'expression de Rosaldo, sont autant les humains et leurs cultures que l'environnement indigène dans lequel elles s'inscrivent. Le conquérant regrette ainsi l'Indien tout comme il regrette le paysage originel de l'Indien défiguré par la conquête. Dans tous les cas, cette nostalgie « utilise une posture de 'mélancolie innocente' à la fois pour capturer l'imagination populaire et pour masquer sa complicité avec une domination souvent brutale » (Rosaldo 1993, 70). Ce type de nostalgie est inhérent au contre-mythe de la Frontière, qui partage le paradoxe d'une expression de repentir formulée au sein du cadre idéologique justifiant la colonisation. Elle vient compléter et appuyer une célébration de la civilisation impériale, puisque le regret lié au coût de la conquête sert avant tout à racheter la moralité du conquérant et soulager sa culpabilité. Parce qu'elle transfigure l'acquisition impérialiste en un affect de la perte, parce que l'empire s'y cache sous le masque de son déni, nous verrons que la nostalgie impérialiste est un ressort essentiel dans la diffusion d'une culture impériale dans le cinéma mondialisé.

Nés de la contreculture et préoccupés par les conséquences de la conquête, le road movie et le western pro-Indien sont particulièrement marqués par la nostalgie pour l'indigène massacré. Traversant le paysage mythique et l'histoire de l'Ouest américain, leurs héros blancs s'imaginent en réincarnations de l'Américain originel. Comme tous les héros de la

---

<sup>26</sup> Renato ROSALDO, *Culture & Truth: The Remaking of Social Analysis*, 1993, p. 69.

Frontière, ils naviguent la ligne identitaire qui sépare le pionnier de l'Indien mais à la différence de leurs aînés, ils espèrent faire oublier leurs origines pionnières en embrassant entièrement l'altérité. L'Indien n'est plus seulement un modèle de compétences pour la vie dans les bois mais un modèle de société, de culture et de moralité. En s'indianisant, le pionnier retrouve l'innocence détruite par la conscience de l'histoire et peut poursuivre sa conquête sans peur d'être blâmé.

Cette légitimation morale se retrouve au cœur du road movie, qui peut être considéré à la fois comme un retour au mouvement pionnier originel – répéter le premier geste de la colonisation – et comme une revendication de l'indianité de ce mouvement – revenir au territoire originel de l'Indien. D'où une contradiction dans les définitions possibles du genre entre d'une part « la reconquête de l'élan pionnier avec une conscience de l'Histoire », une rencontre avec les victimes de la conquête permettant « de réaliser enfin le projet des origines », et d'autre part une indianisation de ce projet, notamment dans son rapport au territoire : « Revendiquant un sens 'indien' de la propriété, autrement dit une liberté sans attache, un rapport non capitaliste au sol, le retour à une conception nomade de l'espace, et jusqu'à un droit à l'errance » (Benoliel et Thoret 2011, 109-10). Autrement dit, le road movie ne veut pas mettre fin à la conquête, il veut conquérir autrement. Centré sur des cavaliers contreculturels héritiers des cowboys *et* des Indiens, traversant les paysages sacrés de l'Amérique originelle, *Easy Rider* est le premier film à déployer ces contradictions.

### ***Easy Rider* : la route du contre-mythe**

Considéré comme « l'une des tentatives les plus importantes socialement de capturer l'esprit de rébellion et le style de vie de la contreculture des années 1960<sup>27</sup> », *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) garde pour beaucoup un statut de film culte : premier film indépendant à trouver un large public, premier film à représenter la contreculture, premier film à intégrer une bande-son rock de chansons populaires et, surtout, premier road movie. L'histoire démentira cependant le plus grand de ces mythes, celui de premier succès indépendant, puisque le montage final est l'œuvre de producteurs désireux de rendre le film accessible au plus grand nombre<sup>28</sup>. La conflagration d'une vision artistique avec des impératifs

---

<sup>27</sup> Christie MILLIKEN, « 1969: Movies and the Counterculture », in Barry Keith GRANT (dir.), *American Cinema of the 1960s: Themes and Variations*, 2008, p. 226.

<sup>28</sup> Le montage final de Dennis Hopper durait plus de quatre heures et l'auteur refusait de le couper. Sous la supervision de la BBS qui finançait le film, Henry Jaglom, aidé de Jack Nicholson, le réduisit à une narration standardisée d'une heure et demie. Dans *Declarations of Independence: American Cinema and the Partiality of Independent Production* (2008), John Berra déconstruit ainsi le mythe du premier film indépendant à succès : « c'est un succès qui fut créé par des producteurs qui reprisent un travail expérimental dans la salle de montage

économiques explique en grande partie les limitations politiques d'un film qui, comme *Platoon* et d'autres films engagés, substitue les signes de la transgression (drogue, sexe, violence, présence de minorités) à un discours transgressif. *Easy Rider*, malgré son aura mythique et ses défauts artistiques, reste « un film de référence des années 1960<sup>29</sup> » en grande partie parce qu'il est l'un des premiers à actualiser le mythe de la Frontière dans l'Amérique contemporaine<sup>30</sup>. Ses créateurs, le producteur Peter Fonda et le réalisateur Dennis Hopper, ont expressément produit un « western moderne<sup>31</sup> » prolongeant le rêve pionnier célébré dans le genre national. Pensé par Fonda pour être une variation contemporaine sur *The Searchers* de John Ford<sup>32</sup>, *Easy Rider* prend l'Amérique innocente pour objet de sa quête<sup>33</sup> et tire le bilan tragique de sa défloration par la civilisation. Se posant contre l'empire, les héros « hippies<sup>34</sup> » s'imaginent en co-victimes de l'oppression qui a massacré les Indiens, mis les Noirs en esclavage et clôturé les derniers espaces émancipateurs du territoire promis à la nation. On retrouve là le fond turnerien souligné dans les critiques de l'impérialisme au chapitre précédent : l'idée d'une fin des Frontières qui marque la dérive autoritaire de la civilisation. On retrouve également dans ces pionniers modernes les premières figures de résistance à la machine impériale. Le contre-mythe fabrique ses premiers héros contemporains<sup>35</sup>.

### Turner contre Roosevelt : refonder la culture impériale

Nous ne reviendrons pas de manière exhaustive sur les liens formels et thématiques entre *Easy Rider* et le western. Ceux-ci ont déjà été largement éclairés par ailleurs et sont

---

et le découpèrent jusqu'à ce que la vision de l'Amérique de la fin des années 1960 par Hopper soit devenue un produit commercialisable » (39).

<sup>29</sup> Paul MONACO, *History of the American Cinema: 1960-1969*, 2001, p. 187.

<sup>30</sup> « *Bonnie and Clyde* and *Easy Rider* are, to a significant extent, updatings of the old mythology of the frontier. » Geoff KING, *New Hollywood Cinema: An Introduction*, 2002, p. 45.

<sup>31</sup> Jim HOBERMAN, *Voice*, 26 juillet 1994. Coupure sans titre consultée à la Margaret Herrick Library, Core Collection Files, dossier *Easy Rider*.

<sup>32</sup> « It would be about the Duke and Jeffrey Hunter looking for Natalie Wood. I would be the Duke and Hopper would be my Ward Bond; America would be our Natalie Wood. And after a long journey to the East across John Ford's America, [we would be murdered by rednecks]. »

Peter FONDA, *Don't Tell Dad: A Memoir*, 1999, p. 241. Le titre initial du film était *The Loners*. À l'origine d'*Easy Rider*, *The Searchers*, avec son thème de l'errance dans les grands espaces américains, est souvent considéré comme l'origine du road movie tout entier. Voir Timothy CORRIGAN, *A Cinema Without Walls: Movies and Culture After Vietnam*, 1991, p. 143 et David LADERMAN, « What a Trip: The Road Film and American Culture », *Journal of Film and Video*, vol. 48, 1996, p. 43.

<sup>33</sup> Le slogan qui accompagnait l'affiche du film dans la presse après sa présentation au festival de Cannes en mai 1969 était : « A man went looking for America, and couldn't find it anywhere. »

<sup>34</sup> « It chronicles the cross-country journey of two young men who would currently be labeled 'hippies'. » *Easy Rider*, Columbia Press Release, Margaret Herrick Library Core Collection files.

<sup>35</sup> Pour un résumé de l'intrigue, voir la section « Corpus primaire » de la filmographie.

délibérément soulignés dans le film, sa diffusion et sa réception<sup>36</sup>. L'inscription du film dans une tradition générique participe d'une ambition mythopoétique assumée, qui espère à la fois rendre hommage au genre historique national et se substituer à lui pour offrir un nouveau cadre au mythe de la Frontière – la modernité américaine. *Easy Rider* marque cependant un tournant dans la réception du cinéma aux États-Unis qui fait écho à de telles ambitions. Les critiques ont ainsi démontré une sensibilité nouvelle aux grands récits culturels qui informe le film. La stratégie de distribution de la Columbia, reposant sur une différenciation avec le genre d'exploitation du film de motards, a poussé le studio à souligner les liens du film avec des traditions littéraires telles que « l'odyssée ou la ballade<sup>37</sup> ». La presse corporatiste a prolongé cette stratégie en introduisant la référence à « cette création américaine mythique qu'est le western<sup>38</sup> ». En conséquence, la réception a été inhabituellement consciente de la dimension métaculturelle du film<sup>39</sup>. Penelope Gilliat du *New Yorker*, Stanley Kauffman du *New Republic* ou Todd Everett du *Hollywood Citizen News* le présentent comme un commentaire sur le mythe de la Frontière (Hurault-Paupe 2006, 242) tandis que la critique universitaire s'en empare immédiatement comme une œuvre historiquement signifiante<sup>40</sup>. *Easy Rider* apparaît non seulement comme une adaptation du western à l'Amérique contemporaine, mais comme un discours sur la fin d'un mythe et du genre qui l'a porté : « *Easy Rider* observe explicitement la mort des mythes de la Frontière » (Farber 1969, 8). À l'image de la Monument Valley traversée par les personnages, qui a pris « la valeur d'emblème de l'histoire entière de l'Ouest américain, de ses paysages et presque de toute l'Amérique<sup>41</sup> », le film et sa réception transforment l'Ouest cinématographique en un patrimoine culturel national, un trésor de l'américanité. En ce sens, le film est un hommage à la conquête autant que sa critique.

---

<sup>36</sup> Voir notamment Elaine M. BAPIS, « *Easy Rider* (1969): Landscaping the Modern Western » in Deborah A. CARMICHAEL (dir.), *The Landscape of Hollywood Westerns: Ecocriticism in an American Film Genre* (2006) et Elaine M. BAPIS, *Camera and Action: American Film as Agent of Social Change, 1965-1975* (2008) pour les liens avec le western. Pour une analyse des stratégies de distribution, voir Berra 2008. Pour les liens avec le western dans la réception du film, voir Anne HURAUULT-PAUPE, *Le road movie : définitions, structures, antécédents et évolution*, Thèse de doctorat, Nanterre, 2006.

<sup>37</sup> *Easy Rider*, Columbia Press Release, Margaret Herrick Library Core Collection Files. Une telle stratégie a par ailleurs toujours été utilisée par les défenseurs du cinéma comme art contre le stigmate historique d'un vulgaire divertissement.

<sup>38</sup> MOSK, « *Easy Rider* », *Variety*, 15 mai 1969.

<sup>39</sup> Cette réception s'inscrit plus largement dans une transformation du discours critique américain sur le cinéma dans les années 1960 sous l'influence de la critique française qui insiste sur la dimension politique et historique du cinéma en tant qu'art. Si le cinéma moderne, dont Stanley Cavell remarque l'émergence dans les années 1950, se caractérise par une plus grande réflexivité, la critique américaine connaît la même évolution dans la décennie suivante.

<sup>40</sup> Voir Stephen FARBER, « End of the Road? », *Film Quarterly*, vol. 23, n° 2, 1 Décembre 1969, pp. 3-16.

<sup>41</sup> Maurizia NATALI, *L'image-paysage : iconologie et cinéma*, 1996, p. 110.



*Easy Rider* mobilise le western pour mieux s'en distinguer par une série de renversements narratifs qui renvoient à la fois à la tradition turnerienne de la Frontière populiste et au contre-mythe popularisé par la contreculture. Le premier de ces renversements concerne la direction de la migration que beaucoup de critiques ont identifiée comme dirigée vers l'est. Le second concerne la position morale du pionnier, désormais opposé à la civilisation. *Easy Rider* inverse ainsi les polarités géographiques et morales du mythe originel :

« More significant of changing times is the fact that [the modern pioneer's] quest leads him to the east instead of to the west, and that violence and death come from the longer-established settlers rather than from the Indians, Mexicans, or nouveaux-tribesmen of the commune<sup>42</sup>. »

Si l'on s'intéresse d'abord au renversement géographique, force est de constater que la trajectoire inversée des pionniers ne remet pas en question la symbolique spatiale du mythe de la Frontière ou du western : l'Est représente la civilisation et l'Ouest l'émancipation. C'est bien dans l'Ouest que les héros rencontrent un fermier pionnier – le héros démocratique de Thomas Jefferson et F. J. Turner – et une commune de hippies – une expérience politique alternative de la contreculture. C'est aussi dans l'Ouest qu'ils traversent « l'Amérique de John Ford » (Fonda 1999, 241), la fameuse Monument Valley, pour un hommage au genre du western et au mythe américain sur lequel nous reviendrons. C'est donc bien « de l'intérieur de la tradition du western » que les personnages centraux du film, Billy et Wyatt, « récupèrent la valeur de l'ouverture comme idéal américain » (Bapis 2008, 83).

*Easy Rider* renouvelle cependant la géosymbolique du western en situant le centre civilisé non dans l'Est mais dans le Sud. La destination annoncée de Billy et Wyatt est en effet la Nouvelle Orléans, c'est-à-dire le cœur de l'Amérique esclavagiste et de l'espace confiné et oppressant du « southern » évoqué au chapitre quatre<sup>43</sup>. Le film bascule ainsi d'un univers générique à un autre, depuis les espaces ouverts du western vers leur disparition dans le southern, et inaugure la combinaison de ces deux genres dans le cinéma des années 1970. Ce choix narratif s'inscrit dans un débat politique spécifique des années 1960 qui situait le

---

<sup>42</sup> Harriet R. POLT, « Review: *Easy Rider* by Dennis Hopper, Peter Fonda », *Film Quarterly*, vol. 23, n° 1, 1 O octobre 1969, p. 24.

<sup>43</sup> Il ne s'agit donc pas non plus du Mexique, que la culture américaine associe à une Frontière d'émancipation post-western et que l'on retrouve à la fin de *Stagecoach*, ni du « sud magique » de *On the Road* ou, sur un mode parodique, de la Bolivie de *Butch Cassidy and the Sundance Kid*.

progressisme dans le Nord et attachait au Sud les forces réactionnaires de la nation<sup>44</sup>. Comme le film d'horreur après *Deliverance*, *Easy Rider* concentre la sauvagerie américaine dans la figure bouc émissaire du « petit Blanc du Sud ». Les assassins de Billy et Wyatt sont décrits comme des « petits Blancs » par Peter Fonda (« redneck poachers », Fonda 1999, 241) et dans le scénario (« red-neck crackers<sup>45</sup> »). Le film réifie ainsi son discours politique dans une version traditionnelle du régionalisme politique :

« If the reductive West signifies the real America, then its objectification is the imperative that validates the two men's own authenticity and empowerment. Similarly, to justify the riders' ideological impact, to represent bigotry as commonly Southern and responses to those criticisms as backlash, the film perpetuates the South as metaphor for everything racist, wicked, and predatory. The shrinking of place is the film's larger truth. » (Bapis 2008, 90)

La réduction de l'espace se comprend d'abord au sens symbolique, puisque l'Ouest et le Sud sont limités aux symboles stéréotypés qu'ils incarnent dans l'imaginaire américain. Elle se manifeste également sur le plan géographique, puisque la victoire finale du Sud marque la disparition des espaces de liberté de l'Ouest. Mais c'est précisément cette disparition et la nostalgie qui lui est associée qui permettent au film de récupérer le mythe. En utilisant le Sud pour incarner la violence impériale, *Easy Rider* innocente l'Ouest et le western, créant les conditions d'une rédemption du mythe de la conquête.

L'opposition du Sud et de l'Ouest ne souligne pas seulement l'innocence de la Frontière, mais également la structure différentialiste de la pensée impériale. *Easy Rider* repose à différents niveaux sur une binarité radicale, qui s'incarne plus manifestement dans la scène de passage de l'Ouest au Sud. Les deux motards traversent les plaines ouvertes de l'Ouest, passent un pont métallique, puis se retrouvent immédiatement dans la périphérie d'une ville du Sud. La radicalité de la distinction est esthétiquement brutale, à la fois sur le plan sonore (les courbes hawaïennes de « Don't Bogart that Joint » coupées par la rugosité électrique de « If Six Was Nine ») et visuel (les chevaux sauvages laissent place aux « plantations » et « quartiers noirs<sup>46</sup> »). Le pont entre le Texas et la Louisiane qui matérialise la transition est un pont à treillis, dont les poutres supérieures sont filmées en contre-plongée. L'impression d'enfermement est ainsi immédiatement suggérée. Cette distinction radicale est

---

<sup>44</sup> C'est pourquoi certains historiens ont pu parler de « civil war of the 1960s », « civil war » étant l'expression anglaise pour la guerre de Sécession. Voir Maurice ISSERMAN et Michael KAZIN, *America Divided: The Civil War of the 1960s*, 2000.

<sup>45</sup> Scénario n°27 (non daté), Fonds Donn Cambern, Script f.9, Bibliothèque Margaret Herrick, p. 34. Ce scénario nous servira de référence pour le reste de ce chapitre, sauf mention contraire en note de bas de page.

<sup>46</sup> « Easy Rider, « Combined Continuity Script, revised various dates », 9 avril 1969, p. 72-3.

cependant nuancée par la récurrence du motif du pont à treillis, qui sert non seulement de point de bascule au récit, mais se retrouve également en ouverture – sous le carton titre « Easy Rider » – et en conclusion du film, avant le meurtre des héros.



93 Easy Rider (1969): le ciel se ferme entre l'Ouest et le Sud



94 Easy Rider (1969): horizon clos, au départ (ci-dessus) et à la fin (ci-dessous)

L'effet est à la fois de souligner la clôture du continent en fermant les horizons de l'Ouest comme du Sud ; de saper le mythe de la migration régénératrice en niant toute progression par le mouvement ; et de créer une continuité esthétique dans un univers narratif clivé. La problématisation de la distinction entre Ouest et Sud est à



mettre au crédit de Dennis Hopper. Le scénario, dont la majeure partie des scènes a très probablement figuré dans le montage de quatre heures soumis au studio, rapprochait plus systématiquement les hippies des « rednecks » que ce qui en ressort dans le film<sup>47</sup>. On comprend la défense de Hopper, accusé de stigmatiser le Sud, qui affirme que « tout ce que je dis c'est que nous ne sommes pas si différent des deux mecs en pickup qui nous tirent dessus<sup>48</sup> ». Voici donc probablement un bon exemple des conflits entre vision artistique et

<sup>47</sup> Le « Scénario n°27 » qui sert de référence à cette affirmation n'est pas daté, mais il est postérieur au tournage des scènes de Mardi Gras en février 1968 et intervient donc assez tardivement dans un processus de production dont la phase de tournage se termine à l'été 1968. C'est pourquoi nous pensons qu'une bonne partie des scènes absentes du film devait figurer dans la version longue. Ainsi, les hippies comme les *rednecks* pratiquent la chasse ; « Jefferson Davis avait les cheveux longs – tout comme Robert E. Lee et Daniel Boone » et les héros hippies (38) ; et l'Ouest idyllique est parsemé de « villes de néons » et de « puits de pétrole qui ressemblent à des monstres préhistoriques » (65).

<sup>48</sup> Tom BURKE, « Will Easy Do It For Dennis Hopper? », *New York Times*, 20 juillet 1969, in DENNIS HOPPER, Terry SOUTHERN & Peter FONDA, *Easy Rider: Original Screenplay*, 1969, p. 16. Fonda est plus engagé sur ce front. Il s'est déguisé en général de l'Union lors de la présentation du film à Cannes « pour suggérer que lui et sa génération étaient engagés dans la seconde guerre de Sécession. » (Peter BISKIND, *Easy Riders Raging Bulls: How the Sex-Drugs-And Rock 'N Roll Generation Save*, 2011, p. 73).

impératifs économiques mentionnés plus haut. S'il deviendra vite clair que les héros hippies n'ont rien d'héroïque, reste que le montage final construit une opposition radicale entre culture dominante et contreculture, résorbée dans une violence d'extermination. *Easy Rider* reprend ainsi à son compte la binarité différentialiste de l'idéologie impériale quand bien même il déplore les exactions de l'empire américain, comme nous allons le voir maintenant.

L'opposition entre Ouest et Sud permet de procéder à une distinction entre deux versions de l'idéologie impériale, celle de Turner et celle de Roosevelt. Dans le film, les petits Blancs incarnent une culture impériale dans sa version la plus problématique : une combinaison de racialisme, de sexisme et de déshumanisation de l'altérité qui s'exprime le plus explicitement dans la scène du café sudiste. Dans cette scène, les insultes dont les hippies sont victimes nient tour à tour leur masculinité (« she's cute »), leur civilité (« one of them is Alley Oop<sup>49</sup> »), leur humanité (« most jails were built for humanity, and that won't quite qualify »), leur blancheur (« White? You're colorblind, I just got to say that »). Les réponses envisagées devant la manifestation d'une telle altérité sont l'incarcération et la mort (« I don't think they'll make the parish line »), ce qui arrivera à un compagnon de voyage le soir même lors d'une expédition punitive de type Ku Klux Klan. La participation aux insultes d'un adjoint du shérif qui, dans le scénario, mène également l'expédition nocturne (73), souligne l'institutionnalisation politique de cette idéologie. Le Sud est donc caractérisé par une idéologie impériale de type rooseveltienne, où toute rencontre de l'empire avec l'altérité se résout dans l'éradication du sauvage.

L'idéologie impériale embrassée par *Easy Rider* se démarque résolument de ce modèle rooseveltien, limité au Sud, pour embrasser le modèle plus démocratique du populisme turnerien. C'est avec la tradition de l'idéalisme de l'Ouest qu'*Easy Rider* renoue, ouvrant la voie à une réhabilitation de la mission civilisatrice qui nous occupera au chapitre suivant. Pour Hopper comme pour Fonda, le problème politique de l'Amérique de la fin des années 1960 se résume en une trahison de ses idéaux fondateurs : la guerre du Vietnam, les inégalités politiques et économiques et l'irresponsabilité des citoyens menacent la démocratie américaine et ses valeurs universelles. Hopper affirme ainsi que « le problème de ce pays est qu'on a oublié comment on a commencé, c'est-à-dire avec un gouvernement du peuple, par le peuple et pour le peuple<sup>50</sup> ». La solution de Fonda, appliquée avant lui par Martin Luther King

---

<sup>49</sup> Personnage de bande dessinée. Un homme de l'âge de pierre qui se retrouve téléporté au XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>50</sup> Lawrence LINDERMAN, « Gallery Interview: Dennis Hopper », *Gallery*, Décembre 1972. In Dennis HOPPER et Nick DAWSON, *Dennis Hopper: Interviews*, 2012, p. 88.

et les partisans de la désobéissance civile, est un retour aux principes politiques fondateurs de l'Amérique : « J'ai lu la Déclaration des droits, j'ai lu la Constitution et j'ai lu la Déclaration d'indépendance. Il n'est pas question pour moi de les démanteler. Je veux les mettre en pratique<sup>51</sup>. »

Le retour à la démocratie passe donc dans *Easy Rider* par un retour au peuple<sup>52</sup>. Fonda voulait produire un film comparable dans son rapport au peuple à *Grapes of Wrath* (John Ford, 1939), premier constat de la mort du rêve agrarien dans l'Amérique industrielle<sup>53</sup>. *Easy Rider* comprend ainsi des éléments esthétiques tirés d'une iconographie de la Grande Dépression. Les plans du « cimetière de voitures » (Script 27, 3) mexicain évoquent l'univers visuel de la Grande dépression, de même que les ruines rurales qui accompagnent le réveil des personnages après leur première nuit sous les étoiles<sup>54</sup>.



95 *Easy Rider* (1969): gens du peuple

L'attention ponctuelle portée par la caméra à des types populaires (les quidams mexicains en tout début de film, les cowboys, enfants à cheval et autres piétons noirs aperçus en bord de route, les prostituées de la Nouvelle Orléans) souligne encore le thème de la quête du peuple oublié<sup>55</sup>. C'est dans les grands espaces de l'Ouest que ce peuple est créateur de démocratie et que les valeurs libérales sont déployées. Le film s'inscrit ainsi dans la tradition du western populiste à la *Jesse James* (Henry King, 1939) – lui aussi marqué par une iconographie de la Grande dépression – où la nature protège une résistance démocratique à la tyrannie industrielle. *Star Wars* s'inscrira exactement dans ce prolongement. La Frontière de l'Ouest devient ainsi exclusivement le territoire de l'idéalisme turnerien.

---

<sup>51</sup> Joan Baez and Peter FONDA, *Playboy Interview: Peter Fonda and Joan Baez*, 1971, p. 44.

<sup>52</sup> Un réflexe commun à de nombreux road movies, car la route « a toujours constitué un formidable sismographe de l'état du peuple américain et de sa solidité. » (Benoliel et Thoret 2011, 179)

<sup>53</sup> « [Peter Fonda] said his father, actor Henry Fonda, had made a film 30 years ago—'The Grapes of Wrath'—and that he had always wanted to make something to stand beside it in content in relation to the United States. » « Peter Fonda Film Cheered At Cannes », *Los Angeles Times*, 14 mai 1969.

<sup>54</sup> Voir par exemple Walker EVANS, « Joes Auto Graveyard, near Bethlehem, PA, 1936 ».

<sup>55</sup> Le thème était déjà présent dans le roman *On the Road* de Jack Kerouac (1957) et sa curiosité pour la vaste arrière-cour de l'Amérique rurale.

## Contre une culture de violence

À l'idéologie impériale classique, *Easy Rider* ajoute certains éléments critiques qui en font une représentation de la contreculture et du contre-mythe tel qu'il s'est formulé dans les années 1960. Le premier est l'inversion des coordonnées morales du western qui a été signalée plus haut : c'est la civilisation qui est déshumanisante et destructrice ; son progrès technique défigure l'homme et l'environnement ; sa violence ne débouche plus sur une régénération mais sur la tyrannie. Fidèle à l'esprit de la contreculture, *Easy Rider* situe ainsi ses héros du côté des victimes de l'impérialisme américain, essayant la violence symbolique et physique émanant de la culture dominante : ils sont refusés dans un motel, emprisonnés par la police, insultés dans un café, tabassés par des hommes encagoulés et finalement assassinés sur le bord de la route. Une scène prévue dans le scénario présentait un restaurant de bord de route arborant une pancarte « INTERDIT AUX HIPPIES » (18), en référence à l'histoire américaine de ségrégation raciale. Les héros hippies sont ainsi des « victimes par procuration de l'impérialisme américain », pour reprendre l'expression de Philip Deloria, des Blancs qui jouent aux Indiens (Deloria 2002, 166). Billy en particulier porte sur lui une certaine indigénité avec ses cheveux longs, son bandana de guerrier apache dans la scène finale et son collier d'ossements humains de Saint Domingue<sup>56</sup>. L'association des hippies avec les minorités opprimées est renforcée par la présence d'un avocat de la *American Civil Liberties Union*, une association rendue célèbre dans les années 1960 pour son engagement en faveur des minorités. Rencontré en prison où les héros sont temporairement enfermés, George Hanson (Jack Nicholson), par sa position interne au « système », donne un poids supplémentaire à l'institutionnalisation du racisme lorsqu'il avance qu'il peut les faire libérer « du moment que vous n'avez tué personne, du moins personne de blanc ». *Easy Rider* dénonce ainsi par l'intermédiaire de ses héros l'actualité de la violence impériale dans l'Amérique des années 1960 dont, il faut le souligner, les jeunes Blancs activistes de gauche ont bel et bien été victimes à cette période.

La reconnaissance d'une histoire de violence qui se prolonge dans l'Amérique moderne passe encore par la critique d'une culture de violence qui l'alimente, cristallisée dans le mythe de la Frontière. *Easy Rider* et ses créateurs identifient cette culture de la violence avec le cinéma et, en particulier, le western mais aussi avec des pratiques symboliques attachées à la Frontière telles que la chasse. Dans un entretien de 1972 pour *Gallery*, Dennis

---

<sup>56</sup> « 'I'm hung up on various mystical objects.' He tugged at his necklace. 'Like this. Human bone from Santo Domingo. I believe all objects have power. »  
Jerry BAUER, « Dennis Hopper », *Nineteen*, Janvier 1972, in Hopper et Dawson 2012, 56.

Hopper souligne ainsi le danger culturel représenté par le western et sa légitimation d'une violence hors des cadres de la loi :

« [A filmmaker] will make *any* kind of film if he thinks it'll make money, whether it's a black Dracula movie or *Shaft* or *Goldfinger* or Peckinpah's *Wild Bunch*. But those are all violent trips that leave everybody walking around thinking they're James Bond. And if they're not James Bond, everybody thinks they're John Wayne, that there's a good guy and a bad guy, and that the good guy can do anything he wants to the bad guy, including hitting him in the face with an axe handle, if he feels like it. If you see it in a movie, it *must* be okay, right? Then come the problems: if Duke Wayne can take the law into his own hands, why can't anybody else? Why can't Charles Manson? But if you really do some of the numbers Big Duke does in his films, you find out they're against the law—as they have to be. And I just think that our filmmakers have helped spread a mass mentality in which people honestly think there's nothing wrong with killing some guy if, say, you find out he's raped your wife. Forget the law, it's cool to kill him. And that's not just talk: the American movie audience is *there*<sup>57</sup>. »

Hopper identifie ce problème culturel au moment où le film de justicier commence à reconstruire la légitimité de la violence impériale (voir chapitre cinq) et il souligne le pouvoir spécifique des films dans ce processus, capables de mobiliser l'investissement émotionnel des spectateurs dans l'acte violent. La criminalisation des héros pionniers dans *Easy Rider* – qui démarrent leur voyage par une vente de drogue – est une expression de cette critique culturelle : les héros de l'Ouest continuent d'agir sans considération pour la loi.

À cette conscience d'une culture médiatique de la violence héritée du western, le scénario ajoute en outre le rôle de la pratique symbolique de la chasse dans la perpétuation d'une violence politique. Les petits Blancs assassins y sont décrits comme portant des habits de chasse et associent les hippies à du gibier (« Sure wish it was open season on them », 88). L'éducation à la violence par la chasse, qui est le processus formateur du héros de la Frontière depuis Daniel Boone, se retrouve également chez les hippies. Dans la scène où les deux motards arrivent dans une commune hippie, le film montre des enfants faisant semblant de tirer sur Billy à la manière de gangsters ou de cowboys. Dans le scénario, on leur demande s'ils ont vu ce type de comportement au cinéma. Un enfant nie et pointe du doigt « un daim suspendu à sécher près du tipi ; lui tire dessus avec son doigt » (35). Si l'épisode n'apparaît pas dans le film, il y a bien un daim suspendu là où les enfants tirent sur Billy, qui réapparaît

---

<sup>57</sup> Linderman 1972, 63. Dans la référence à un coup de manche de hache, Dennis Hopper pense certainement à John Wayne assommant George Kennedy dans *The Sons of Katie Elder* (Henry Hathaway, 1965), dans lequel il a également joué.

ensuite plusieurs fois dans le champ. Le film montre donc que même dans ses expressions les plus innocentes et utopiques, la culture américaine est marquée par la violence.

*Easy Rider* réagit à cette culture de la violence de deux manières : le film condamne la violence impériale des petits Blancs, qu'il met en scène de manière brute et rebutante, et condamne également ses héros qui, comme nous le verrons plus loin, sont avant tout des criminels. Le film est lui-même violent mais d'une manière qui, comme dans *Deliverance* ou dans *Dirty Harry*, produit la distance plus que l'identification du spectateur. La violence est essentiellement subie et elle blesse le spectateur, à l'image du son mat de la batte de baseball frappant la chair à travers un sac de couchage lorsque George se fait battre à mort par des hommes masqués au milieu de la nuit. Alors que Billy a déjà été abattu par les petits Blancs, le duel final de Wyatt fonçant sans armes vers leur pickup est marqué par une fatalité tragique opposée à toute idée de catharsis ou de résolution. Sa mort est « soudaine, catastrophique et banale<sup>58</sup> », immédiatement mise à distance par un travelling arrière aérien. Les héros sont les victimes d'une Amérique dont la violence culturelle et politique n'a rien de glorieux.



96 *Easy Rider* (1969): explosion de violence mise à distance

### « We blew it » ou la faillite de la contreculture

Si *Easy Rider* diabolise l'Amérique rooseveltienne des « rednecks », il n'idéalise par pour autant les alternatives turneriennes portées par la contreculture. Le fermier indépendant

---

<sup>58</sup> Lee HILL, *Easy Rider*, 1996, p. 51.



rencontré dans l'Ouest incarne par exemple un modèle politiquement ambigu. Le travelling sur ses nombreux enfants, blancs et indiens, pendant la prière d'avant repas est à la fois l'image d'une réconciliation de la nation dans une famille multiculturelle et celle d'un conservatisme rural inacceptable pour les pionniers hippies. Quant à l'expérience de la commune, composée de jeunes hippies réunis dans le désert pour une expérience politique d'autogestion, elle ne se révèle pas plus prometteuse :

« Through Billy's perspective, the film recognizes the commune as a manifestation of a new kind of delusion [...]. As a practice of rebellion and even liberation, the hippie hope of generating a new society has little foundation and chance for sustenance. » (Bapis 2008, 84)

On apprend en effet par la bouche d'un des leurs que la moitié de ces « jeunes de la ville » est morte de faim lors du dernier hiver, l'autre ayant survécu en mangeant « des chevaux morts » sur les bords de route. La précarité alimentaire risque encore de se prolonger avec la nouvelle récolte qui manque cruellement d'eau. Fragile sur le plan pratique, la commune l'est également sur le plan politique : la lecture d'un passage du *Yi Jing*<sup>59</sup> sur la révolution laisse les hippies perplexes et la troupe de mimes du Gorilla Theater – parodie du très politique Guerilla Theater fondé en 1965 à San Francisco<sup>60</sup> – est plus ridicule qu'engagée. De plus, loin d'incarner une utopie sociale, la commune dégage une atmosphère de désordre irritant : les incessants pleurs d'enfants et cris des acteurs contredisent l'harmonie spirituelle incarnée par son chamane christique. L'expression libre de voix individuelles, manifestée dans les chants collectifs, ne mène finalement pas à l'organisation spontanée d'une société modèle, comme le chant de « Shall We Gather at the River » dans *My Darling Clementine*, mais provoque un brouhaha agressif qui donne envie à Billy et au spectateur de reprendre la route.

Sans modèle politique viable, la contreculture est également privée de héros. Comme le montre cet entretien de 1969 où Dennis Hopper aborde Billy et Wyatt avec beaucoup de distance et d'ironie :

---

<sup>59</sup> Ce classique de la philosophie chinoise « traduit en anglais au début des années 1950 [...] intégra rapidement la boîte à outils intellectuelle de la contreculture » (Frank ZELKO, *Make It a Green Peace!: The Rise of Countercultural Environmentalism*, 2013, p. 163).

<sup>60</sup> Le « Guerilla Theater » est fondé par la San Francisco Mime Troupe. Cette troupe de théâtre bénévole organisait des représentations spontanées de pièces politiques dans les lieux publics de San Francisco jusqu'au début des années 1970. Le nom de « guerilla » était tiré des écrits de Che Guevara. En 1968, la troupe fonda le Gorilla Marching Band, une parodie d'orchestre militaire qui tournait en dérision le patriotisme et le militarisme américains. Hopper n'entretenait pas de bonnes relations avec eux. Pour une histoire de la troupe, voir Claudia ORENSTEIN, *Festive Revolutions: The Politics of Popular Theater Forms*, 1992, chapitre 5 « The San Francisco Mime Troupe », pp.124-164.

« Me and Peter [Fonda] are the Squire and his Knight, Sancho Panza and Don Quixote, also Billy the Kid and Wyatt Earp, *also* Captain America, the comic book hero, and his sidekick Bucky. I'm saying that Peter, as Captain America, is the Slightly Tarnished Lawman, is the sensitive, off-in-the-stars, the Great White Liberal who keeps saying, 'Everything's going to work out', but doesn't do anything to help it work out. He goes to the commune, hears the people have been eating dead horses off the side of the road—does he break any of that fifty thousand out of his gas tank? What does he do? Nothing. 'Hey, they're going to make it.' Hey, the Negroes, the Indians, the Mexicans are going to make it. What does he do? He rides a couple of the girls over to another place because he's eating their food. *He does nothing.*

Finally, he realizes this when he says, 'We blew it.' 'We blew it' means to me that they could have spent that energy in something other than smuggling cocaine, could have done something other than help the society destroy itself<sup>61</sup>. »

L'absence de conscience politique ou d'un quelconque engagement collectif est ce qui provoque cette reconnaissance d'échec de la part de Wyatt/Captain America. Hédonistes et matérialistes pour Billy ou pseudo-spirituels pour Wyatt, les motifs des personnages se révèlent finalement profondément amoraux<sup>62</sup>, si bien qu'« à mesure qu'*Easy Rider* progresse, le voyage de Billy et Wyatt sur la route devient [...] une évasion des questions épineuses de conscience et de responsabilité » (Hill 1996, 47). L'interprétation que propose Fonda de la fameuse réplique « we blew it », en écho au « you blew it up » à la fin de *Planet of the Apes* prononcé devant les ruines de la statue de la Liberté, dresse un portrait plus large de la faillite non seulement de la contreculture mais de la société américaine et des démocraties occidentales dans leur ensemble à construire autre chose qu'une technologie meurtrière et qu'un modèle social matérialiste et capitaliste :

« In a broader sense, we blew it because liberty is just a statue in New York harbor—a polluted harbor. We've blown it because we've spent so much money on so many insane endeavors—germ warfare, ABM, MIRV, Vietnam, Cambodia. We've blown our freedom in the books we don't read and the universities that don't teach. We've blown it around the world—and not just Americans. Everybody's blown it. I promise you that when you base your life solely on economics—as Wyatt and Billy did in *Easy Rider*—you blow your life right out the window. » (Baez et Fonda 1971, 16)

---

<sup>61</sup> L. M. Kit CARSON, « Easy Rider: A Very American Thing », *Evergreen*, novembre 1969, in Hopper et Dawson 2012, 17.

<sup>62</sup> Hopper dit ainsi d'eux que « the two riders never become involved; they're sick, just like the Establishment. They won't take responsibility for what they see around them; they have the wrong goals, false values. » Edwin MILLER, « Dennis Hopper Makes the Last Movie in Peru », *Seventeen*, juillet 1970. In Hopper et Dawson 2012, 39. « Wyatt and Billy are amoral drifters united by the money hidden in the gasoline tank and their final destination in Florida. » (Hill 1996, 35)

Billy et Wyatt sont finalement décevants parce qu'ils ne représentent pas une réaction contre cet échec. Ils y participent pleinement.

La posture de pionniers de la liberté occupée par les héros d'*Easy Rider* est traversée de contradictions. Loin d'être les individus autosuffisants chers à Ralph Waldo Emerson et à la contreculture, les motards Billy et Wyatt dépendent entièrement du système qu'ils rejettent : leur trajectoire dissidente emprunte un réseau routier déjà tracé ; le geste lourdement symbolique de Wyatt abandonnant sa montre ne les libère pas de l'impératif d'arriver à temps à Mardi Gras<sup>63</sup> ; et ils utilisent des machines modernes qui défigurent le paysage avec lequel ils espèrent construire un rapport privilégié, comme nous le verrons plus bas. En effet, le premier son du film est le bruit de leurs motos, soulignant la mécanique qui sous-tend le récit, et l'origine de leur énergie n'est pas dans la montagne sacrée dont il est question dans la chanson « I Wasn't Born to Follow » ainsi qu'à plusieurs reprises dans le scénario, mais dans la station essence Enco qui décrépît au bord de la route :

« Hauntingly above the scene, in large black letters is the sign: SACRED MOUNTAIN GAS STATION, peeling off the white wooden façade of the building. » (28)

L'industrie qui détruit les paysages qu'ils admirent est également ce qui leur permet de les traverser.

La plus grande de leurs contradictions réside cependant en ce que leur rêve de liberté dépend de l'argent gagné en vendant de la drogue<sup>64</sup>. Comme le dit Billy, « faut pas chercher plus loin, tu sais. On fait un gros coup et après, on est libres<sup>65</sup> ». Un plan de la vente de cocaïne souligne la contradiction idéologique au principe de leur mouvement : Wyatt et Billy concluent le deal en arrière plan tandis que l'insigne de la Rolls Royce de leur dealer, symbole d'un capitalisme industriel inégalitaire, occupe le premier plan (figure 97). Le moment marque le début de la chute avant même leur départ : « Ça commence déjà à se préparer, lorsque je [Wyatt/Fonda] commence à me retirer en moi-même. Je commence à me rendre compte, 'Oh mon Dieu, qu'est-ce qu'on a fait ?'<sup>66</sup> » Comme l'Amérique, les héros portent dès l'origine un péché dont ils ne pourront s'affranchir. Même leur objectif final d'une retraite en

---

<sup>63</sup> Billy : « we gotta get to Mardi Gras, man » ; Wyatt : « I'm hip about time, but I got to go. »

<sup>64</sup> « [T]he prized freedom is bought [...] with a sale of what is apparently heroin. Money, it turns out, is still the underpinning of latitude of action. »

Winfred BLEVINS, « Toward More Meaningful Sort of Freedom », *Los Angeles Herald Examiner*, 10 août 1969.

<sup>65</sup> Une position que Dennis Hopper déplorait en entretien comme un mal de l'Amérique. Voir Carson 1969, 16 et Linderman 1972, 83.

<sup>66</sup> Phillip ZONKEL, « Basil, Black and Fonda on 'Easy Rider' », *Press Telegram*, 3 octobre 2002.

Floride est marqué du sceau du système, la *Sun Belt* étant une destination prisée des retraités aisés et des touristes.



**97 Easy Rider (1969): le deal, la liberté dépendante du « système »**

Pour Glen Man, ce sabotage de la contreculture est un trait commun aux films de cette période qui prétendent l'incarner :

« [The counterculture movies of 1969 and 1970 – the height of the hippie movement – were] significant not so much for [their] counterculture outlook as for [their] deconstruction of such an outlook. [They] revealed that the counterculture carried within it the seeds of its own destruction and prepared for the reactionary films later in the decade<sup>67</sup> ».

Wyatt et Billy sont bien des « Easy Riders » au sens défini par Fonda<sup>68</sup> : des parasites vivant sur le dos d'un système inégalitaire. Loin d'être les sauveurs de la conscience nationale, les motards hippies sont complices du meurtre des idéaux américains.

---

<sup>67</sup> Glenn MAN, *Radical Visions: American Film Renaissance, 1967-1976*, 1994, p. 97-8.

<sup>68</sup> « 'Easy Rider' is a Southern term for a whore's old man, not a pimp, but the dude who lives with a chick. Because he's got the easy ride. Well, that's what's happened to America, man. Liberty's become a whore, and we're all taking an easy ride.' »  
Elizabeth CAMPBELL, « Rolling Stone Raps with Peter Fonda », *Rolling Stone Magazine*, 1969. In Hopper, Southern et Fonda 1969, 26-35.

Devant la faillite des héros, ce sont des personnages secondaires comme l'Étranger (Luke Askew) qu'ils prennent en stop et qui les mène à la commune, ou George Hanson (Jack Nicholson) qu'ils rencontrent en prison et avec qui ils font un bout de leur trajet, qui occupent le centre moral du film. Ainsi l'Étranger est « un hippie intransigeant, le symbole du hippie tel qu'on se l'imagine, et réagissant à lui, Wyatt et Billy s'éloignent de l'idéal qu'il représente<sup>69</sup> ». Quant à George, il est pour Vincent Canby le seul « personnage vraiment sincère et tout ce qui a été précédemment accepté comme une sorte d'impression lyrique apparaît soudain plat et sot<sup>70</sup> » lorsqu'il apparaît à l'écran. Le personnage de George, point d'identification pour la majorité des spectateurs qui découvraient la culture hippie et figure intermédiaire entre la culture dominante et la contreculture<sup>71</sup>, « se révèle plus iconoclaste » (Cagin 1994, 56) que les héros. C'est bien lui qui articule le projet utopique du film lors d'une discussion nocturne sur les Vénusiens, un peuple où règne une égalité sociale et politique absolue, qui ne connaît ni capitalisme ni guerre, et dont le progrès technique sert exclusivement à assurer le bien-être collectif. Pour Hopper, cette description fantastique est « un travail tout à fait sérieux » (Carson 1969, 18) qui correspond à sa propre conception d'une société égalitaire : « ce dont nous avons besoin est un système dans lequel tout le monde a une chance égale d'accès à l'éducation, à la santé, ce genre de choses » (Bauer 1972, 58). C'est également George qui articule le discours politique du film sur le sens de la liberté : « It's real hard to be free when you are bought and sold in the marketplace. 'Course, don't ever tell anybody that they're not free, 'cause then they gonna get real busy killin' and maimin' to prove to you that they are. Oh, yeah, they gonna talk to you and talk to you and talk to you about individual freedom. But they see a free individual, it's gonna scare 'em. » Les deux personnages principaux sont cependant incapables d'incarner cet individu libre imaginé par George. La faillite de la contreculture est avant tout celle de ses héros.

### Entre frontiérisme et indianisme

Les héros d'*Easy Rider* reflètent une contradiction centrale partagée par la contreculture dans son ensemble : ils veulent être à la fois les pionniers de Turner et les Indiens que ces pionniers ont massacrés. D'une part, le film révèle le caractère oppressif et

---

<sup>69</sup> Seth CAGIN et Philip DRAY, *Born to Be Wild: Hollywood and the Sixties Generation*, 1994 p. 55.

<sup>70</sup> Vincent CANBY, « 'Easy Rider', A Statement on Film », *New York Times*, 15 juillet 1969.

<sup>71</sup> « As the film's moral centre, Hanson transforms the self-interest and solipsism of Wyatt and Billy. He represents the 60s ideal of a figure who can bring together liberal and conservative, reactionary and radical, for the sake of friendship, community and the common good. Naturally, he must come to a terrible end. » (Hill 1996, 35)

violent d'une culture de la Frontière et d'une idéologie impériale qui caractérisent la « civilisation ». De l'autre, il alimente une nostalgie pour une Frontière populiste qui a tout autant servi à justifier la colonisation violente du continent :

« *Easy Rider* has to make the Southerners into villains because it does not know how to examine the subtle influence of the land itself and the myths that it inspired on the forces of hate and violence in contemporary America; it does not see how we have all been *victimized* by fables of men born wild and living free. Even in frontier folklore the celebration of individual freedom often slipped indistinguishably into a glamorization of brutal self-reliance and self-righteousness. [...] *Easy Rider* needs to explore the myth of Western freedom much more ruthlessly; it really accepts too many fantasies about America at face value. » (Farber 1969, 8)

Avec sa célébration lyrique de la Frontière turnerienne, *Easy Rider* est en partie aveugle au rôle du paysage mythique dans la justification d'un impérialisme que le film dénonce par ailleurs<sup>72</sup>. Bien que ses héros se posent en victimes de l'empire, ils restent des héros de la Frontière<sup>73</sup>, des pionniers blancs historiquement responsables du génocide et de la colonisation, riches qui plus est, qui se réinventent « en membres des opprimés » (Bapis 2006, 170). Un aspect indéniable du film est ainsi sa défense « de l'une des fondations de l'idéologie américaine – le frontiérisme – un mythe devenu une véritable *lingua franca* des discours nationalistes traditionnels de la fin des années 1960<sup>74</sup> ». La nostalgie qui s'exprime dans le film est donc bien de l'ordre de la nostalgie impérialiste analysée plus haut : *Easy Rider* ne rejette pas le mythe de la Frontière mais regrette les temps originels de la conquête lorsque le mythe n'était pas encore terni par la colonisation.

L'attraction d'*Easy Rider* pour le frontiérisme a pour conséquence un indianisme limité en comparaison avec la contreculture. Les deux héros ont quelques affinités culturelles avec l'indigène – ils évoluent dans un paysage de ruines précolombiennes et sont « nés pour être sauvages » comme le chantent les Steppenwolf dans la chanson accompagnant leur départ –

---

<sup>72</sup> Robert Ray exprime la même critique vis-à-vis de ce qu'il appelle les films de gauche de la fin des années 1960 : « The Left movies that superficially acknowledged the invalidation of western lifestyles and values typically glorified the very myths they appeared to disown. »

Robert B. RAY, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema: 1930-1980*, 1985, p. 310.

<sup>73</sup> Wyatt / Captain America (Peter Fonda) est le cowboy mythique américain (Wyatt Earp), le shérif blanc parcourant les grands espaces, une incarnation du rêve pionnier américain. Billy (the Kid, joué par Dennis Hopper) est un Buffalo Bill indianisé, qui porte la veste et le chapeau du héros blanc mais un collier « mystique » de Saint Domingue qui illustre l'attraction de la contreculture pour toutes sortes de spiritualités indigènes (Bauer 1972, 56). On retrouve là la tentative de réconcilier les opposés du mythe, non sans que cela pose certains problèmes politiques sur lesquels nous reviendrons. Billy s'exclame ainsi « combattre les cowboys et les Indiens de tous côtés ».

<sup>74</sup> Barbara KLINGER, « The Road to Dystopia; Landscaping the Nation in *Easy Rider* », in Steven COHAN et Ina Rae HARK (dirs.), *The Road Movie Book*, 1997, p. 192.

mais ils ne se présentent pas, à la différence de nombreux hippies, comme des Indiens réincarnés<sup>75</sup>. Au contraire, ils ne manifestent que peu de respect pour les victimes de la colonisation (l'Étranger doit demander à Billy d'être « un tantinet plus poli » lorsqu'ils campent dans des ruines indiennes). L'Indien quant à lui est relégué aux marges du cadre (le scénario indique que le fermier a « une jolie FEMME INDIENNE » – 21 – et « un INDIEN solitaire est accroupi dans la poussière » – 28 – à côté d'une station essence), stéréotypé (un masque d'Indien coiffé de plumes à Mardi Gras), singé (les communards hippies habitant dans des tipis sont les figures du Blanc indianisé) et finalement condamné à l'invisibilité.

*Easy Rider* entame cependant une transformation cruciale qui caractérisera le cinéma du contre-mythe : la reconnaissance de la primauté indienne sur le territoire américain. Dans un univers narratif où l'Indien a largement disparu – et ne peut donc prétendre reprendre le territoire perdu – la scène de Monument Valley dépasse la signification traditionnelle du lieu chez John Ford en reconnaissant timidement, mais pour la première fois depuis *The Vanishing American* (1925), son identité première comme terre sacrée navajo. Au soir de l'arrivée à Monument Valley, les personnages campent dans « une forteresse indienne préhistorique en ruine<sup>76</sup> ». Billy exprime un sentiment d'aliénation vis-à-vis du lieu (« cet endroit est bizarre ») et l'Étranger lui rappelle que « les gens à qui ce lieu appartient sont enterrés juste sous toi ». La reconnaissance est plus explicite dans le scénario, où l'Étranger affirme que « ceci est une terre sacrée et nous y sommes des hôtes » (33). Il reste que Monument Valley est présentée comme un territoire indien et que, si les indigènes ont depuis longtemps disparu, leur esprit continue d'habiter la nature américaine. Cette attirance spirituelle des Blancs pour les sites sacrés indigènes est un développement des années 1960 qui annonce le mouvement New Age dans la décennie suivante et qui continue de créer de nombreuses tensions avec les communautés attachées à ces sites (Pike 2004, 82). Mais la Monument Valley d'*Easy Rider* installe également une indianité du paysage telle qu'elle s'exprimera dans un western révisionniste comme *Little Big Man* mentionné plus haut. Monument Valley n'est plus un symbole de la conquête mais devient un mémorial des victimes de la colonisation :

« This site connects the two trekkers to landscape aesthetics and the counterculture character to American heritage. Yet [...] [t]he land's legacy as a region of purity expands because of the film's endorsement of Monument Valley's 'hidden' history. Hence the film marks these counterculture

---

<sup>75</sup> Pour une description du mythe du hippie comme Indien réincarné, voir Hahn 2014, 177-84.

<sup>76</sup> Script 27, 30. Notons le terme « préhistorique » pour désigner la période précolombienne, en soi une indication de l'idéologie impériale qui détermine la contreculture. Les ruines les plus anciennes dans la région datent du VIII<sup>e</sup> siècle après J.C.

men as the legitimate bearers of truth. [...] Where Monument Valley traditionally functioned as a 'stage' for westward expansion, the famous site now becomes a memorial. » (Bapis 2006, 166)

Comme le suggère Bapis, ce mémorial illustre bien les mécanismes de la nostalgie impérialiste en situant la contreculture comme la gardienne d'une américanité authentique. Les Indiens ont disparu du paysage américain mais le film ressuscite leur mémoire et leur rend hommage en invitant le spectateur à se recueillir dans ce paysage sacré. La reconnaissance du génocide sert avant tout l'expiation des conquérants.

### **Désillusion et marchandisation : la fin des mythes**

*Easy Rider* garde une distance critique avec les mythes du paysage américain que portent ses personnages. De même que *Deliverance* ou *Dirty Harry*, le film ne partage pas entièrement le point de vue de ses héros de la Frontière, en particulier le cowboy Wyatt. Ce dernier démontre à plusieurs reprises une crédulité spacieuse à l'égard de la mythologie américaine, qui fausse son interprétation de la réalité. Alors que le fermier pionnier ou la commune ne sont pas des modèles sociaux viables ou attractifs, Wyatt les regarde comme une réalisation des mythes agrariens du « yeoman » jeffersonien ou de la communauté utopique de pionniers. Certains plans du film offrent à voir une réalisation esthétique de ces mythes à l'écran. Ainsi, dans la scène de repas à la table du fermier, ce dernier est cadré en plan poitrine avec un arrière plan aéré et équilibré entre nature (un arbre) et culture (une clôture) selon une configuration qui tranche avec l'absence d'horizon dans les plans des héros (figure 100). Il apparaît ainsi comme le yeoman jeffersonien. De même, dans la scène de la commune, le mythe de l'utopie pionnière est construit par un plan d'ensemble d'un champ de blé ouvert sur l'horizon, baigné d'une lumière pastorale, dans lequel deux jeunes femmes installent un épouvantail qui promet la sécurité des récoltes (figure 99 ; voir CD extraits). Cependant, par un montage champ/contre-champ, ces images sont strictement rattachées au point de vue de Wyatt, tandis que le reste des scènes oblige le spectateur à reconnaître leur artificialité. Dans un tel contexte, les sermons prophétiques de Wyatt échouent à signifier la réalité. Il soutient que « ça n'est pas tout le monde qui peut vivre de la terre. Vous pouvez être fier » au fermier alors qu'une bouteille de lait de supermarché est posée sur la table du souper. Il affirme encore qu'« ils vont y arriver » à des communards qui sèment leurs graines dans une terre desséchée. Cette position naïve ou illuminée est charmante, sa grandiloquence prophétique attirante, et le spectateur qui veut croire à ses paroles peut y adhérer au moins



temporairement. Mais les mythes agrariens qui aveuglent Wyatt ont bel et bien perdu leur fonction cosmologique : ce sont des constructions artificielles incapables de dire le monde.



98 Easy Rider (1969): le fermier vu par Wyatt



99 Easy Rider (1969): la commune vue par Wyatt



100 Easy Rider (1969): les personnages face à Monument Valley, sans contre-champs

La désillusion à l'égard des mythes attachés à la nature américaine concerne également le mythe central porté par les héros : la sacralisation du désert et sa promesse d'une union régénératrice de l'homme à l'espace sauvage américain. *Easy Rider* représente un tournant dans les représentations de la *wilderness* sacrée au cinéma, en ce que le paysage n'y est plus seulement une fonction narrative mais devient un objet esthétique :

« Billy and Wyatt resolve the waning importance of the [Western] genre by recovering the value of men riding into open spaces but shifting the function of landscapes from production to aesthetics. The ride at sunset defines the contemporary man's relationship to untrammelled freedom. Less national, land is now more personal. » (Bapis 2006, 166-7)

Ce traitement contemplatif du paysage dans *Easy Rider* marque le début d'un rapport spirituel à la nature sauvage dans le cinéma américain qui caractérise non seulement le road movie jusqu'à *Into the Wild* (2007) mais également le western révisionniste à travers la figure de l'Indien. Dans ces deux genres en particulier, le point de vue sur le paysage national<sup>77</sup> passe du mode épique au mode lyrique et la nature sacrée, de point de fuite du regard impérial, devient un objet de contemplation<sup>78</sup>. La Frontière étant close et la civilisation triomphante, cette contemplation est endeuillée par la conscience d'une perte. C'est donc à un lyrisme nostalgique que nous invite le road movie, dont nous avons souligné plus haut les implications idéologiques.

*Easy Rider* est bien conscient que les images qu'il projette ne sont qu'illusion. Annonçant encore *Deliverance* sur ce point, l'union mystique des héros avec le désert sacré ne se réalise pas car la virginité de la terre, comme nous allons le voir, est toujours déjà violée par la présence des pionniers. Tout d'abord, le traitement des personnages dans le paysage, avec une caméra qui suit les héros en travelling rapproché plutôt qu'elle ne les saisit en plan d'ensemble fixe comme dans le western, insiste moins sur leur inscription dans la nature

---

<sup>77</sup> Il est important ici d'insister sur la dimension 'nationale' de cette nature sacrée. La nature sauvage diabolique héritée des puritains trouve facilement sa représentation cinématographique sur des terrains étrangers dans la science-fiction ou le film de guerre. Après *Deliverance* (1972) seul le film d'horreur continue de présenter la nature comme diabolique sur le sol américain. Mais lorsque les films présentent des paysages américains dans un rapport nostalgique à l'histoire de conquête, la nature après les années 1960 est toujours sacrée et menacée par l'avancée de la civilisation.

<sup>78</sup> Si l'on peut apprécier la beauté des paysages du western, ceux-ci ne sont jamais présentés comme objets esthétiques mais comme sujets de l'action. Dans *Easy Rider*, les personnages observent le paysage qu'ils traversent, Billy pointant régulièrement ses beautés du doigt. La chanson des Byrds qui accompagne l'une des chevauchées, « I Wasn't Born to Follow », exprime la sacralisation esthétique du paysage. L'utilisation répétée de la diffraction des rayons du soleil dans l'objectif souligne encore une transcendance généreuse qui inonde le paysage et les personnages d'un même éblouissement. Un plan de Monument Valley montre les deux héros en train de contempler le paysage avec le regard émerveillé de l'esthète avec une vue en contreplongée et à contre jour d'un soleil couchant.

américaine que sur « l'impermanence de la présence humaine dans le paysage » (Cagin 1994, 53). La nature sacrée reste hors de portée des personnages, tout comme la montagne enneigée qui occupe l'horizon visuel et narratif dans *Badlands* (Terrence Malick, 1972). Ensuite, l'apogée du lyrisme transcendantaliste dans la scène de Monument Valley, moment où devrait se réaliser l'union avec le paysage, est parasitée par différents procédés (voir CD extraits). C'est par un lent panoramique que Monument Valley est présentée au spectateur à la lumière du soleil couchant. Le mouvement lent de la caméra, le crescendo des bruits naturels et l'absence de présence humaine offrent les conditions d'une expérience transcendantaliste dont les personnages sont cependant exclus, puisque le panoramique *précède* l'arrivée des pionniers. Le spectateur est seul face à un paysage précolombien dont la dimension emblématique est ici déconstruite : les trois buttes célèbres apparaissent seulement en fin de mouvement, au moment où la musique qui accompagnait la scène s'estompe totalement. C'est une expérience de découverte, non de reconnaissance, qui est proposée au spectateur. Le symbole du mythe américain est dénudé et rendu à un regard premier – Indien ou pionnier, impossible d'en décider, mais un regard en deçà du symbole portant sur la chose immédiate. Cette virginité du paysage et cette immédiateté de l'expérience offertes au spectateur sont cependant brisées par l'arrivée des motards qui coupe le panoramique. Lorsque les motards contemplent à leur tour la Valley l'objet de leur regard n'apparaît pas à l'écran. Le lien entre les personnages et le paysage n'est pas visualisé et cette absence suggère l'inexistence de l'union mythique des héros à l'espace sacré (figure 98)<sup>79</sup>. *Easy Rider* suggère finalement que, si paysage sacré il y a, le regard pionnier l'efface plutôt qu'il ne le révèle. Il n'y a pas de régénération possible car il n'y a d'immédiateté qu'en l'absence du pionnier. En d'autres termes, la sacralisation transcendantaliste de la nature est un mythe mensonger.

Si *Easy Rider* déconstruit l'ensemble des mythes – agrarien, transcendantaliste – associés au paysage américain, il prépare également leur marchandisation en produits de consommation pour une culture globalisée. Le ballet des motos traversant le désert américain sur des routes vides de circulation, les personnages fusant cheveux au vent au guidon de leurs montures modernes, a largement été analysé comme une traduction visuelle du romantisme

---

<sup>79</sup> La description de la scène dans le scénario signale clairement l'échec d'une telle union. Le silence du désert est dérangeant ; c'est l'Étranger qui guide les personnages dans la nature précolombienne ; et Billy détruit le moment par son énervement : « The Stranger stops before the entrance to an ancient dwelling. He points his finger toward the flame of sun dying in the western sky. Wyatt silently turns, and looks with wonderment into the red ball, the sky in soft flames. Only Billy's disgruntled MUTTERING, as he tumbles up the path toward them, shatters some profound and crystal clarity that seemed per chance within their grasp. The last flame dies in the West, and the ancient adobe falls into darkness. » (30)

libertaire des grands espaces<sup>80</sup>. À l'exception d'Elaine Bapis (2006), les critiques ont manqué de noter que cette esthétique de la libération est consciemment inspirée de l'imagerie publicitaire de l'industrie automobile. En effet, à la fin des années 1960, Ford associait son modèle Mustang aux escapades dans la nature américaine, soulignant la vitesse et les grands espaces grâce à une caméra mouvante avec et autour du véhicule. Mais le scénario mentionne plus précisément Chrysler comme source d'inspiration :

« 32 EXT. – DAY – TRAVELING MONTAGE

In this MONTAGE we utilize the Chrysler commercial approach to Traveling Visuals, establishing the feeling of adventurous freedom that is experienced in riding a bike full-out - - a romantic treatment of motorcycle riding, such as is used about SKIING AND SURFING. The purpose is to impart to the audience the ultimate sensation of abstract, ballet-like experience of the BIKE RIDE... their POV, telephone poles whipping by, white lines, double white lines, road-signs, signals, etc., flash past. The bikes erupt from the center, crisscross, change directions, make circles, and come into FRAME from opposite sides.

(NOTE: This pertains to all traveling MONTAGE visuals from this point until the end of the movie. From now on, only approximate set-ups will be indicated.) » (15)

On trouve dans la publicité pour la Chrysler 300 modèle 1967 nombre des éléments esthétiques qui caractérisent le traitement des scènes de route, notamment les gros plans du soleil et les plans mouvants de la voiture traversant les paysages du Sud-Ouest<sup>81</sup>. La libération promise dans *Easy Rider* participe ainsi d'une esthétique commerciale.

Puisque les héros dépendent du système marchand pour réaliser leur rêve de retraite dorée, la Frontière libertaire devient une fonction légitimante du capitalisme conquérant qui compte sur de tels fantasmes d'émancipation pour reproduire ses conditions d'exploitation. *Easy Rider* se contente de reproduire « le principe fondamental de l'Amérique capitaliste : la liberté du marché, qui est en un certain sens métaphorisée dans la liberté de la grand route<sup>82</sup> ». L'espoir mythique incarné par le désert sacré devient un « fantasme commercialisable » (Bapis 2006, 164) qui caractérisera le rapport de la machine au paysage dans le road movie<sup>83</sup>.

---

<sup>80</sup> « *Easy Rider* lays claim to the lyricism of the Western and its reverence for the American landscape in the many road sequences that connect its episodes. » (Cagin 1994, 53)

« It also celebrates its awe-inspiring landscape, reveling in the romantic notion of travel as an escape from the drudgery of daily routine. » (Berra 2008, 43)

<sup>81</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=gFJnLIDqFXc>. Consultée le 02/06/2015.

<sup>82</sup> Michael RYAN et Douglas KELLNER, *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, 1990, pp. 24-5.

<sup>83</sup> Ainsi, on voit déjà le thème de la libération de la femme par la route ou certains mouvements de caméra présents dans *Thelma & Louise* (1991) dans les publicités pour la Ford Thunderbird '68 ou la AMR Rebel 1967 (<https://www.youtube.com/watch?v=3rqtFQcB3UA> et <https://www.youtube.com/watch?v=UnMKeUYRK3k>, consultées le 02/06/2015).

C'est là l'origine de ce qu'Elaine Bapis nomme le « western moderne<sup>84</sup> » : l'union du pionnier au paysage n'est qu'un mythe, mais en s'achetant une moto flambant neuve et en prenant la route 66, on peut s'offrir la sensation de libération dans les grands espaces américains. *Easy Rider* invente donc un écotourisme fondé sur la nostalgie impérialiste, en proposant d'une part de rendre hommage aux reliques de l'écosystème indigène et, d'autre part, de revivre artificiellement l'aventure du pionnier. L'effet sera le même avec *Deliverance* et le développement touristique du canoë dans les rivières du Sud. Aventure, exotisme, hommage aux indigènes et enregistrement de leur « authenticité » avant son extinction dans la mondialisation, il y a là une recette commerciale importante du tourisme mondialisé. Le western moderne invente la consommation nostalgique de la conquête impériale.

L'influence d'*Easy Rider* dans l'émergence de ce qui sera bientôt désigné comme le road movie a été centrale au point qu'« il est possible que le succès du film de Dennis Hopper ait pesé sur le genre émergent comme celui d'un 'classique' impossible à dépasser » (Hurault-Paupe 2006, 261). Pour beaucoup, *Easy Rider* est « la norme générique pour les films de la route » (Laderman 1996, 46), à l'origine d'une tradition narrative pour le genre (Hill 1996, 43). L'impact d'*Easy Rider* provient de sa révision des principes idéologiques du mythe de la Frontière en des termes populistes et pacifistes dans la lignée de Frederick Turner et de la contreculture, un socle idéologique plus acceptable aux yeux d'un public qui associait John Wayne à la guerre du Vietnam. En réactivant les symboles de la nature sacrée et du peuple démocratique, en reconnaissant la violence impériale de la civilisation blanche et le caractère destructeur de son progrès, en rendant le territoire américain à une spiritualité indigène et en transformant la politique du geste pionnier en une posture stylistique, *Easy Rider* participe à la popularisation du contre-mythe de la Frontière. Le rapprochement entre écologie transcendantaliste et spiritualité indienne illustré par la scène de Monument Valley construit les fondations d'une écologie indigène dont le cinéma se souviendra. En trouvant une formule esthétique capable de vendre la Frontière à une génération d'Américains post-western, *Easy Rider* installe les fondations d'un consensus idéologique pour le cinéma hollywoodien à gros budget sur lequel nous reviendrons au chapitre suivant. Mais il montre aussi la direction que

---

<sup>84</sup> « This iconic landscape functions once more as an ideological resource, as a site on which to stake claims of rugged individualism and fantasize about pre-modern time. The bikers' clothing and hairstyle update the representation of freedom but inextricably tie the new look to specific places [...]. The view from the bike sells open spaces as exceptional, valued for their ability to remain so, and thus creates the modern Western. » (Bapis 2006, 164)

peut prendre un cinéma américain qui voudrait se démarquer de l'impérialisme du mythe de la Frontière et de la culture nationale : reconnaître la centralité de l'altérité indigène dans la définition de l'empire. Cela passe par une reconnaissance de la responsabilité du moi dans la destruction de l'autre – exprimée par la culpabilité et la nostalgie impérialiste – et la révélation que le moi qui a détruit l'indigène peut également le remplacer en s'indianisant. Le contre-mythe qui se diffuse après *Easy Rider* permet ainsi de répudier l'impérialisme historique américain tout en rachetant l'innocence du héros impérial.

## **L'Amérique indianisée**

La contreculture des années 1960 a contribué à populariser les thèmes de l'écologie, du spiritualisme et de l'indigénisme qui forment ce que nous avons appelé l'écologie indigène. Formulés dans le cadre narratif du mythe de la Frontière, ces thèmes se sont diffusés au-delà des États-Unis à travers des mouvements culturels globaux tels que l'environnementalisme ou les spiritualités New Age. Ces mouvements ont en commun de réagir à l'impérialisme en postulant un monde fini – le monde est un écosystème ; le monde est une unité spirituelle – mais tendent également à présenter l'Occident comme le héros d'une nouvelle mission mondiale. Le cinéma américain ne se fait pas directement ou explicitement le héraut de l'environnementalisme ou du New Age mais il travaille certains des présupposés qui les soutiennent, enregistrant la popularisation d'une écologie indigène autant qu'il contribue à l'alimenter. Par le cinéma, il est possible de voir la culture américaine s'interroger sur la sacralisation de la nature revendiquée par la contreculture, sur l'innocence morale de l'altérité indigène et son rôle dans la définition identitaire de la civilisation, ou encore sur les conditions d'un héroïsme de la Frontière dans un monde où la Frontière a disparu. Nous nous concentrerons sur ces trois dimensions du cinéma américain du contre-mythe après une brève discussion sur les rapports des mouvements environnementaliste et New Age avec le contre-mythe de la Frontière.

### **Environnementalisme, New Age et culture impériale**

L'environnementalisme en politique et la spiritualité New Age sont deux mouvements hérités de la contreculture des années 1960<sup>85</sup> qui ont participé à la diffusion du contre-mythe dans une culture mondialisée. Ils forment les référents contextuels essentiels au développement de l'écologie indigène au cinéma et c'est pourquoi nous prenons le temps de

---

<sup>85</sup> Frédéric ROBERT et Armand HAGE, *Révoltes et utopies : la contre-culture américaine dans les années 1960*, 2011, p. 317-8.

les éclairer ici avant de nous pencher sur leurs prolongements cinématographiques. L'environnementalisme « tel qu'il s'est développé après [le premier Jour de la Terre en 1970] avec ses deux branches principales [réformiste et révolutionnaire] est l'un des héritages importants des années 1960<sup>86</sup> » tandis que les spiritualités alternatives du New Age ont connu dans les années 1960 leurs « années charnières » (Pike 2004, 67). Chacun de ces mouvements recouvre une constellation de significations et de pratiques différentes et présente des objectifs et des moyens d'action distincts, mais ils sont les héritiers d'un renversement idéologique initié par la contreculture américaine et formulé dans le cadre du contre-mythe de la Frontière. Tous deux sont le résultat d'un sentiment de banqueroute de la culture impériale occidentale mais tous deux participent également, au moins en partie ou indirectement, à la perpétuation sur le plan culturel de motifs et structures narratifs hérités de l'idéologie impériale.

Il ne saurait être question ici de considérer le l'environnementalisme<sup>87</sup> comme un mouvement politique impérialiste ou néocolonial. Dans son organisation politique moderne, il naît à la fin des années 1960 précisément en réaction aux excès d'un capitalisme industriel considéré comme impérial. Contre l'exploitation extensive des hommes et des ressources, le mouvement environnementaliste qui prend forme à cette période procède de la réalisation du caractère limité de ces ressources et de la nécessité de penser le monde en termes d'écosystème fini. L'environnementalisme vient ainsi mettre un terme à la promesse de conquêtes infinies de la Nouvelle Frontière :

« If Vietnam revealed one aspect of America's pursuit of global power, the space program represented another. While it, too, was propelled by Cold War competition with the Soviet Union, it also was, as historian Walter McDougall argues 'a model for a society without limits, an ebullient and liberal technocracy.' [...] But by 1970 the sense of boundlessness and the ebullient spirit that underwrote it, was under attack. [...] A few Americans began the 1970s by arguing forthrightly for a new age of limits<sup>88</sup>. »

Cette réaction aux excès de la pensée impériale ne naît pas dans les années 1960 américaines mais trouve précisément son origine dans le contexte d'expansion des empires à partir du

---

<sup>86</sup> François DUBAN, « How the Sixties Reshaped the American Environmental Movement », in Frédéric ROBERT (dir.), *De La Contestation en Amérique*, 2012, p. 112.

<sup>87</sup> Pour une définition de ce terme flou qui regroupe tout un spectre de positions politiques, d'attitudes culturelles, de modalités d'organisation et de moyens d'action, voir Paul NADASDY, « Transcending the Debate over the Ecologically Noble Indian: Indigenous Peoples and Environmentalism », *Ethnohistory*, vol. 52, n° 2, 20 Mars 2005, pp. 296-8.

<sup>88</sup> David Rosenthal FARBER, *The Age of Great Dreams: America in the 1960's*, 1994, p. 239-40.

milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les études historiques de l'environnementalisme donnent traditionnellement une importance particulière aux mouvements politiques américains développés dans le cadre de la conquête continentale à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, mais Richard Grove « a encouragé le champ de l'histoire environnementale à adopter une perspective globale<sup>89</sup> » en soulignant le rôle de l'expérience coloniale européenne en Inde ou en Afrique méridionale dans l'émergence d'une conscience environnementale<sup>90</sup>. La conscience environnementale existe donc déjà au niveau global comme réaction à l'impérialisme lorsque la contreculture américaine lui donne une organisation politique qui permettra véritablement sa mondialisation<sup>91</sup>.

Malgré son positionnement anti-impérialiste, l'environnementalisme, dans sa dimension culturelle, entretient des liens avec une idéologie impériale. Celle-ci se manifeste d'abord dans une certaine formulation des rapports de l'homme à la nature selon les termes antagonistes utilisés par le discours impérial<sup>92</sup>, en particulier dans le cas de catastrophes naturelles où la nature est représentée comme « un complexe de forces agressives » (Katz 1995, 272)<sup>93</sup>. Mais elle apparaît également dans certaines de ses expressions politiques modernes dans lesquelles le « fardeau de l'homme vert<sup>94</sup> » semble avoir remplacé le fardeau de l'homme blanc :

« To many [critics], modern environmentalism can look like another form of colonialism [...] Such criticisms have led to an increased recognition among non-governmental organizations

---

<sup>89</sup> J.F.M. CLARK, « From the Other Side of the Ocean: Environment and Empire », *Canadian Historical Review*, vol. 95, n° 4, 1 Décembre 2014, p. 577

<sup>90</sup> De grandes ONG comme le World Wildlife Fund sont ainsi nées dans l'Afrique postcoloniale britannique afin de préserver des réserves de chasse pour les élites européennes et américaines.

<sup>91</sup> Habibul Haque KHONDKER, « From Silent Spring to the Globalization of the Environmental Movement », in Manish K. VERMA, *Globalization and Environment: Discourse, Policies and Practices*, 2015, pp. 85-102.

<sup>92</sup> « When we adopt an antagonistic attitude, as I believe we do, we interpret the natural world as an evil force that must be conquered. We view nature in terms of force and domination, as an objectified 'other' that must be controlled. »

Eric KATZ, « Imperialism and Environmentalism », *Social Theory and Practice*, vol. 21, n° 2, 1995, p. 271-2.

<sup>93</sup> Les films de catastrophe naturelle exploitent ce type de représentations de la nature dans des périodes où l'ennemi géopolitique est difficile à identifier (durant les années 1970 et 1990 par exemple) ou lorsque la question environnementale devient une préoccupation du cinéma à grand spectacle dans les années 2000. Dans un film comme *Jaws* (Steven Spielberg, 1975), la continuité de l'idéologie impériale est illustrée par une référence à *The Searchers* : le policier qui a découvert le corps de la première victime est à genoux dans le sable et poignarde le sol, comme Ethan après avoir découvert le corps violé de Lucy. La nature est sauvage comme le sont les Indiens.

<sup>94</sup> « There is a historical tendency in Europe to seek to mold others in its image. This was part of what some styled the 'white man's burden' during the colonial era. Has this tendency reasserted itself as the Green man's burden? » Lim Keng YAIK, « Green Neocolonialism », *The New York Times*, 9 octobre 2009. [http://www.nytimes.com/2009/10/07/opinion/07iht-edyaik.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2009/10/07/opinion/07iht-edyaik.html?_r=0), Consulté le 04/06/2016.



themselves that the boundaries between conservation, colonialism and the depredations of international capitalism may often be uncomfortably blurred and uncertain<sup>95</sup>. »

Au niveau politique, l'environnementalisme peut être mis au service d'un capitalisme néocolonial lorsqu'il est instrumentalisé par des États ou des organisations internationales telles que la Banque mondiale ou le Fonds Monétaire International<sup>96</sup>. Les rapports qu'il implique alors entre anciens pays colonisateurs et anciens pays colonisés au niveau international engagent des aspects culturels hérités de la colonisation. Ceux-ci se manifestent en particulier dans des icônes telles que l'indigène écologiste. Le « crying Indian » des années 1970 aux États-Unis réapparaît sous les traits de l'Indien d'Amazonie ou du Bochimán d'Afrique subsaharienne, dont l'image sert à mobiliser l'opinion publique internationale contre l'exploitation abusive des ressources. Ces icônes peuvent être rassemblées sous le terme déjà mentionné de « bon sauvage écologique », utilisé pour la première par Kent Redford (Redford 1991) et qui alimente un débat universitaire depuis les années 1990.



101 « Crying Indian », 1971: le bon sauvage écologique dans les années 1970

Activistes occidentaux et indigènes menacés retirent chacun des bénéfices de la défense de l'environnement, mais ils le font dans le cadre d'un discours fixé et contrôlé par les premiers :

<sup>95</sup> Timothy CLARK, *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*, 2011, p. 120-1

<sup>96</sup> Pour une discussion des enjeux politiques de l'environnementalisme dans le cadre de la mondialisation et pour une bibliographie fournie sur le sujet, voir Martin MOWFORTH et Ian MUNT, *Tourism and Sustainability: New Tourism in the Third World*, 1998.

« This seeming convergence of interests between northern urban environmentalists and southern indigenous Indians has worked to the benefit of both. Environmentalists gain new legitimacy by presenting themselves as defenders of indigenous rights, while the Indians [...] exploit the symbolic capital inherent in their identity, or, to be more precise, the idealized image of that identity circulating in affluent societies. » (Clark 2011, 121)

Le fait qu'il y ait une convergence d'intérêts entre activistes et indigènes suggère qu'il n'existe pas de strict rapport de domination, d'autant que les indigènes savent utiliser leur capital symbolique à leur avantage et peuvent s'identifier à certains éléments de la figure du bon sauvage écologique (Nadasdy 2005, 312-15). Reste que le « Nord » peut se positionner symboliquement comme sauveur et grand émancipateur (défenseur des droits indigènes) d'un « Sud » qui n'est autre que sa propre construction fantasmée de l'altérité, correspondant à l'image idéalisée de l'identité indigène dans les sociétés développées. Ce récit d'un Nord sauveur des indigènes, à l'instar du « Grand Blanc Libéral » que Dennis Hopper voyait dans le personnage de Captain America, est une expression culturelle du mouvement environnementaliste qui correspond au contre-mythe de la Frontière. Comme dans *Easy Rider*, l'héroïsme impérial est récupéré dans un récit de défense de ce qui reste de l'Indien et de son environnement. Cette configuration narrative ne reflète qu'un aspect du mouvement environnemental mais elle alimente la communication écologiste au niveau mondial car elle trouve un écho auprès de populations sensibles à ces stéréotypes. Elle diffuse ainsi le contre-mythe et son écologie indigène au-delà du cinéma dans une culture mondialisée.

Avec l'environnementalisme, le mouvement New Age – ensemble de théories, méthodes et groupes cherchant des solutions alternatives, essentiellement d'ordre individuel et spirituel, à une crise perçue des sociétés modernes<sup>97</sup> – est un autre héritage de la contreculture qui peut se comprendre comme une mondialisation des termes du contre-mythe de la Frontière. À l'origine « un mouvement des sociétés occidentales industrialisées modernes<sup>98</sup> », le New Age est né de courants religieux à la fois internes à la tradition occidentale et alimentés dès le XIX<sup>e</sup> siècle par des religions asiatiques largement interprétées selon un prisme orientaliste, en particulier l'hindouisme chez les philosophes transcendantalistes ou le bouddhisme de la Société théosophique américaine (Hanegraaf 1996, 460-1). Dès cette époque démarre un processus d'appropriation culturelle et de construction d'une altérité

---

<sup>97</sup> J'emprunte et développe ici une définition proposée par Christiane SAINT-JEAN-PAULIN dans *La Contre-culture : États-Unis, années 60, la naissance de nouvelles utopies* (1997), p. 151.

<sup>98</sup> Wouter J. HANEGRAAFF, *New Age Religion and Western Culture*, 1996, p. 12.

spirituelle fantasmée destinée à régénérer les sociétés rationalistes. La religion New Age telle qu'elle émerge dans les années 1960 est l'agrégat d'un ensemble disparate de traditions religieuses non-occidentales dans une spiritualité holistique et universaliste. Elle formule « une vision écologique, mystique et globale » qui repose notamment sur une « contestation des idoles de la modernité, de la dictature de la raison et de la technique, de l'establishment et du 'système' » et « une sacralisation panthéiste de la Terre Mère<sup>99</sup> ».

Comme dans le cas de l'environnementalisme, une telle vision correspond à une réaction occidentale contre l'idéologie impériale dérivée des Lumières qui a soumis le monde à la raison civilisée, réaction qui contribue cependant à reproduire certains aspects de l'idéologie qu'elle rejette :

« If the late nineteenth century typically celebrated technology, materialism, and a masculinist vision of imperial conquest, the New Age, by contrast, seems intent on replacing these values with Native-inspired alternatives. In fact, though, the New Age movement bears a more complicated relationship to America's past because it also relies upon the logic of industrial capitalism and its colonialist impulses<sup>100</sup>. »

Les pulsions colonialistes dont il est question sont les mêmes que celles observées dans le cas du culte de l'Indien par la contreculture – caricature stigmatisante des cultures indigènes, négation des intérêts politiques des minorités concernées et colonisation culturelle<sup>101</sup> –, mais elles s'accumulent dans les appropriations d'autres cultures indigènes et s'étendent au niveau planétaire par la mondialisation du mouvement<sup>102</sup>. Le New Age peut ainsi se comprendre comme « la dernière poussée du colonialisme conquérant et récupérant la spiritualité

---

<sup>99</sup> Jean VERNETTE, *Le New Age*, 1993, p. 82 ; 20 ; 25.

<sup>100</sup> Shari Michelle HUHDORF, *Going Native: Indians in the American Cultural Imagination*, 2001, p. 18.

<sup>101</sup> Des intellectuels amérindiens ont ainsi dénoncé les appropriations culturelles par le New Age comme une forme d'impérialisme culturel dès les années 1970. Voir Geary HOBSON, « The Rise of the White Shaman as a New Version of Cultural Imperialism », in Geary HOBSON, *The Remembered Earth: An Anthology of Contemporary Native American Literature*, 1979, pp. 100-8. Wendy ROSE, « The Great Pretenders: Further Reflections on Whiteman Shamanism », in M. Annette JAIMES, *The State of Native America: Genocide, Colonization, and Resistance*, 1992, pp. 403-22. Laurie Anne WHITT, « Cultural Imperialism and the Marketing of Native America », *American Indian Culture and Research Journal*, vol. 19, n° 3, 1 janvier 1995, pp. 1-31.

<sup>102</sup> Tous les indigènes ne sont pas égaux dans ce « supermarché spirituel » (Vernette, 18) de la conscience occidentale, de même que toutes les inspirations ne sont pas indigènes. Les traditions spirituelles chinoises ou japonaises appartiennent à des cultures traditionnellement considérées comme impériales, tandis que les spiritualités issues d'Afrique ou du monde arabe telles que l'animisme ou le soufisme sont relativement moins influentes dans le mouvement. Les influences centrales restent le bouddhisme tibétain, l'hindouisme et le tantrisme indien et les spiritualités amérindiennes, trois ensembles victimes passées ou présentes d'une oppression impériale.

indienne » (Pike 2004, 165)<sup>103</sup> qui diffuse dans une culture spirituelle mondialisée le désir d'indianisation du héros blanc célébré par le contre-mythe de la Frontière.

En effet, les pratiques du chamanisme amérindien par des Blancs qui se développent depuis les années 1970 reproduisent le phénomène d'indianisation spirituelle du héros annoncé par *Easy Rider* et repris dans le western pro-Indien du début des années 1970. L'image du Blanc comme dépositaire de l'esprit indigène et passeur de ses vertus dans la civilisation moderne dépasse le cadre des productions culturelles pour devenir un stéréotype culturel mondialisé. Conscience écologique et spiritualité New Age se complètent et se renforcent à mesure que les deux mouvements gagnent en ampleur depuis les années 1990<sup>104</sup>. Si un certain récit environnementaliste tend à situer l'Occidental en protecteur de l'Indien, le New Age affirme qu'il en est l'héritier spirituel légitime. Cette double caractérisation correspond au héros du contre-mythe de la Frontière qui aime les Indiens, hérite de leur esprit et de leur environnement, et retrouve une mission dans leur défense sur une Frontière mondialisée.

### **Écologie mystique et culte de l'Indien : le contre-mythe dans le cinéma post-western**

L'environnementalisme et le New Age ont contribué à construire un contexte favorable à la diffusion du contre-mythe dans une culture mondialisée. Réagissant à ce contexte culturel et accompagnant son développement, le road movie, le western révisionniste, la science-fiction dystopique et jusqu'à certains blockbusters contemporains s'emparent de l'écologie indigène et popularisent le contre-mythe sur les écrans mondiaux. La représentation sacralisée du paysage naturel et la célébration d'un mysticisme indien en sont les deux manifestations essentielles.

Dans le road movie du tournant des années 1970, la tragédie dont est systématiquement victime le héros est provoquée par l'absence de Dieu dans le paysage américain. Poursuivant le sentiment de désillusion à l'égard des mythes de l'espace américain démarré par *Easy Rider*, des films comme *Vanishing Point* ou *Badlands* constatent l'échec de leur héros à établir une intimité régénératrice avec le paysage mythique. Dans *Vanishing Point* (Richard

---

<sup>103</sup> Shari Huhndorf défend la même idée : « [There is] a particular dynamics of conquest in the contemporary era : New Agers do not just appropriate Native things as their predecessors did, they even attempt to occupy Native identities. » (Huhndorf 2001, 18).

<sup>104</sup> Brereton affirme que « l'écologie est devenue le discours le plus dominant et inclusif de la fin du vingtième siècle » (Brereton 2005, 16) tandis que c'est le développement d'Internet dans les années 1990 qui a grandement contribué à la diffusion du New Age – et à la multiplication des études sur le mouvement.

Sarafian, 1971), l'espace sauvage se révèle indifférent au destin du héros qui le traverse. Le film est centré sur le personnage de Kowalski (Barry Newman), un ancien pilote qui fait le pari de joindre Denver à San Francisco par la route en quinze heures et se retrouve rapidement poursuivi par la police. Un animateur de radio noir, Super Soul (Cleavon Little), se prend d'admiration pour lui et le transforme en symbole de liberté :

« The vicious traffic squad cars are after our lone driver, the last American hero, the electric centaur, the demigod, the super driver of the golden West. Two nasty nazi cars are close behind the beautiful lone driver. The police numbers are [...] about to strike. They gonna get him, smash him, rape the last beautiful free soul on this planet. But it is written, "If the evil spirit arms a tiger with claws, Brahman provideth wings for the dove." Thus spake the super guru. »

Ce monologue construit une structure narrative similaire à *Easy Rider* : l'Ouest comme espace d'émancipation face à un ordre civilisé oppressant. Le héros est présenté comme le dernier pionnier dans un monde où les espaces de liberté disparaissent, et une sagesse d'inspiration hindoue vient ici mettre en perspective les enjeux de son action. Il prend l'envergure d'un symbole de la contreculture qui s'émancipe par la Frontière mythique. Le fait que l'animateur soit noir vient encore apporter une sanction morale similaire à l'indianisation des hippies dans *Easy Rider* : le héros est positionné du côté des minorités. Pourtant, lorsque Kowalski quitte le réseau routier barré par la police pour tracer sa propre trajectoire dans le désert, il ne trouve pas l'espace ouvert mythique d'une libération et encore moins l'espace biblique où Dieu se révèle au pèlerin (figure 102). Il se confronte à une *wilderness* hostile où il perd son chemin et où d'autres, tels un collectionneur de serpents qu'il rencontre au milieu du désert, ont manifestement perdu la raison. Le spectre d'Ethan Edwards, héros de *The Searchers* progressant circulairement et indéfiniment dans le désert américain, plane ici sur le cinéma post-western. Le Dieu qui s'était révélé au puritain dans le désert s'est retiré du paysage américain.

Le constat tragique de l'absence de Dieu dans la nature américaine s'accompagne d'une révélation de l'artifice qui sous-tend le mythe de régénération dans la nature sacrée. Le doute exprimé par *Easy Rider* quant à la possibilité d'une union mystique du héros au paysage se mue avec *Badlands* (Terrence Malick, 1972) en une reconnaissance de son caractère mythique. Poursuivis par la police, Kit (Martin Sheen) et Holly (Sissy Spacek) sont en cavale. et ont en ligne de mire la crête des montagnes du Montana. Celles-ci sont présentées en voix off par Holly comme « les montagnes de Saskatchewan », cette Indienne mythifiée qui aida Lewis et Clark durant leur expédition en 1803, ajoutant qu'il s'agit d'« une terre magique hors

de portée de la loi ». Lorsque la montagne magique apparaît à l'horizon, le personnage masculin Kit s'exclame encore « quelle beauté ! » (figure 103)



**102 Vanishing Point (1971): le désert comme espace de la perte, trajectoire circulaire**



**103 Badlands (1972): la montagne sacrée comme cliché**

Pourtant dans cette scène, l'image mythique apparaît vide, immatérielle. La neutralité naïve de la narration de Holly, l'irréel presque abstrait de ces sommets enneigés enveloppés d'une lumière rose à l'horizon, la voix mielleuse du *crooner* Nat King Cole chantant « The Night a Blossom Fell » en bande son, dans un film qui interroge de manière générale le culte des images comme James Dean, pointent ensemble vers une déconstruction de l'image, exhibée

dans son artificialité. Le rêve d'union de l'homme à la *wilderness* sacrée s'expose ici en tant que cliché. Ce thème de l'image inatteignable sera encore repris sur le mode tragique dans *A Perfect World* (Clint Eastwood, 1993), où l'espoir d'émancipation du héros se concentre dans une photographie de la « dernière Frontière » de l'Alaska qu'il n'atteindra jamais.

Moins présente pendant les années Reagan, la nature sacrée réapparaît dans les années 1990 pour s'installer sur les écrans contemporains. Les critiques et les doutes exprimés dans les années 1970 s'effacent et le cinéma, galvanisé par la popularisation du New Age et du bon sauvage écologique, embrasse pleinement les vertus régénératrices du paysage mythique américain. La filmographie de Robert Redford en offre un exemple depuis *The Electric Horseman* (Sydney Pollack, 1978), où un cowboy publicitaire à Las Vegas s'échappe dans le désert avec son cheval exploité par l'industrie du spectacle, jusqu'à *A River Runs Through It* (1992) et *The Horse Whisperer* (1998), dans lesquelles l'acteur se fait réalisateur et entretient l'image d'une nature régénératrice et d'un héros de l'Ouest en harmonie avec elle. La nature américaine est à chaque présentée comme un sanctuaire, un espace d'harmonie et d'émancipation. Mais si ces différents films ont la nature sacrée pour thème principal, celle-ci est également présente à des moments-clés dans des productions où elle est par ailleurs marginale. C'est le cas par exemple du film de science-fiction *Contact* (Robert Zemeckis, 1997), un récit de rencontre avec une altérité extraterrestre où le désert du Sud-Ouest joue le rôle ponctuel mais crucial de lieu de révélation. Jodie Foster y incarne Ellie, une idéaliste humaniste convaincue – comme Taylor dans *Planet of the Apes* – que l'homme ne peut être seul dans l'univers et qui dédie sa vie à prouver l'existence des extraterrestres. Aidée par un pasteur philosophe (Matthew McConaughey) proche de la pensée New Age<sup>105</sup>, elle se confronte dans sa quête à une institution scientifique motivée uniquement par l'efficacité et le profit. Au moment où les barrières institutionnelles semblent insurmontables, elle se réfugie seule dans le désert du Nouveau Mexique pour un moment transformatif. Dans cette scène où le personnage est assis face à un canyon au crépuscule, les genoux pliés en position fœtale, la caméra effectue un lent mouvement semi-circulaire autour d'elle, établissant un rapport maternel de l'héroïne au désert qui l'enveloppe (figure 104). La bande son qui mélange bruits naturels, orchestre de cordes et orgue synthétique joue un rôle essentiel dans la construction d'un moment de réalignement mystique.

---

<sup>105</sup> Il a abandonné ses études religieuses pour faire de l'humanitaire dans les « églises du tiers-monde » et est l'auteur d'un essai intitulé *Losing Faith; The Search for Meaning in the Age of Reason* dans lequel il critique la manière dont le culte de la technologie a vidé de son sens la vie moderne. Il s'inscrit dans une culture spirituelle de gauche proche des indigènes qui le rapproche du New Age, bien qu'il soit plus missionnaire qu'indianisé.



**104 Contact (1997): le désert maternel, mouvement circulaire autour du personnage**



**105 The Living End (1991): l'Ouest, entre mythe et désespoir**



**106 Into the Wild (2007): le rêve transcendantaliste se révélera meurtrier**



L'orgue introduit un écho soulignant la profondeur de l'espace. La quête du personnage trouve une réponse plus tard dans la soirée et au même endroit lorsqu'elle capte un signal de vie extraterrestre. L'importance du décor en ce moment charnière du récit est encore souligné par sa reprise en conclusion. Après avoir rencontré des extraterrestres pacifiques, Ellie est de retour dans la dernière image face au même paysage naturel, plus relâchée, en équilibre visuel avec le désert dans une image de communion.

Lorsqu'elle est associée à des minorités, la nature sacrée se charge d'une dimension politique liée à un désir d'émancipation. On la trouve ainsi dans le road movie des années 1990, avec un film comme *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991), dans lequel une société patriarcale pousse les héroïnes toujours plus loin dans les espaces de l'Ouest, ou encore *The Living End* (Gregg Araki, 1992), dans lequel le plan final du couple homosexuel mourant du sida sur la plage du Pacifique cristallise le désespoir de personnages confrontés à une violence sociale autant qu'à la maladie (figure 105). On la trouve également dans un western révisionniste comme *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005) où elle incarne le rêve d'émancipation d'un couple masculin. L'amour interdit de deux cowboys dans l'Amérique des années 1960 se développe et s'entretient à l'abri du massif de Brokeback. Dans *Newsweek*, Sean Smith a écrit qu'« aucun film américain n'avait dépeint l'amour entre deux hommes comme quelque chose d'aussi pur et sacré<sup>106</sup> », des qualités largement évoquées à travers le paysage et son rapport « quasi-mystique<sup>107</sup> » avec les personnages. Faisant référence à la pression sociale qui pousse les homosexuels à cacher leur sexualité, Jim Hoberman conclut à propos du film que « le placard n'a jamais semblé plus cruellement étouffant qu'en comparaison des grandes étendues spatiales de ce que les Américains aiment à appeler 'le pays de Dieu'<sup>108</sup> ». Comme dans le road movie mentionné plus haut, ces grandes étendues émancipatrices finissent par se refermer, condamnant la civilisation oppressante comme nous l'avons suggéré au chapitre précédent. Mais en s'associant à la nature sacrée américaine, ces minorités exploitent également la dimension de l'Ouest comme patrimoine national commun installée par *Easy Rider* pour revendiquer leur américanité.

---

<sup>106</sup> Sean SMITH, « Forbidden Territory; In Ang Lee's devastating film 'BM', Jake Gyllenhaal and Heath Ledger Buck Hollywood Convention », *Newsweek*, 21 novembre 2005.

<sup>107</sup> Gary INDIANA, « Homos on the Range; Ang Lee's 'BM' Explores Queer Love in the Heartland », *The Village Voice*, 30 novembre – 6 décembre 2005.

<sup>108</sup> Jim HOBERMAN, « Stable Relationship: Gay Frontier Weepie is Hollywood's Straightest Love Story in Years », *The Village Voice*, 30 novembre – 6 décembre 2005.

Reflétant à la fois les tendances mystiques et politiques du rapport à la nature américaine, *Into the Wild* (Sean Penn, 2007) intervient finalement comme une interrogation du rapport du héros à l'espace américain, en particulier de son attirance pour une retraite solitaire dans la nature. Inspiré par la lecture de Thoreau, le jeune Chris (Emile Hirsch) tout juste diplômé d'université décide de plaquer le système et l'avenir qui lui est promis pour prendre la route à la recherche d'une vie authentique. Il effectue de nombreuses rencontres formatrices et trouve une famille de substitution auprès d'un couple hippie mais poursuit sa quête toujours plus loin vers les limites géographiques de la civilisation. Fasciné par l'isolement complet dans la nature sacrée, il pousse à l'extrême un rêve transcendantaliste qui se révèle finalement meurtrier (figure 106). Seul au milieu des forêts d'Alaska, il réalise que « le bonheur n'est réel que lorsqu'il est partagé » avant d'ingérer par mégarde une plante empoisonnée. L'extrême isolement ne révèle que le besoin de la communauté, c'est-à-dire la primauté du social sur la nature avec laquelle l'homme américain depuis Daniel Boone rêve de communier.

### **Indianisme : de la régénération de la civilisation à l'expiation de la colonisation**

La sacralisation de la nature américaine dans le cinéma post-western est intimement liée à la présence spirituelle de l'Indien dans le paysage américain. La divinité panthéiste prend souvent une identité indigène et l'Indien s'impose comme un modèle d'harmonie spirituelle qui détient la clé d'une régénération. Le stéréotype du bon sauvage ne se limite d'ailleurs pas au cadre narratif de l'Ouest américain mais vient englober d'autres indigènes lorsque le cinéma se déplace dans des univers postcoloniaux.

Après la timide reconnaissance d'une primauté indigène sur le territoire américain dans *Easy Rider* et son ancrage dans une spiritualité indienne avec *Little Big Man*, la nature sacrée se lie intimement à une indianité régénératrice dans le cinéma pro-Indien. Le western révisionniste *Jeremiah Johnson* (Sydney Pollack, 1972), une ode élégiaque à la nature américaine, investit ainsi les Rocheuses d'un esprit indien. La relation privilégiée du héros au paysage est brisée lorsque, pour aider l'armée à sauver des pionniers, Jeremiah (Robert Redford) profane un cimetière crow. Les squelettes Indiens envahissent le champ comme une menace de vengeance et des plans de paysage vierge, qui évoquaient jusque-là un sublime sacré, prennent soudain une allure menaçante lorsque le héros, sentant le danger peser sur sa

famille, chevauche à bride abattue vers son foyer détruit. La nature américaine redevient ainsi un territoire indien.



**107 Dances With Wolves (1990): la nature sacrée**



**108 The Last of the Mohicans (1992): nature sacrée destinée au couple blanc de la Frontière**



**109 The New World (2005): le héros blanc renaît en Indien**

La sacralité régénératrice du paysage indien se fait sentir de plus belle avec une vague de westerns pro-Indiens du début des années 1990. Reprenant l'attitude contemplative d'*Easy Rider* sur le paysage américain, ces films présentent également des héros embrassant pleinement l'indianité. *Dances With Wolves* (Kevin Costner, 1990) ou *The Last of the Mohicans* (Michael Mann, 1992), multiplient ainsi les hommages esthétiques à la Frontière par des plans majestueux des paysages américains. Dans le premier, le héros John Dunbar (Kevin Costner) est renommé « Danse avec les loups » par les Sioux et mené en voyage initiatique par son ami et guide Kicking Bird (Graham Greene) vers la forêt américaine sacrée (figure 107). Adaptation du roman de James Fenimore Cooper, *The Last of the Mohicans* est centré sur l'homme blanc indianisé le plus célèbre de la culture américaine, le personnage d'Œil-de-faucon, qui, à la différence de ses précédentes représentations à l'écran, « est idéalisé dans les deux mondes [de la civilisation et de la sauvagerie], un prétendant parfait pour la fille de l'Est tout en étant également complètement indien<sup>109</sup>. » Alors que le roman original peint le héros comme trop sauvage pour la femme et trop blanc pour être Indien, le film suggère par cet équilibre l'acceptation du Blanc ami des Indiens comme héros américain consensuel. Le cadre idéologique du culte de l'Indien reste inchangé, avec un dernier plan incarnant parfaitement la nostalgie impérialiste et le thème de l'Indien en voie d'extinction : le héros indianisé et sa compagne blanche regardent les majestueuses montagnes des Appalaches aux côtés du dernier des Mohicans (figure 108). L'Indien disparaîtra avec l'avancée de la civilisation, mais son esprit survivra dans le paysage américain et dans le héros de la Frontière qui peuplera la nouvelle nation. Le territoire américain est indien et le héros blanc son héritier.

Dans des films de genres différents et dans des univers narratifs qui dépassent l'Ouest américain, l'indigène est progressivement construit comme un idéal spirituel et primitif, garant d'une connaissance ésotérique de la place de l'homme dans le monde qui en fait la clé d'une régénération de la civilisation. Le lien privilégié de l'Indien avec la nature lui donne un pouvoir spirituel singulier qui vient servir les héros blancs. L'esprit indien du paysage devient un trésor qui permet la rédemption. Aux États-Unis d'abord, dans le road movie *Sunchaser* de Michael Cimino (1996), le pèlerinage vers un lac sacré navajo guérit le cancer d'un jeune délinquant métis et son médecin blanc du matérialisme de l'Amérique contemporaine. Dans le western *The Missing* (Ron Howard, 2003), le pouvoir spirituel indien évoque à l'inverse une

---

<sup>109</sup> Scott SIMMON, *The Invention of the Western Film: A Cultural History of the Genre's First Half-Century*, 2003, p. 93.

magie occulte avec le personnage maléfique de Brujo (signifiant sorcier en espagnol). Dans les deux cas cependant, les indigènes restent présentés comme des êtres d'une puissance mystique remarquable et qui tirent leur puissance d'une relation à la nature (connaissance des plantes homéopathiques ou lien avec les animaux totémiques et les lieux naturels sacrés). Ainsi, dans *The New World* (Terrence Malick, 2005), la régénération du colon blanc se réalise par une cérémonie indigène pendant laquelle John Smith (Colin Farrell) a une épiphanie païenne (figure 109). Cette image de l'Indien mystique est assez installée dans l'imaginaire américain pour qu'un film adolescent comme *Young Guns* (Christopher Cain, 1988) en fasse un sujet de comédie : les drogues amérindiennes y mènent à un « trip » inspirant pour le jeune Billy the Kid et sa bande de bons hors-la-loi.

On retrouve le pouvoir spirituel indien au-delà du cadre américain dans le western australien *Quigley Down Under* (Simon Wincer, 1990), où la magie thérapeutique des aborigènes sauve les héros. Dans le film d'action *Medicine Man* (John McTiernan, 1992) situé dans les forêts d'Amazonie, c'est un chamane blanc (Sean Connery) qui est investi d'un pouvoir de guérison dont l'authenticité est validée par l'assentiment du chamane indien. Enfin dans un film de guerre comme *The Thin Red Line* (Terrence Malick, 1998), le primitivisme des indigènes devient un idéal social et écologique. La quête de sens en voix off des multiples personnages trouve sa résolution dans la relation symbiotique des indigènes des îles du Pacifique à leur environnement. Le bon sauvage écologique, en harmonie avec la nature dont il tire un pouvoir spirituel, devient un stéréotype reconnaissable à partir des années 1990 et transposable vers d'autres univers postcoloniaux.

Le caractère désormais consensuel du bon sauvage hérité du contre-mythe trouve son expression dans un western Disney comme *The Lone Ranger* (Gore Verbinski, 2013). Celui-ci a représenté un second échec commercial de Disney sur le terrain du mythe de la Frontière après l'adaptation de *John Carter* en 2012, mais il illustre cependant l'intégration de nombreux thèmes du contre-mythe dans un récit d'aventure à destination d'un public familial. Construit comme un concentré de références à l'histoire du western, utilisant *Jesse James*, *Outlaw Josey Wales* (Clint Eastwood, 1976) ou Ford, Leone et Peckinpah, le film rassemble également des motifs du contre-mythe tels que la spiritualité indienne qui régénère le héros blanc, les hors-la-loi blancs plus sauvages que les Indiens, le village indien massacré au nom du progrès, la nature déséquilibrée par la violence de la conquête, et finalement la nostalgie ressentie envers l'Indien voué à disparaître. Le contre-mythe est ainsi devenu le cadre narratif privilégié des contacts avec l'altérité dans le cinéma américain contemporain.

Si la régénération de la civilisation passe nécessairement par l'altérité indigène depuis les années 1990, le cinéma du contre-mythe prend une dimension supplémentaire lorsque le héros blanc combat au côté de la rébellion indigène : l'expiation de son passé de colonisateur. En combattant une civilisation impériale, le héros indianisé rachète par le mythe la violence historique de la conquête. Les modalités de cette rédemption par la rébellion évoluent cependant entre les films pro-Indiens des années 1970 et ceux des années 2000. Si dans *Little Big Man* et *A Man Called Horse* (Elliot Silverstein, 1970), le héros blanc combat du côté des Indiens contre la civilisation, sa régénération comme guerrier indigène intervient cependant dans le meurtre d'Indiens ennemis : Jack Crabb devient Little Big Man après avoir tué un Pawnee hostile tandis que John Morgan ne peut subir les rites initiatiques pour devenir Horse qu'après avoir tué des Shoshones ennemis. Cette dimension est plus marquée encore dans *Dances With Wolves*, dans lequel John Dunbar devient Dances With Wolves après une bataille contre les Pawnees. En voix off accompagnant les images de joie suivant la victoire, il réalise :

« I'd never been in a battle like this one. There was no dark political objective. This was not a fight for territory or riches or to make men free. It was fought to preserve the food stores that would see us through the winter. To protect the lives of women and children and loved ones only a few feet away. [...] 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 dans une violence primordiale centrée sur la survie, dans l'instinct de violence le plus fondamental et primitif, que le héros gagne sa nouvelle identité indigène. Ce qui se joue dans ces films reste finalement proche du récit rooseveltien, puisque le guerrier blanc se régénère non seulement par la violence, mais par la violence contre le sauvage hostile. La primitivité de l'Indien, donc des motifs pour lesquels il tue, est ce qui offre au Blanc la révélation de son identité.

Les héros de *Little Big Man*, *A Man Called Horse* et *Dances With Wolves* n'ont cependant jamais combattu les Indiens avant d'être accepté parmi eux et ne portent donc pas la culpabilité du génocide. John Dunbar est le seul de ces héros qui soit un soldat américain, mais il est envoyé sur la Frontière pendant la guerre de Sécession (1861-1865), c'est-à-dire avant les guerres indiennes sanglantes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette dimension change dans les années 2000 où le guerrier indianisé porte le poids d'une culpabilité dans les guerres indiennes et cherche à racheter cette culpabilité sur d'autres terrains indigènes. C'est le cas de

*The Last Samurai* (Edward Zwick, 2003) et *Hidalgo* (Joe Johnston, 2004). Dans ces deux films, un vétéran des guerres indiennes hanté par les massacres du mythique 7<sup>e</sup> de cavalerie du général Custer trouve la régénération par le combat militaire ou sportif dans un environnement indigène hors des États-Unis. Dans *Hidalgo*, c'est le massacre de Wounded Knee (1890) qui hante le héros à moitié sioux (Viggo Mortensen). Sa participation à une prestigieuse course équestre dans le désert d'Arabie Saoudite forme le terrain de sa rédemption. Le combat reste cependant interne au héros qui rejette finalement le racisme de la culture américaine pour embrasser pleinement sa double identité. Dans *The Last Samurai*, le combat s'extériorise dans un véritable renversement de la violence impériale. Le héros (Tom Cruise) rachète sa participation au massacre de Washita (1868) en prenant les armes aux côtés des samouraïs japonais contre les troupes de l'empereur Meiji et leurs alliés américains. L'enjeu ici est explicitement celui d'une rédemption du guerrier impérial par le retournement de sa violence contre la puissance conquérante. La spiritualité indigène des résistants japonais devient un trésor à défendre contre l'occidentalisation du Japon. Le combat du Blanc indianisé est cependant toujours sacrificiel car le contre-mythe reste attaché à la croyance d'une disparition inévitable de l'Indien devant le progrès de la civilisation. Les samouraïs sont massacrés et les Sioux de *Dances With Wolves* sont voués à disparaître. Il ne reste finalement plus que le héros blanc, le « dernier samouraï » et le dernier Indien, pour porter l'esprit indigène dans le monde civilisé.



110 *The Last Samurai* (2003): le tueur d'Indiens régénéré en défenseur des indigènes

## **Avatar et l'écologie indigène sur les écrans globaux**

Le sacre de *Dances With Wolves* aux oscars de 1991 (sept oscars dont meilleur film) signale une étape importante dans la reconnaissance institutionnelle de l'écologie indigène et du culte de l'Indien par l'industrie cinématographique :

« It was not until the 'liberal' 1970s and 1980s and the hugely successful *Dances With Wolves*, which Costner found extremely difficult to fund, that the representations of native Indian culture became both popular and apparently 'progressive'. » (Brereton 2005, 98)

Alors qu'il était encore difficile pour Costner de trouver des financements pour son film en 1990, le succès artistique et financier de *Dances With Wolves* (4<sup>e</sup> au box office international et 3<sup>e</sup> au box office américain en 1990<sup>110</sup>) marque une étape importante dans la diffusion de ce type de récit dans des films à gros budget. Le succès mondial d'*Avatar* (James Cameron, 2009), qui a battu tous les records en termes de recettes mondiales, consacre finalement la domination commerciale du contre-mythe à Hollywood. Nous reviendrons au chapitre suivant sur les questions plus proprement économiques et idéologiques liées à la mondialisation du cinéma. Reste qu'*Avatar* représente sans conteste une consécration commerciale de l'écologie indigène sur les écrans globaux.

*Avatar* est un héritier direct de la contreculture et du contre-mythe de la Frontière. Pour David Denby, « *Avatar* exhale plus d'une fois le parfum de la contreculture des années 1960, agrémenté d'environnementalisme et de sentiment pacifiste contemporain<sup>111</sup> ». Un élément hérité des années 1960 est le goût pour les formes de spiritualité alternatives. Les critiques conservateurs déplorent ainsi une « apologie du panthéisme<sup>112</sup> » à « une époque où la norme est de faire l'éloge de la spiritualité mais de mépriser la religion traditionnelle<sup>113</sup> ». D'autres éléments sont les références critiques à la guerre du Vietnam, soulignée par la presse corporatiste<sup>114</sup>, et l'idéalisation des indigènes opprimés. Sur ce point, *Rolling Stone* fait partie des nombreux critiques à regretter le manque d'originalité du film, dont l'argument politique s'incarne dans des bons sauvages authentiquement hollywoodiens :

---

<sup>110</sup> Chiffres boxofficemojo.com.

<sup>111</sup> David DENBY, « Going Native; 'Avatar' and 'Sherlock Holmes' », *The New Yorker*, 4 janvier 2010.

<sup>112</sup> Ross DOUTHAT, « Heaven and Nature », *The New York Times*, 20 décembre 2009.

<sup>113</sup> Jonah GOLDBERG, « 'Avatar' and the Faith Instinct », *Los Angeles Times*, 29 décembre 2009.

<sup>114</sup> « The American tragedy in Vietnam informs much of his story. »

Kirk HONEYCUTT, « 'Avatar', A Triumph of Technology, Storytelling », *Hollywood Reporter*, 11 décembre 2009.



« The Na'vi are good, in similar ways to the indigenous people that America historically exploits. If you're not thinking Native Americans, Vietnamese and Iraqis, Cameron nudges you with allusions to *Dances With Wolves* and the genocide behind terms such as 'fight terror with terror' and 'shock and awe'. Dialogue is not Cameron's strong suit<sup>115</sup>. »

Ce sentiment d'un manque d'originalité trahit le caractère aujourd'hui convenu d'une telle critique. Jim Hoberman parle ainsi d'un « spectaculaire exemple de politiquement correct hors de contrôle<sup>116</sup> ». Avec *Avatar*, le contre-mythe devient l'incarnation de ce que l'on pourrait appeler un consensus mou.

Comme dans *Little Big Man* ou *Dances With Wolves*, *Avatar* est un récit d'apprentissage. Le héros Jake Sully (Sam Worthington) est un vétéran des Marines au service du ministère du Développement des ressources (RDA). Alors que les ressources de la Terre sont épuisées, le RDA exploite les minéraux de la planète Pandora peuplée d'indigènes appelés Na'vis. Initialement enclin à civiliser les Na'vis, le RDA est soumis à des pressions financières qui le pousse vers une solution militaire (un représentant du RDA : « We build them schools, we teach them English. But after how many years relations with the indigenous are only getting worse. [...] Now those savages are threatening our whole operation »). Le RDA représente ainsi un pouvoir impérialiste associé à l'histoire des États-Unis par une série de références narratives et esthétiques. L'association esthétique de la destruction de l'Arbre foyer, le cœur spirituel et communautaire des Na'vis, avec le 11 septembre 2001 crée un phénomène de double identification similaire à *War of the Worlds* ou *Star Trek Into Darkness* qui fait de l'empire américain la véritable menace terroriste (figure 111).

Le héros est initialement associé à cet empire, mais il est aussi un handicapé qui s'émancipe de sa condition physique dans la mission qui lui est assignée. Connecté cognitivement à un avatar Na'vi qui doit servir à établir un contact diplomatique avec les indigènes, il retrouve l'usage de jambes et l'exaltation du mouvement, d'abord pédestre puis à dos de quadrupèdes et d'oiseaux géants. Cette dynamique émancipatrice est un enjeu essentiel du film, renforcé par l'usage de la 3-D et introduit dès la première scène du film, lorsque la caméra survole la jungle de Pandora dans ce qui est un rêve du héros et qu'on l'entend en voix off : « Quand j'étais allongé là dans l'hôpital militaire, un trou béant au milieu de ma vie, j'ai commencé à rêver que je pouvais voler. J'étais libre ! Mais à un moment ou à un autre, il

---

<sup>115</sup> Peter TRAVERS, « King of the World; A Classic? No. But James Cameron's 3-D Epic is a Sensory Blast », *Rolling Stone*, 21 janvier 2010.

<sup>116</sup> Jim HOBERMAN, « Sticker Shock (and Awe); There Are Some Things—an Avatar to Meet Expectations, Specifically—that Even Money Can't Buy », *Village Voice*, 22 décembre 2009.

faut bien se réveiller » (figure 112). Un montage cut révèle alors Jake dans un espace confiné dans un contraste qui fait de la jungle de Pandora un espace de libération. La dynamique au principe du récit est ainsi l'émancipation du héros par l'indianisation, rendue possible grâce à la technologie des avatars, et l'évasion du spectateur grâce à la 3-D.



**111 Avatar (2009): l'Amérique est terroriste, effondrement de l'arbre foyer**



**112 Avatar (2009): « I'm free », dynamique émancipatrice du récit**



**113 Avatar (2009): le messie blanc, sauveur des indigènes**

Cette émancipation est physique, mais elle sera aussi culturelle. La première exploration de la jungle de Pandora est faite par un Jake encore prisonnier d'un rapport confrontationnel à la nature – dans les termes antagonistes du discours impérial appliqué à la nature, comme nous le soulignons plus haut avec Eric Katz. Jake n'est autre qu'un héritier fourvoyé du rationalisme qui veut que l'homme impose son ordre à l'environnement. Comme le dit Neytiri (Zoe Saldana), la fille du chef indien avec qui il développera bientôt une relation amoureuse, il est « stupide, ignorant comme un enfant ». Le rapport entre culture dominante et dominée s'inverse et c'est l'indigène qui va apprendre au colonisateur à vivre en harmonie avec son environnement. Le spectateur suit donc le renversement et la réforme d'un héros civilisé qui reconnaît progressivement le danger que représente sa culture pour d'autres peuples et d'autres environnements. L'émancipation intellectuelle du héros n'aurait cependant jamais eu lieu et Jake l'envahisseur aurait été tué par les Na'vis s'il n'était pas l'élite choisi par Eïwa, l'esprit de la nature, pour mener la résistance indigène (figure 113). Tout en reconnaissant la supériorité spirituelle des Na'vis, le film rétablit ainsi la supériorité raciale du colon blanc, dont le cœur de guerrier est plus vaillant que le plus valeureux des indigènes. *Avatar* introduit cependant deux différences dans le récit type du contre-mythe, au niveau du racialisme et de la téléologie évolutionniste de l'idéologie impériale. D'une part, le héros traverse pour la première fois la frontière raciale dans son indianisation, en abandonnant son corps humain pour embrasser son avatar Na'vi. D'autre part, les indigènes terminent victorieux de la confrontation et repoussent l'invasion humaine. Cette victoire n'aurait cependant pas été possible sans l'intervention d'Eïwa aux côtés des indigènes, leur technologie restant présentée comme trop primitive pour pouvoir l'emporter. Malgré ces deux différences par rapport aux films pro-Indiens précédents, *Avatar* reste ancré dans l'idéologie du contre-mythe et reproduit son racialisme inversé – l'idéalisation du primitif comme être écologique et spirituel – autant que la binarité différentialiste de la sauvagerie et de la civilisation – qui ne se résorbe que dans une violence socialement rédemptrice.

Le succès international sans précédent de ce film pourtant ancré dans une mythologie et une histoire nationales ne doit pas surprendre. Au-delà de l'aspect technologique essentiel sur lequel nous reviendrons au chapitre suivant, *Avatar* soulève des enjeux politiques liés à la colonisation. Si le film marque la reconnaissance du fait que « la Frontière [...] n'est rien d'autre que la glorification américaine du progrès mais aussi du colonialisme », une telle mythologie n'est que la version américaine d'une histoire impériale globale et partagée :

« Le paradoxe inhérent au film veut que, s'il traite tant de l'histoire américaine, il ait pu autant parler à un public mondial : de nombreuses minorités s'identifient aux Na'vis (qui sont interprétés par des comédiens amérindiens, afro-américains ou métis) et au récit de leur résistance à l'oppression impérialiste, notamment diverses tribus indiennes de par le monde ou même des militants palestiniens. Le phénomène ne contredit pas le lien spécifique établi avec l'histoire américaine : en opérant l'analogie avec la colonisation de l'« Amérique » depuis 1492, le film traite du colonialisme et de l'impérialisme historique dans leur ensemble, l'histoire des États-Unis et le mythe de la Frontière illustrant parfaitement un phénomène qui a touché ou touche encore tous les continents<sup>117</sup>. »

Le succès mondial d'*Avatar* souligne l'émergence d'un consensus anti-impérialiste formulé dans les termes du contre-mythe de la Frontière au cœur d'une culture globalisée. Selon que l'on se place du côté de la minorité ou de la culture dominante, il représente un récit d'émancipation ou un récit de rédemption. Mais il reste structuré par la perspective du dominant, qui produit une image idéale de l'indigène dans un récit centré sur la régénération du héros blanc.

### **Monde en réseau et trajectoires de résistance**

Les films présentés jusqu'ici font de la Frontière un espace d'émancipation et de régénération du héros face à une civilisation impériale, mais ils constatent également la disparition progressive des Frontières et le besoin de trouver des moyens de résister à l'avancée de l'empire. Avec son ambiguïté vis-à-vis de la Frontière et ses héros mi-Indiens, mi-pionniers, *Easy Rider* suggère le chemin de la réaction à la violence impériale que prendra le héros américain : devant l'avancée de la tyrannie, c'est en retrouvant une Frontière que le héros retrouve la liberté et rétablissent la démocratie. Les périphéries, généralement associées à la nature américaine et son esprit indigène, deviennent le terrain d'organisation d'une résistance contre le centre impérial. Dans *Star Wars* (George Lucas, 1977), la planète périphérique de Tatooine est le lieu de naissance de la rébellion contre l'Empire. Dans *Red Dawn* (John Milius, 1984), de jeunes lycéens réagissent à une invasion cubano-soviétique en se réfugiant dans les montagnes du Colorado, tout comme Sarah Connor se tournait vers les montagnes du Mexique à la fin de *Terminator* cité plus haut. Dans *Matrix* (frères Wachowsky, 1999-2003) ou *Equilibrium* (Kurt Wimmer, 2002), la nature est absente mais la résistance s'organise toujours depuis les périphéries. Les sagas *The Hunger Games* (2011-5)

---

<sup>117</sup> Mehdi ACHOUCHE, « *Avatar*, ou la régénération du mythe de l'Amérique », in Christian GUTLEBEN, *Le Cinéma américain face à ses mythes : Une foi incrédule*, 2012, p. 91.

ou *Divergent* (2014-7) reprennent la configuration d'une périphérie naturelle face à un empire technologique. C'est depuis la Frontière que s'organise la lutte contre l'empire.

La résistance à l'empire des héros du contre-mythe prend les formes d'une guerre de décolonisation, ses modalités étant la guérilla et la subversion terroriste. Le modèle historique dominant les représentations de la violence du contre-mythe est ainsi celui de la Révolution américaine, première guerre de décolonisation, dans lequel une bande mal armée de farouches citoyens-soldats habitués au combat dans la nature sauvage vient à bout de l'empire. C'est notamment la configuration de *The Patriot* (Roland Emmerich, 2000) dont le héros blanc manie le tomahawk contre les troupes impériales britanniques. Les deux aspects de la Révolution américaine – révolutionnaire et émancipateur – sont ainsi présents dans la réaction du héros à la violence impériale : il combat contre la tyrannie et l'exploitation avec des moyens indigènes. Dans *Red Dawn* par exemple, les lycéens retirés dans les montagnes s'indianisent par le rituel de la chasse et mènent une guerre de guérilla anticoloniale contre les envahisseurs communistes. Les héros se placent ainsi du côté des indigènes dans les représentations de la violence coloniale, selon une configuration qui se retrouve dans le blockbuster contemporain : la nature impériale de l'ennemi mentionnée au chapitre précédent transforme l'Amérique ou l'humanité entière en victimes indigènes d'une menace de colonisation. Sous l'influence du contre-mythe, le cinéma post-western alimente ainsi une indigénisation du regard sur la violence, qui abandonne largement le modèle impérial de domination du sauvage pour placer les héros et le spectateur dans la position de l'Indien.

Comme chez Turner, ce héros du contre-mythe peut être un fermier pionnier sur le modèle de Jesse James. Ainsi en est-il de Luke Skywalker dans *Star Wars* ou de Katniss Everdeen dans *Hunger Games*. Mais comme dans le western révisionniste, il peut également être un tueur d'Indiens repentant : c'est le chasseur de terroristes devenu résistant dans *Equilibrium*, le soldat américain sauvant les samouraïs dans *The Last Samurai*, le Marine qui retourne sa veste dans *Avatar*, la jeune recrue de la caste des soldats qui se rebelle dans *Divergent*. Avec les sagas *Hunger Games* et *Divergent* ou le film *The Giver* (Philip Noyce, 2014), les récits d'émancipation individuelle par les marges naturelles dans un univers dominé par l'empire sont la formule dominante du cinéma (et de la littérature) pour adolescents. C'est toujours de la Frontière que renaît la démocratie.

Lorsqu'il n'y a plus de Frontières, que le monde est entièrement cadastré, il revient au héros d'en créer de nouvelles. Pour cela, l'usage de la violence contre l'empire est déjà en elle-même une première solution. Dans *Silent Running* (Douglas Trumbull, 1972) le héros

(Bruce Dern) regrette qu'il n'y ait « plus d'imagination, plus de Frontières à conquérir » sur une Terre dont la nature a été totalement éradiquée. Lorsqu'il est décidé de détruire les derniers vestiges de nature conservés dans des vaisseaux spatiaux, le héros se rebelle et lance son vaisseau – le Valley Forge, du nom d'une bataille de la Révolution américaine – vers l'inconnu. Ce geste recrée une Frontière là où il n'y en avait plus :

« By killing his companions and blasting off into the unknown, there is a sense in which he is fulfilling a yearning for a more primal wilderness experience, as encountered by the first settlers on the American continent<sup>118</sup>. »

La violence contre l'empire peut donc être considérée comme un premier moyen d'ouvrir de nouveaux espaces de libertés. Mais le héros peut également transformer son rapport à l'espace dans un monde en réseau, en abandonnant l'idée du « plus d'espace » au profit « de l'espace autrement ». Discutant de l'avenir du road movie, Thoret et Benoliel notent qu'il s'agit là d'une direction possible pour le genre à l'heure du monde clos :

« La suite du *road movie* ou son extrapolation appartient à des œuvres qui ne s'en réclament pas ou, pour le dire autrement, qui ont délaissé la route stricto sensu au profit de la trajectoire, et même la Terre pour d'autres espaces (aériens, cosmiques, oniriques, virtuels). [...] ne plus remettre en cause la finitude d'un espace irréversiblement clos en feignant de repousser ses limites, mais expérimenter au sein d'un univers cartographié de nouvelles connexions. [...] Au fond, le hacker (*Matrix*, 1999-2003), et parfois le rêveur (*Inception*, Christopher Nolan, 2010) ont remplacé les *road runners* des années 1970. En héritiers de l'esprit contestataire si chevillé au corps du voyage 'beat', ils ont réinventé au cœur du réseau des trajectoires interdites et sauvages, ils ont su mettre en échec l'espace digital et normalisé, et recréer au sein de mondes virtuels des lignes de fuite inédites. » (Benoliel et Thoret 2011, 219)

C'est donc dans la trajectoire que l'on retrouve l'équivalent d'une Frontière géographique lorsque celle-ci a disparu. Par une maîtrise du réseau, les héros du contre-mythe qui s'opposent au système s'approprient ses codes pour inventer leurs propres trajectoires émancipatrices :

« These are essentially hacker-heroes, with all the positive computer-age-frontier-related characteristics the term suggests. They penetrate the technologies of the oppressors and use them

---

<sup>118</sup> Rowland HUGHES, « The Ends of the Earth: Nature, Narrative, and Identity in Dystopian Film », *Critical Survey*, vol. 25, n° 2, 1 Janvier 2013, p. 26

for subversive purposes, in the interests of humanity. Technology is transformed from threat to a source of hyper-active human agency<sup>119</sup>. »

Ces héros-pirates sont autant les pirates informatiques de *Matrix* (1999-2003) et *Tron* (1982 et 2010) que l'agent secret de la trilogie *Bourne* (2002-7), qui ne cesse de déjouer le système de surveillance globalisé, ou le vétéran de la police militaire Jack Reacher (*Jack Reacher*, 2012) qui vit hors du réseau (« off the grid ») comme la contreculture voulait vivre hors de la société (« to drop out of society »). Pirates ou anciens agents secrets, utilisant différents types d'objets cartographiques, ces héros s'approprient le réseau jusqu'à développer une maîtrise qui leur permet d'échapper à son pouvoir et de créer les failles permettant de le renverser. Ainsi, Jason Bourne échappe à la police parisienne en étudiant une carte de la ville avant de prendre le volant (*Bourne Identity*, 2002), tout comme Thelma et Louise sortaient une carte des États-Unis pour déjouer les barrages installés par les forces de l'ordre (*Thelma & Louise*, 1991). Dans un monde clos dominé par une technologie au service de l'empire, ils subvertissent ainsi le réseau pour recréer des Frontières de liberté.

Frontière de liberté par excellence de la modernité technologique, Internet, conceptualisé comme un espace, représentait pour beaucoup la promesse d'un accès libre à l'information lorsqu'il a été créé par des héritiers de la contreculture dans les années 1980<sup>120</sup>. Dès les années 1990, cette nouvelle technologie a été associée à la métaphore de la Frontière par ses créateurs et dans les médias<sup>121</sup>, provoquant également l'émergence d'études attachées à analyser cette analogie<sup>122</sup>. Le cinéma reprend cette métaphore de la Frontière numérique de la manière la plus explicite dans *Tron: Legacy* (Joseph Kosinski, 2010) où le réseau sur lequel travaille le pirate informatique Kevin Flynn (Jeff Bridges) est présenté comme une « Frontière numérique » et associé par une superposition visuelle à un réseau urbain. Dans le film, la « Frontière numérique » est née, comme Internet dans les années 1980, d'un projet utopique de création d'un espace virtuel de libre information. L'expérience devient cependant totalitaire lorsque Flynn laisse le contrôle du réseau à son double virtuel, Cue, et le récit se gonfle alors de connotations évoquant l'impérialisme historique américain. Obsédé par

---

<sup>119</sup> Geoff KING, *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster*, I.B.Tauris, 2001, p. 191.

<sup>120</sup> Voir John MARKOFF, *What the Dormouse Said: How the Sixties Counterculture Shaped the Personal Computer Industry*, 2006, et Fred TURNER, *From Counterculture to Cyberculture: Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*, 2006.

<sup>121</sup> La *Electronic Frontier Foundation*, association de défense des libertés sur Internet, est créée en 1990. Howard Rheingold publie *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier* en 1993.

<sup>122</sup> Vivian SOBCHACK, « Democratic Franchise and the Electronic Frontier », in Siauddin SARDAR et Jerome RAVETZ (dir.), *Cyberfutures: Culture and Politics on the Information Superhighway* (1996) ; Helen MCLURE, « The Wild, Wild Web: The Mythic American West and the Electronic Frontier », *The Western Historical Quarterly*, vol. 31, n° 4, 2000, p. 457.

l'ordre, Cue impose un pouvoir tyrannique, commet un « génocide » contre des organismes indigènes apparus spontanément sur le réseau et projette d'étendre sa conquête au monde réel. Incarnation de la génération de la contreculture, le disciple zen Flynn est réfugié « off grid » dans un paysage accidenté qui rappelle le désert américain. Les indigènes (appelés ISOs) détiennent pour lui la clé d'une régénération de l'humanité :

« I found them in here. Like flowers in a wasteland. Profoundly naive. Unimaginably wise. They were spectacular. Everything I'd hoped to find in the system, control, order, perfection, none of it meant a thing. I'd been living in a hall of mirrors. The ISOs shattered it. The possibilities of their root code, their digital DNA. Disease? History. Science, philosophy, every idea man has ever had about the universe up for grabs. Bio-digital jazz, man. The ISOs, they were going to be my gift to the world. »

À l'instar du héros du contre-mythe, Flynn s'approprie ici les indigènes qu'il a découverts le premier et espère transmettre leur sagesse primitive à la civilisation (« my gift to the world »). Au côté de la dernière des indigènes rescapée du massacre, il va, avec l'aide de son fils, étudier la cartographie du réseau pour s'en échapper et la ramener dans le monde réel. Depuis les périphéries du réseau mais avec une maîtrise du système permettant de le subvertir, disciple d'une spiritualité orientaliste et accompagné du pouvoir régénérateur de l'indigène, le héros de la Frontière moderne – numérique ou non – résiste contre la violence impériale.



114 Tron Legacy (2010): résister dans un monde en réseau, s'appropriier la carte



Héritée de la contreculture des années 1960, l'écologie indigène, avec son panthéisme et son culte du bon sauvage, s'est popularisée et diffusée dans le cinéma américain pour s'installer au cœur d'une culture mondialisée. Elle construit une cosmologie fondée sur une identité indigène monolithique et fantasmée – l'Indien primitif et sage en harmonie avec la nature – servant la régénération de la civilisation et la rédemption du colonisateur. Reconnaissant la finitude du monde et de ses ressources ainsi que la dimension spirituelle du rapport de l'homme à son environnement, l'écologie indigène est à l'origine d'une posture anti-impérialiste défendant la fin des conquêtes matérielles. Reposant sur des motifs tels que l'Indien en voie de disparition ou le héros blanc indianisé, elle entretient cependant un lien fondamental avec la nostalgie impérialiste, qui est un trait caractéristique de la culture impériale. En insistant sur l'indianisation du héros et de son combat, l'écologie indigène réalise même une négation de l'impérialisme historique qui contribue à consolider l'idéologie impériale du mythe de la Frontière. À la différence du cinéma de la guerre sauvage qui assume le côté obscur de la violence impériale, le cinéma du contre-mythe étudié dans ce chapitre alimente ainsi un déni d'empire qui permet la reconstruction du mythe.

Si le cinéma du contre-mythe participe à la légitimation d'une idéologie impériale, il redéfinit cependant les usages de la violence dans un monde globalisé. Soumis au réseau qui a épuisé les Frontières, le héros du contre-mythe ne cherche plus tant à étendre son territoire qu'à recréer des espaces d'évasion ou à produire des trajectoires émancipatrices au sein du système clos. Victime par procuration de l'impérialisme historique, résistant terroriste à un ordre impérial, il combat depuis les périphéries – le révolutionnaire de guérilla – comme depuis l'intérieur du système – le pirate libertaire – pour défendre l'idéalisme de l'Ouest et régénérer la démocratie turnerienne. C'est précisément à partir de ce fond de valeurs universalistes mobilisées par le héros du contre-mythe que va se reconstruire la légitimité morale de la puissance américaine dans le cinéma à gros budget contemporain. L'écologie indigène constitue ainsi la première étape d'une réaffirmation de la mission libérale du héros de la Frontière dans un monde globalisé.

## ***Chapitre 9 : Mondialisation de l'empire de la liberté***

« Now, of course, the great thing about the solar system as a frontier is that there are no Indians, so you can have all the glory of the myth of the American westward expansion without any of the guilt. »

Sarah ZETTEL<sup>1</sup>

« The narrative arc illuminates Lucas's tendency to repair American mythology so that, even though the United States itself has become, if not evil, certainly an empire with a devastating military capability, the film positions the audience on the side of the rebels, the underdogs. He does this by articulating the simplicity of frontier and revolutionary narratives, and the sense of innocence, purity, and heroism these stories contain. However, given his purpose, the Empire is no less a representation of an aspect of America than the rebel heroes. »

Kevin DECKER, « By Any Means Necessary »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Sarah Zettel, citée dans Juli Gatling BOOK, *Land of the Past, Space of the Future: The Frontier in American Popular Culture*, 2008, p. 53.

<sup>2</sup> Kevin DECKER « By Any Means Necessary » in Kevin S. DECKER, Jason T. EBERL et William IRWIN, *Star Wars and Philosophy: More Powerful than You Can Possibly Imagine*, 2013.

La popularisation de l'écologie indigène depuis le contre-mythe des années 1960 jusque dans le cinéma américain à gros budget a renversé les conditions d'expression de l'héroïsme de la Frontière : la conquête territoriale, le rejet de l'altérité et la violence impériale sont renvoyés du côté de l'ennemi et remplacés par une tolérance, une souffrance commune et une résistance à l'empire. Le nouveau héros de la Frontière n'est pas un tueur d'Indiens qui a appris les techniques de guérilla pour éradiquer l'indigène, mais un combattant insurgé qui mène la guérilla des indigènes contre le colonisateur. Pour autant, nous l'avons vu, ce héros reste ancré dans l'idéologie impériale : il est originaire de l'empire, se bat aux côtés de produits d'une imagination impériale et regrette non seulement ce que l'empire a détruit, mais le moment originel de la conquête elle-même, lorsque l'espoir de grandeur n'est pas encore terni par la violence de la colonisation. Le héros indianisé reste donc un héros impérial, qui efface son histoire pour reconstruire le mythe. Racialisme, téléologie progressiste, binarité différentialiste et violence s'excusent et se consolident par une indigénisation du regard héroïque. Parce qu'il est l'ami des Indiens dont il pleure la disparition, et parce que son plus grand ennemi est l'empire américain, autrement dit parce qu'il refuse la déshumanisation de l'autre et parce qu'il renverse la violence impériale, le héros de la Frontière post-western retrouve sa vertu morale et celle-ci l'autorise à agir partout où ses principes ne sont pas respectés. La réforme apportée par l'écologie indigène permet ainsi de consolider l'idéologie impériale du mythe de la Frontière.

Au-delà d'une déculpabilisation de l'empire, l'écologie indigène permet de récupérer la mission morale du héros américain. Ce dernier ne fait plus progresser sa civilisation vers de nouvelles Frontières aux dépens des autres, mais en combat son particularisme au nom des valeurs de la civilisation singulière des Lumières : l'individualisme, la démocratie, la liberté. À la fois citoyen-soldat de la Révolution américaine et Béret vert protégeant le tiers-monde, il est l'héritier de l'universalisme des Lumières et de l'idéalisme de l'Ouest, c'est-à-dire d'une tradition libérale sur laquelle l'Amérique a fondé à la fois son exceptionnalisme politique et une rhétorique expansionniste au XIX<sup>e</sup> siècle. Ce qui se joue dans la diffusion du contre-mythe au cinéma est donc de l'ordre d'une reconstruction de la mission civilisatrice américaine et de sa projection sur une Frontière contemporaine et mondiale. Ce héros de la Frontière qui aime les Indiens hérite de l'ancienne Frontière populiste de Turner et de la Nouvelle Frontière idéaliste de Kennedy pour porter la défense de la liberté dans le monde. Il retrouve ainsi la pureté morale de son action violente en même temps que le mythe retrouve son optimisme utopique.

*Star Wars* (George Lucas, 1977) articule l'écologie indigène avec la mission libérale du héros impérial d'une manière qui influence profondément le blockbuster d'action émergent et c'est pourquoi l'analyse de ce film constitue le cœur de ce chapitre. Nous verrons que *Star Wars* installe une contradiction, qui sera reprise après lui, entre des récits de résistance à l'impérialisme et un cadre narratif qui réaffirme certains éléments de l'idéologie impériale. Cette contradiction est l'objet de la dernière partie de ce chapitre, qui montre comment certains films attachés à combattre un empire tyrannique en viennent à défendre un modèle impérial alternatif : l'empire de la liberté. Mais parler de projection globale d'une mission libérale dans le blockbuster contemporain nécessite au préalable de se pencher sur les questions purement économiques liées à la diffusion du cinéma américain et à l'impact des marchés étrangers sur les produits hollywoodiens.

## **Cinéma américain et mondialisation culturelle**

Les représentations cinématographiques du mythe de la Frontière ont une influence qui dépasse le cadre identitaire américain. Inspirées par une histoire et une idéologie transnationales (voir chapitre un), diffusées dès les années 1920 sur un marché culturel mondial (voir chapitre deux), ces représentations informent aujourd'hui une mondialisation culturelle de plus en plus soutenue. Pour en comprendre les enjeux, il nous faut aborder la place du cinéma américain dans la mondialisation culturelle et inversement, l'impact de cette mondialisation sur la production cinématographique américaine et ses mythes nationaux.

### **Le cinéma dans l'hyperculture globalisante**

Le cinéma a occupé le cœur de la culture de masse aux États-Unis et dans de nombreux pays industriels depuis les années 1920 jusqu'à l'avènement de la télévision. Mais la situation a évolué et évolue encore avec l'émergence de plateformes médiatiques concurrentes qui viennent constamment remettre en question l'hégémonie du grand écran. Les études théoriques centrées sur la fin du système des studios dans les années 1960 et les reconfigurations économiques de l'industrie cinématographique ont ainsi montré l'impact de la diffusion de nouvelles technologies, telles que la télévision dans les années 1950 ou le magnétoscope dans les années 1980, à la fois sur la prééminence du cinéma dans la culture visuelle mais également sur le rapport du spectateur à l'objet filmique. Dans *A Cinema Without Walls* (1991), Timothy Corrigan analyse ainsi le tournant des années 1970 comme une période d'individualisation de l'expérience cinématographique et d'éclatement des

publics liée à la pratique de l'exploitation<sup>3</sup> qui limite la portée politique comme l'influence culturelle du cinéma. L'émergence d'une économie du blockbuster avec *Jaws* (Steven Spielberg, 1975) puis *Star Wars* – le premier innovant sur la distribution et le second sur les produits dérivés – contribue cependant à rétablir progressivement la centralité culturelle du cinéma pour une minorité de films concentrant de gros investissements. Dans les années 1980 et 1990, la qualité de production et le spectaculaire deviennent la valeur ajoutée du cinéma par rapport à d'autres médias visuels.

Pourtant, la mondialisation culturelle se caractérise depuis les années 1990 par la multiplication de ces médias visuels et des supports technologiques qui les diffusent, formant un agrégat d'images et de discours qui s'influencent, se concurrencent, se contredisent et se renforcent et que les auteurs des *Enjeux de la mondialisation culturelle* appellent une « hyperculture globalisante » :

« Culture désigne ici [...] non pas une entité figée identifiable par une série de caractéristiques matérielles, mais bien un processus qui fonctionne comme 'un ensemble de systèmes symboliques'. 'Hyper' entend signifier non pas une quelconque supériorité par rapport aux autres expressions de la culture mais le fait que ce processus se déroule dans un espace virtuel qui transcende les autres espaces sans les anéantir. 'Globalisante', et non globale ou globalisée qui évoquerait une situation établie : cette dynamique se déploie comme une force gravitationnelle dont l'attractivité se fait sentir partout<sup>4</sup>. »

Le pluralisme des médias et des supports de cette hyperculture globalisante ne fait que prolonger encore la tendance à la marginalisation du cinéma. Si l'on s'en tient à ce constat, l'analyse de la culture contemporaine devrait se concentrer sur les nouvelles formes de production, de communication et de réception favorisées par Internet ou sur des questions telles que l'interaction croissante entre utilisateurs et contenus ou entre consommateurs et produits (dans le cas du jeu vidéo par exemple). Première industrie cinématographique mondiale en termes de recettes, le cinéma américain réagit à ces nouvelles formes de concurrence comme il l'avait fait auparavant : par la surenchère des budgets et l'expansion des marchés étrangers. Mais il est indéniable que, malgré la refonte de son modèle économique après le succès inattendu de *Star Wars*, le cinéma n'est plus le média central d'une culture de masse aux supports, canaux et publics pluriels.

---

<sup>3</sup> Le cinéma d'exploitation est un cinéma qui vise un public cible particulier (les femmes, les jeunes, les Noirs américains...). Dans le contexte d'une crise du système des studios à partir des années 1950, cette pratique traditionnelle des grands studios s'est multipliée au détriment des grosses productions tous publics.

<sup>4</sup> Jean TARDIF, Joëlle FARCHY et Abdou DIOUF, *Les Enjeux de la mondialisation culturelle*, 2011, p. 60.

Pourtant, si le cinéma comme dispositif matériel n'est plus le mode d'expérimentation premier d'une culture visuelle dans le monde contemporain, il s'est imposé comme un modèle à la fois esthétique et idéologique. C'est la thèse de Lipovetski et Serroy développée dans *L'Écran global* :

« Nous vivons le temps de la démultiplication des écrans, de l'écran-monde dans lequel le cinéma n'est plus qu'un écran parmi d'autres. Mais fin de sa centralité 'institutionnelle' ne signifie nullement affaïssement de son influence 'culturelle'. Bien au contraire. C'est lorsque le cinéma perd sa prééminence que son influence globale s'accroît, s'imposant comme cinématographisation du monde, *vision écranique du monde* faite de la combinaison du grand spectacle, des célébrités et du divertissement. L'individu des sociétés hypermodernes en vient à regarder le monde comme si c'était du cinéma, celui-ci constituant les lunettes inconscientes par lesquelles il voit la réalité où il vit. Le cinéma est devenu formateur d'un regard global porté sur les sphères les plus diverses de la vie contemporaine<sup>5</sup>. »

Partant de ce constat, il est raisonnable de postuler, avec l'auteur de *Cinéma et mondialisation*, que « les représentations cinématographiques déterminent l'importance du visuel dans l'espace public mondial<sup>6</sup> ». On se rappelle notamment les commentaires de nombreux témoins des attentats du 11 septembre 2001 qui décrivaient leur expérience comme une intrusion du cinéma dans le réel<sup>7</sup>. De même, les films à gros budgets destinés à un public international et vus par des centaines de millions de gens dans les salles, en DVD, en VOD, sur écran plat ou tablette, forment un regard global sur des sphères de la vie contemporaine comme la guerre contre la terreur par exemple. Le cinéma occupe donc une position privilégiée dans l'hyperculture globalisante et il en vient même à influencer nombre des productions du jeu vidéo. Il informe donc le style et les modes de production des autres médias audiovisuels, et il met en images et rend disponible à un public plus large encore les succès mondiaux de l'industrie du livre tels que les sagas *Seigneur des anneaux*, *Harry Potter* ou *Hunger Games*.

Si le cinéma est au centre de l'hyperculture globalisante, le cinéma américain est au centre de l'industrie cinématographique mondiale. En termes de volume, les États-Unis sont le troisième producteur de films dans le monde, derrière l'Inde et le Nigéria<sup>8</sup>. Derrière eux,

---

<sup>5</sup> Gilles LIPOVETSKY et Jean SERROY, *L'Écran global : culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, 2007, p. 29.

<sup>6</sup> Vincent LOWY, *Cinéma et mondialisation : une esthétique des inégalités*, 2011, p. 9.

<sup>7</sup> A. Michael NOLL (dir.), *Crisis Communications: Lessons from September 11*, 2003, p. 3.

<sup>8</sup> Les statistiques sur la production cinématographique discutées dans ce paragraphe sont tirées des données compilées par l'Institut de statistique de l'UNESCO et disponibles en ligne à l'adresse suivante : <http://www.uis.unesco.org/culture/Pages/movie-statistics.aspx>. Consulté le 15/06/2016.

dix pays (dont cinq européens et trois asiatiques) ont une production moyenne supérieure à 100 films par an<sup>9</sup>. Les productions de la Chine et de la Corée sont particulièrement dynamiques depuis 2005 par rapport à une production américaine plutôt stable. Battus sur le terrain de la production, les États-Unis dominent cependant de manière incontestable le marché mondial en termes de diffusion puisqu'ils sont de loin le premier exportateur de films devant la France, deuxième en termes d'exportations mais qui produit trois fois moins de films. En 2009, les films américains arrivent premiers en termes de recettes sur les marchés européens, en Amérique latine, en Asie Pacifique, en Afrique du Sud, en Russie, en Ukraine et au Maroc<sup>10</sup>. Un succès mondial exceptionnel comme *Avatar* (James Cameron, 2010) sorti en décembre 2009, est premier des ventes dans 8 pays en 2009 et dans 30 pays en 2010, dont la Chine, le Japon, la Corée du Sud et le Nigéria. Dans les zones géographiques où *Avatar* connaît un succès moindre (Europe de l'Est, Amérique latine, Afrique du nord ou Moyen-Orient), c'est souvent un autre film américain qui domine<sup>11</sup>. Cette domination de la production américaine sur le marché international est une constante de son histoire depuis les années 1920, période où la plupart des réseaux de distribution et bureaux étrangers des grands studios sont apparus. C'est également à partir de cette période que la part du marché étranger dans les recettes devient déterminante, représentant déjà en moyenne la moitié des recettes totales (voir chapitre deux). Sur la période post-années 1960 qui nous intéresse plus particulièrement ici, la proportion des recettes étrangères fluctue en dessous (1975-1993) ou autour de la moitié des recettes globales (1966-1975 et 1993-2004)<sup>12</sup>. Les chiffres plus récents montrent une importance plus forte encore du marché étranger qui, de 66% des recettes totales de l'industrie en 2010, progresse continuellement jusqu'à 73% en 2015<sup>13</sup>. Cette progression est annoncée dès les années 1990 par l'émergence de grosses productions comme *Titanic* (James Cameron, 1997) dont la rentabilité dépend du résultat sur les marchés extérieurs. Les

---

<sup>9</sup> En 2011, l'Inde produit 1255 longs métrages, le Nigéria 997 et les États-Unis 819. Suivent la Chine avec 584 et le Japon avec 441, puis le Royaume-Uni avec 299, la France avec 272, la Corée du Sud avec 216, l'Allemagne avec 212, l'Espagne avec 199, l'Italie avec 155, la Russie avec 111 et l'Argentine avec 100.

<sup>10</sup> Chiffres institut de statistique de l'UNESCO tirés d'une liste de 40 pays.

<sup>11</sup> *Inception* en Égypte ou au Liban, *Prince of Persia* aux Émirats arabes unis, *Toy Story 3* au Chili, en Colombie ou au Mexique, *Shrek 3* au Pérou, au Venezuela, en Hongrie et en Pologne. Seuls le Brésil, la Bulgarie, la République tchèque, la Finlande, la Turquie et le Maroc voient un film de production nationale dominer leur marché en 2010. Chiffres : Institut de statistique de l'UNESCO tirés d'une liste de 59 pays pour 2009 et 64 pays pour 2010. Absents de cette liste sont de nombreux marchés fermés ou semi-ouverts tels la Corée du Nord, l'Iran ou l'Inde. La liste est très largement dominée par les pays européens et d'Amérique latine, zones d'exportation privilégiées de la production américaine.

<sup>12</sup> Nolwenn MINGANT, *Hollywood à la conquête du monde : marchés, stratégies, influences*, 2010, p. 19.

<sup>13</sup> Ryan FAUGHNDER, « 40 Billion in Global Box Office? Thank China and 'Star Wars' », Los Angeles Times, 30 décembre 2015. <http://www.latimes.com/entertainment/envelope/cotown/la-et-ct-global-box-office-20151231-story.html>. Consulté le 26/08/2016.

recettes étrangères de *Titanic* ont ainsi représenté le double de ses recettes intérieures (Mingant 2010, 27). Cela signifie donc que si Hollywood domine le monde, le monde détermine ses produits.

### Hollywood mondialisé

Fort de cette hégémonie économique, le cinéma américain exerce une influence culturelle indéniable : « le 'système Hollywood' [...] constitue actuellement le cœur de l'Hyperculture globalisante » (Tardif 2011, 72). Il apparaît que « la suprématie sans rival du cinéma américain n'est pas que financière : les représentations, la force des discours et l'impact iconique des stars et des créatures imaginaires submergent toute concurrence, aussi bien en termes de fabrication que de diffusion et de marketing » (Lowy 2011, 22). Ainsi le fameux *American way of life* se diffuse partout et devient « une sorte de standard universel », écrivent les auteurs de *L'Écran global*, ajoutant qu'« à cet égard, on peut tenir le cinéma pour l'une des grandes puissances d'acculturation ayant forgé la modernité du XX<sup>e</sup> siècle » (Lipovetsky et Serroy 2007, 335).

Plusieurs facteurs obligent à nuancer cette position, notamment parce que l'objectif central des grands studios américains dans le cadre de la mondialisation contemporaine est le contrôle des marchés à des fins économiques et non la diffusion d'une idéologie nationale. S'il y a impérialisme, il s'agit donc d'un « impérialisme culturel ressenti comme tel par les pays étrangers mais découlant de fait d'un impérialisme économique<sup>14</sup> ». En outre, les stratégies culturelles adoptées par les studios pour conquérir les marchés étrangers vont dans le sens d'une intégration d'éléments étrangers dans la production (acteurs, réalisateurs ou thèmes et décors) si bien que « tant dans l'évolution qui se profile dans le film à gros budget que dans le foisonnement des films locaux, on peut [...] voir dans le cinéma américain contemporain une forme de diversité culturelle » (Mingant 2010, 265). Plus largement, la thèse de l'impérialisme culturel suppose un modèle de diffusion unidimensionnel – les États-Unis imposent leurs produits culturels au reste du monde – qui ne permet pas de rendre compte de « la diversité des flux » qui caractérise la mondialisation<sup>15</sup>. Enfin, les marchés principaux, ceux qui représentent le plus de recettes et sur lesquels se diffusent en priorité les

---

<sup>14</sup> Nathalie DUPONT, « Le Cinéma américain : un impérialisme culturel ? », *Revue LISA/LISA e-journal*, Vol. V - n°3, 2007, mis en ligne le 20 octobre 2009, consulté le 18 juin 2016. URL : <https://lisa.revues.org/1626>.

<sup>15</sup> « La thèse de l'impérialisme culturel se focalise sur l'opposition entre centre et périphérie, dont on a pu mesurer les limites, et ignore une donnée essentielle de la globalisation : loin d'être orientée en sens unique, la circulation est marquée par la diversité des flux »  
Marc ABÉLÈS, *Anthropologie de la globalisation*, 2008, p. 46.



produits hollywoodiens, restent majoritairement des marchés d'extraction européenne (Europe, Amérique latine, Asie Pacifique) où « les médias et les technologies qui introduisent le loisir et le divertissement sont acceptés comme porteurs de progrès et d'intégration internationale [et] ne se présentent pas comme une menace directe à l'identité nationale ou aux valeurs traditionnelles locales, avec lesquelles ils semblent bien cohabiter<sup>16</sup>. » D'une part donc, la production américaine internationalise ses produits pour accompagner l'expansion de ses débouchés. D'autre part, elle reste en grande majorité destinée à un public déjà « américanisé », à l'exception des marchés asiatiques (chinois et japonais en particulier) qui prennent un poids économique de plus en plus important depuis quelques années.

L'influence du marché étranger sur le contenu des productions hollywoodiennes n'est pas négligeable et pourrait bien expliquer le paradoxe, souvent soulevé par les études du cinéma américain contemporain, d'une industrie mondiale du divertissement portant un discours majoritairement critique de la mondialisation. Vincent Lowy dresse par exemple ce constat dans *Cinéma et mondialisation* :

« Depuis une vingtaine d'années, la représentation du monde comme espace spécifique est très présente au cinéma. Dans les films de grande distribution comme dans la production documentaire indépendante, cette représentation reflète la prise de conscience planétaire liée aux grands déséquilibres macro-économiques, aux menaces climatiques, au chaos géopolitique consécutif à la fin des logiques bipolaires. [Entre la sortie peu remarquée de *Roger et moi* en 1989 et le succès planétaire d'*Avatar* en 2009, le chemin parcouru] paraît ainsi en pleine lumière : au départ minoritaire, la critique altermondialiste est intégrée par l'industrie du divertissement global à des fins de succès commercial. » (Lowy 2011, 9-10)

Ce constat recoupe notre argument développé au chapitre précédent selon lequel l'écologie indigène serait devenue le discours dominant de l'hyperculture globalisante. Un tel paradoxe peut en partie s'expliquer politiquement par une critique du capitalisme comme système contenant en soi les possibilités de sa subversion. Selon une telle lecture, on retrouve dans le cas d'*Avatar* par exemple ce que nous avons éclairé à propos d'*Easy Rider* : une rébellion dépendante du système et qui contribue à en reproduire les conditions d'exploitation. Mais il existe également une raison économique derrière ce paradoxe :

---

<sup>16</sup> Divina FRAU-MEIGS, « 'Imaginer les médias' : Stratégies et usages de la technologie informatique aux États-Unis », in Francis BORDAT *et al.*, *Médias et technologie : L'exemple des États-Unis*, 2001. Cité dans Mingant 2010, 265.

« Un point d'accord des spectateurs étrangers est leur non-américanité, voire leur opposition au modèle américain. Le politiquement correct mondial pourrait bien alors être l'anti-américanisme. Faire des films à message politique montrant l'Amérique sous un angle négatif devient paradoxalement une stratégie pour mieux exporter. » (Mingant 2010, 248)

Le discours anti-impérialiste d'un film comme *Avatar* au budget estimé à 500 millions de dollars est pensé en fonction d'un public cible (les marchés étrangers évoqués plus haut), qui est plus susceptible de s'identifier politiquement au type de discours développé par la contreculture américaine à partir des années 1960 que dans l'affirmation de puissance de la culture dominante. Selon cette lecture, l'effet du marché extérieur sur les films américains tend à les tirer vers la gauche du spectre politique américain et donc à favoriser le contre-mythe et l'écologie indigène étudiés au chapitre précédent.

Nolwenn Mingant remarque cependant que cet anti-américanisme reste superficiel et que les valeurs nationales américaines se retrouvent généralement réaffirmées dans les grosses productions. Une telle persistance d'un américanisme est nécessaire pour flatter le public américain mais aussi pour marquer le produit comme américain auprès du public étranger. Ce dernier tend à critiquer les États-Unis mais il désire également consommer des produits labellisés américains. Ce phénomène caractérisait déjà la diffusion du western durant la période hollywoodienne classique, apprécié à la fois pour sa familiarité et son exotisme (voir chapitre deux). Le paradoxe soulevé par Lowy n'est ainsi que superficiel, d'une part parce que les films altermondialistes – ou anti-américains, en considérant que ces deux notions se recoupent au moins partiellement – répondent à une demande du marché étranger et, d'autre part, parce que deux discours coexistent au sein des films eux-mêmes. S'il y a transformation du contenu des films en fonction du marché étranger, il y a aussi « persistance d'un substrat idéologique américain dans les films hollywoodiens actuels » (Mingant 2010, 249). Ainsi, le mythe de la Frontière et l'histoire américaine présents dans *Avatar* marquent l'américanité du produit tout en résonnant avec l'anti-américanisme du public étranger. Nous verrons en fin de chapitre que ce double discours peut, dans le cas des représentations du contre-mythe de la Frontière, alimenter une réaffirmation du mythe.

Le succès du cinéma américain sur des marchés de plus en plus étendus<sup>17</sup> appelle parfois l'argument fallacieux d'une universalité des produits américains. On retrouve là la position d'André Bazin sur le western, reprise aujourd'hui à propos de films comme *Star*

---

<sup>17</sup> « Le phénomène le plus marquant au cours des dernières décennies est la forte extension du marché extérieur. » (Mingant 2010, 47)

*Wars* ou *Avatar*<sup>18</sup>. Or, l'universalité du modèle diffusé est toute relative. *Avatar* comme *Star Wars* combinent bien des éléments tirés de différentes cultures afin de toucher le public le plus large, mais ces éléments sont interprétés et reconstruits selon une perspective euro-américaine. Nous l'avons souligné avec *Avatar* au chapitre précédent et nous verrons que cela était déjà préparé par *Star Wars*. Un discours critique qui voudrait déceler dans le cinéma américain une forme ou un contenu universels implique, comme l'a souligné Jameson, « la répression de la voix d'opposition et l'illusion qu'il n'y a qu'une seule véritable 'culture'<sup>19</sup> ». S'il y a un impérialisme culturel dans les produits hollywoodiens, il provient peut-être précisément de cette lecture universaliste des produits hollywoodiens. Si les productions culturelles américaines en position hégémonique sont vendues, présentées ou analysées comme ayant un contenu universel quand bien même elles continuent de construire un regard particulier, il y a là une reproduction de l'idéologie impériale dans le champ culturel. Le risque apparaît alors d'exercer une violence symbolique sur les cultures minoritaires :

« Le danger le plus redoutable n'est pas celui de l'hégémonie culturelle. Il tient plutôt au fait, lié à la logique interactionnelle si bien comprise par la pensée chinoise du yin et du yang, que toute tentative d'imposer son modèle, fut-ce par la séduction, provoque en même temps des réactions à sa mesure. Une telle visée ouvre un nouveau champ stratégique où la prétention impériale d'une culture à s'imposer conduit à promouvoir ses valeurs consacrées les meilleures à l'aune de la réussite matérielle, interdit toute réciprocité réelle avec les autres cultures réputées inférieures, entraîne la conversion ou provoque la polarisation, et crée surtout le risque de l'affrontement radical<sup>20</sup>. »

Pour éviter la polarisation, il s'agit donc de reconnaître les récits hollywoodiens pour ce qu'ils sont, c'est-à-dire des points de vue sur le monde informés par la perspective de la culture dominante américaine. Dans le cas contraire, on court le risque de reproduire des formes symboliques de violence impériale. L'idéologie incarnée dans le mythe de la Frontière et

---

<sup>18</sup> « Là réside peut-être le secret du succès de James Cameron : dans sa capacité à créer des images qui, plus ou moins consciemment, parlent à l'humanité entière. »

Arnaud BORDAS, « Pourquoi le monde entier succombe à *Avatar* », *Le Figaro*, 16 janvier 2010. <http://www.lefigaro.fr/cinema/2010/01/16/03002-20100116ARTFIG00065--pourquoi-le-monde-entier-succombe-a-avatar-.php>. Consulté le 07/07/2016.

<sup>19</sup> Fredric JAMESON, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, 1981, p. 87.

<sup>20</sup> Tardif 2011, 77-8. Denis Lacorne exprime la même idée : « Les fantasmes horribles déployés à satiété par la fiction américaine sont le symptôme d'un désespoir plus global, lié aux conséquences du projet universel, qui, pour codifier l'emprise mutuelle des êtres humains, tend à réveiller partout de formidables orages de l'âme. » (Denis LACORNE, *La crise de l'identité américaine: du melting-pot au multiculturalisme*, 1997, p. 9). Plus précisément, cette remarque de Lacorne suggère que la violence des fictions américaines répond à la violence de son propre projet universalisant. La fiction américaine universalisante contient ainsi les voix oppositionnelles, reconnaissant leur existence tout en les vidant de légitimité.

véhiculée par les produits hollywoodiens informe un regard global sur le rôle héroïque des États-Unis et de l'Occident dans le monde contemporain qu'il s'agit d'éclairer. Nous allons voir à partir de *Star Wars* comment ce rôle s'est reconstruit à partir de la mythologie particulière de la Frontière.

## ***Star Wars* ou la résurrection de la mission libérale**

De 1966 à 1969, *Star Trek* (Gene Roddenberry) avait déjà projeté sur le petit écran l'épopée de la Frontière dans un espace intergalactique. Dans la droite lignée de l'interventionnisme humaniste de la Nouvelle Frontière, la série montrait le vaisseau Enterprise « apporter lumières et bienfaits à un univers obscur et sous-développé<sup>21</sup> » :

« In keeping with the American fantasy of nonexploitive conquest [expressed in the frontier myth], the Enterprise asks little from, and gives much to, the worlds it encounters. *Star Trek's* final frontier is a realm characterized by peoples in need of instruction, protection, or taming; planets in need of settlement; resources in need of employment. » (Wagner et Lundeen 1998, 175-6)

Un tel optimisme moral, éclipsé par le contexte violent de la fin des années 1960, ne réapparaît sur les écrans qu'avec la sortie de *Star Wars* (George Lucas)<sup>22</sup> en mai 1977 qui, à la différence de son prédécesseur, incorpore les erreurs de la Nouvelle Frontière pour reconstruire la mythologie nationale. Avec *Star Wars*, l'Amérique revit en effet son mythe fondateur en se plaçant cette fois du bon côté de l'histoire : le côté de ceux qui protègent la liberté et non de ceux qui la détruisent par un impérialisme technologique. Comme *Planet of the Apes* et les dystopies cinématographiques, *Star Wars* est très pessimiste en ce qui concerne l'avenir technologique de la civilisation. De même d'*Easy Rider* avant lui, *Star Wars* se tourne vers la Frontière populiste et l'altérité indigène comme source de régénération. Mais le film de Lucas apporte un élément essentiel à la refondation d'une mission universelle du héros national : l'optimisme originel du mythe de la Frontière où la violence permet l'émancipation. Parce qu'il ressuscite le mode narratif épique, mais aussi parce qu'il négocie la contradiction entre un récit anti-impérialiste et un cadre narratif impérial, *Star Wars* définit une formule de la Frontière qui infusera le blockbuster contemporain.

---

<sup>21</sup> Jon G. WAGNER et Jan LUNDEEN, *Deep Space and Sacred Time: Star Trek in the American Mythos*, 1998, p. 176.

<sup>22</sup> Pour un résumé de l'intrigue, voir la section Corpus primaire de la filmographie. Pour rappel, la saga se compose, dans l'ordre chronologique, de *Star Wars* (George Lucas, 1977), *The Empire Strikes Back* (Irvin Kershner, 1980), *Return of the Jedi* (Richard Marquand, 1983), *The Phantom Menace* (George Lucas, 1999), *Attack of the Clones* (George Lucas, 2002) et *Revenge of the Sith* (George Lucas, 2005). Une nouvelle trilogie a démarré en 2015 avec la sortie de *The Force Awakens* (J. J. Abrams, 2015).

## Retour au mythe innocent

Si la sortie de la seconde trilogie de *Star Wars* (1999-2005) dans le contexte de la guerre en Irak a favorisé une réévaluation politique du premier film<sup>23</sup>, ce dernier a été célébré à sa sortie précisément pour son apolitisme. Le retour à des catégories morales claires et distinctes est accueilli comme « une bouffée d'air frais<sup>24</sup> », une réaction plus que bienvenue à ce que Pauline Kael avait appelé en 1973 la « vietnamisation des films américains<sup>25</sup> ». Parce qu'il met apparemment fin aux ambiguïtés morales et à la culpabilité historique dans lesquelles la culture américaine semble empêtrée, *Star Wars* apparaît avec soulagement comme « le premier film des années 1980<sup>26</sup> ». Si le film inspire une sorte de jouissance prélapsaire (« the fun of our pre-guilt stage<sup>27</sup> ») et évite consciencieusement les traumatismes de l'Histoire récente<sup>28</sup>, c'est parce qu'il effectue un retour en arrière cinématographique à un temps d'avant la Chute vietnamienne.

Pour ce faire, *Star Wars* convoque la culture classique hollywoodienne dont il compile tous les genres, du western à la comédie *screwball* en passant par le film de cape et d'épée et le mélodrame historique. Le film de Lucas invente le cinéma postmoderne en utilisant le « recyclage des figures anciennes » et leur « contournement<sup>29</sup> » et propose à un public contemporain une véritable « histoire subliminale du cinéma » qui ressuscite les films « comme autrefois<sup>30</sup> ». Parmi les références signalées de manière récurrente, la science-fiction populaire du temps du *space opera*, c'est-à-dire la branche du genre la plus directement influencée par le mythe de la Frontière (voir chapitre deux), arrive en première position<sup>31</sup>.

---

<sup>23</sup> À l'occasion d'une projection de *Star Wars* le 9 décembre 2006 à l'Aero Theater, un des cinémas qui accueillit la première du film à New York le 25 mai 1977, on pouvait lire sur le programme de la projection : « Creator George Lucas has been under-praised for his political sophistication, for a reappraisal of the STAR WARS movies, begun at the end of the Vietnam war and completed during the U.S. occupation of Iraq, reveals a powerful anti-imperialist message that resonates especially strongly today. »

<sup>24</sup> Murf (A. D. MURPHY), « Star Wars », *Variety*, 20 mai 1977. Voir également « Good Vs. Evil in 'Star Wars' » (*Evening Outlook*, 2 juin 1977) ; Roger SIMON, « 'Star Wars': The First Movie of the 1980s » (*Chicago Sun Times*, 5 juin 1977) ; et Ron PENNINGTON, « Star Wars » (*Hollywood Reporter*, 20 mai 1977).

<sup>25</sup> Pauline Kael, « After Innocence », *The New Yorker*, 1er octobre 1973.

<sup>26</sup> Roger SIMON, « 'Star Wars': The First Movie of the 1980s », *Chicago Sun Times*, 5 juin 1977. D'autres après lui feront de *Star Wars* « le début culturel de l'ère reaganienne » (Tom Carson, « Jedi Uber Alles », in Glenn KENNY (dir.), *A Galaxy Not So Far Away: Writers and Artists on Twenty-Five Years of Star Wars*, 2002, p. 160.

<sup>27</sup> Jack KROLL, « Fun In Space », *Newsweek*, 30 mai 1977.

<sup>28</sup> James CHAPMAN et N. J. CULL, *Projecting Tomorrow: Science Fiction and Popular Cinema*, 2013, p. 161.

<sup>29</sup> L. JULLIER, *L'écran post-moderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, 1997, p. 7. *Star Wars* « marque le coup d'envoi de la réponse du cinéma aux sollicitations du contexte post-moderne » (Jullier 1997, 8).

<sup>30</sup> « Star Wars, The Year's Best Movie », *Time*, 30 mai 1977.

<sup>31</sup> Les bandes dessinées Flash Gordon, l'univers du romancier Edgar Rice Burroughs ou le roman *Gulliver of Mars* d'Edwin L. Arnold (1905) sont cités par George Lucas dans le programme promotionnel du film, « Star Wars Program » (20<sup>th</sup> Century-Fox, 1977, The Woodruff Collection, Margaret Herrick Library, 1984, Los Angeles). Les critiques y ajoutent souvent Buck Rogers, Ray Bradbury et *Star Trek*.

Décrit par Lucas comme de la « space fantasy » plutôt que de la science-fiction<sup>32</sup>, *Star Wars* est ainsi le premier *space opera* de cette ampleur à sortir sur les écrans<sup>33</sup>. Juste derrière le *space opera*, le western apparaît comme une influence majeure sous la plume de tous les critiques. On présente le film comme « le premier John Wayne sans John Wayne » (Simon 1977) et on apprécie « le remake extraterrestre de *The Searchers* de John Ford<sup>34</sup> ». *Star Wars* devient ainsi le premier « western de l'espace<sup>35</sup> ». L'ensemble de ces références défie tout classement selon une échelle d'importance et les critiques ont préféré établir des listes hétérogènes de références<sup>36</sup>. L'exercice se complique encore lorsqu'un même élément filmique contient plusieurs référents, ce qui est souvent le cas dans *Star Wars*<sup>37</sup>. Cependant, le western reste un élément générique important pour comprendre le film selon Lucas lui-même :

« Actually, [*Star Wars*] is being compared more to westerns than 2001 [*Space Odyssey* by Stanley Kubrick], which is really what it should be. » (Scanlon 1977, 47)

Dans tous les cas, le mythe de la Frontière influence de manière plus ou moins marquée l'ensemble des genres d'action et d'aventure auquel *Star Wars* se réfère (*space opera*, western, film sur l'Empire britannique, film de guerre, film de cape et d'épée).

La raison de l'importance du western pour Lucas est le rôle mythologique qu'il a joué et perdu dans la culture américaine. Dans un entretien pour *Rolling Stone* en août 1977, George Lucas confie que « l'une des choses importantes qui me sont arrivées est d'avoir vu le western disparaître<sup>38</sup> ». C'est contre cette disparition et pour refonder une mythologie signifiante qu'il

---

<sup>32</sup> Paul SCANLON, « The Wizard of Star Wars, An Interview with George Lucas by Paul Scanlon », *Rolling Stone*, 25 août 1977, n°246, p. 43.

<sup>33</sup> « There has never been before a Buck Rogers Captain Video space opera on the scale of *Star Wars*. » Stephen FARBER, « Hit and Miss », *New West*, 20 juin 1977.

<sup>34</sup> Richard CORLISS, « A Good Look at a Hot 'Star' », *The New York Times*, 24 juin 1977.

<sup>35</sup> Charles CHAMPLIN, « 'Star Wars' Hails the Once and Future Space Western », *Los Angeles Times*, 22 mai 1977.

<sup>36</sup> « Pour into the pot: Flash Gordon, Westerns, Bogart, Tolkien, Nazis, mutants, gargoyles, space ships, *Star Trek*, Ray Bradbury, Halloween in the Casbah, *The Man Who Fell To Earth*, *Demon Seed*, *Solaris*, *Wizard's*, *Logan's Run*, and make something better. It will be called *Star Wars*. »

Ruth BATCHELOR, « A Galaxy of Fun », *Los Angeles Free Press*, 3-9 juin 1977.

<sup>37</sup> La planète Tatooine sur laquelle se situe la majorité des références au western évoque également l'univers des films coloniaux britanniques : la présence de *The Searchers* y est aussi importante que celle de *Lawrence of Arabia* ; Mos Eisley est autant une ville de l'Ouest sauvage qu'une version hollywoodienne d'une ville d'Afrique du Nord (la séquence est tournée majoritairement en Tunisie) ; la *cantina*, avec sa musique jazzy des années 1940, rappelle autant *Casablanca* que le saloon de nombreux westerns. Une conséquence de cet enchevêtrement d'univers génériques est l'impossibilité d'établir des hiérarchies référentielles.

<sup>38</sup> Scanlon 1977. Voir aussi Stephen LARSEN, *A Fire in the Mind: The Life of Joseph Campbell*, 1991, p. 543-4.

décide de réaliser *Star Wars*<sup>39</sup>, voyant l'espace comme la nouvelle Frontière qui puisse capturer l'imagination du public. Synthétisant une réflexion exprimée dans plusieurs entretiens de l'époque, il affirme ainsi en 1996 :

« I became very fascinated with how we could replace this mythology that drifted out of fashion—the Western. One of the prime issues of mythology was that it was always on the frontier, over the hill. It was always in this mysterious place where anything could happen, so you could deal with metaphor and that sort of thing. And I said, well, the only place we've got left is space—that's the frontier. I'd always been very fascinated with Buck Rogers and Flash Gordon as a child, and I'd seen a lot of serials and they were all very exciting. We were just beginning the Space Age, and it was all very alluring to say, gee, we could build a modern mythology out of this mysterious land that we're about to explore<sup>40</sup>. »

Avec le lancement de Skylab, la première station spatiale de la NASA en 1973, et la publication remarquée de *High Frontier: Human Colonies in Space* en 1977<sup>41</sup>, le thème de la conquête de l'espace occupait toujours une partie de l'imagination américaine au moment de la conception du film. Lucas, qui déclare en 1977 avoir toujours été « un défenseur convaincu de l'exploration spatiale », déplore dans le même entretien le tournant scientifique et pessimiste de la science-fiction après la bombe atomique : « Ce dont on a vraiment besoin, c'est de coloniser la prochaine galaxie, s'éloigner des faits scientifiques de *2001 [Space Odyssey]* et se placer du côté du romantisme. Personne n'ira coloniser Mars grâce à la technologie. On va y aller parce que [...] c'est romantique » (Scanlon 1977, 43). Dans un tel contexte, le prolongement du western par le *space opera* semble une transition naturelle pour un cinéaste dont le but est de moderniser le récit épique national.

La critique universitaire a largement considéré *Star Wars* comme une migration de la mythologie américaine de l'Ouest continental vers l'espace interstellaire, où l'on retrouve, sinon les éléments sémantiques du western, ses éléments syntaxiques<sup>42</sup>. Dans son article de

---

<sup>39</sup> Pressbook, 1976, 20<sup>th</sup> Century-Fox, Margaret Herrick Library, microfilm, fiche n°2.

<sup>40</sup> Entretien avec George Lucas, Skywalker Ranch, Californie, 27 septembre 1996. In Mary HENDERSON, *Star Wars: The Magic of Myth*, 1997, p 136.

<sup>41</sup> Gerard K. O'NEILL, *The High Frontier: Human Colonies in Space*, 1977.

<sup>42</sup> La distinction sémantique/syntaxique provient de Rick ALTMAN, « A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre », *Cinema Journal*, vol. 23, n° 3, 1984, pp. 6-18. La sémantique est l'ensemble des éléments expressifs discrets d'un film (le pistolet, le cheval, le désert...) ; la syntaxe est la manière dont ils se combinent pour produire du sens. Reprenant cette distinction, King et Krzywinska écrivent ainsi : « There might be cases in which the syntax stays the same but some of the semantic elements change. This is one way of understanding the claim that a film like *Star Wars* is 'really' a western: key semantic elements have changed (space and spacecraft replace the west and men on horseback), but the patterns into which they are arranged have much in common. » Geoff KING et Tanya KRZYWINSKA, *Science Fiction Cinema: From Outerspace to Cyberspace*, 2000, p. 10.

1982, « The Empire Bites the Dust », le spécialiste du western Will Wright répète le constat de Lucas sur la « mort » du genre et constate son remplacement par l'« épopée spatiale<sup>43</sup> ». Richard Slotkin fait le même constat et considère les *space operas* comme une « alternative aux espaces historicisés du western<sup>44</sup> ». Le mythe, dans son déracinement générique, constituerait désormais une sorte de système culturel autonome, fondé sur des référents cinématographiques plutôt que sur une histoire nationale<sup>45</sup>. Si la science-fiction permet une prise de distance par rapport à l'histoire américaine et la culpabilité qu'elle inspire après les années 1960, *Star Wars* ne l'efface cependant pas tout à fait. Même médiatisée par des référents cinématographiques, l'histoire coupable des États-Unis, de Wounded Knee jusqu'à Mylai, reste présente dans la galaxie de *Star Wars*.

### Frontière spatiale et univers impérial

Le mythe de la Frontière joue un rôle structurant dans l'univers de *Star Wars*, qui transparait par deux aspects. D'une part, les références au genre du western, concentrées dans le premier tiers de *Star Wars*, sont installées dans la saga comme le point de départ du récit, l'imaginaire originel à partir duquel se construit l'univers de la Frontière spatiale. D'autre part, les structures binaires et hiérarchiques de la Frontière cadrent l'organisation narrative de cet univers, l'inscrivant dans une continuité idéologique avec le mythe classique.

*Star Wars* s'impose d'abord comme le retour à l'écran du mode narratif épique du western et de ses espaces ouverts. L'horizon du cinéma des années 1970, que ce soit dans le western révisionniste, le road movie et même la science-fiction, est largement clos. Comme nous l'avons vu au chapitre sept, *Star Wars*, avec son univers déjà colonisé et sous la surveillance de l'empire, ne fait pas exception. Pour autant, le film retrouve l'esthétique de l'espace à conquérir en renouant avec la perspective visuelle du western des années 1930 dès ses premiers plans (voir CD extraits). Le texte introductif qui défile à l'écran et va mourir dans le point de fuite de l'image est une référence aux films de *Flash Gordon* (1936-1940) mais aussi au western *Union Pacific* (Cecil B. DeMille, 1939). Cette profondeur de l'espace intergalactique avait déjà été travaillée dans *2001: Space Odyssey* avec, selon Lucas, plus de réussite que dans son propre film (Scanlon 1977). *Star Wars* y ajoute cependant l'élan épique d'un mouvement vers l'horizon. La majorité des plans dans l'espace montre

---

<sup>43</sup> Will WRIGHT, « The Empire Bites the Dust », *Social Text*, n° 6, automne 1982, p. 120.

<sup>44</sup> Richard SLOTKIN, *Gunfighter Nation*, 1998 [1993], p. 636.

<sup>45</sup> Geoff King parle encore du « guilt-free realm of outer space. »

Geoff KING, *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster*, 2001, p. 78.



systématiquement des vaisseaux en mouvement dans l'axe du champ, un mouvement axial souligné également dans le passage des vaisseaux spatiaux à la vitesse de la lumière grâce à un double travelling arrière sur les étoiles puis le vaisseau.



**115 Star Wars (1977): élan épique, foncer vers le point de fuite**

La même grandeur épique transparait dans le traitement des paysages de la planète Tatooine, décrite dans le scénario comme « un désert d'un blanc osseux [qui] s'étend d'un horizon à l'autre<sup>46</sup> », où l'on retrouve l'ambiguïté du désert des westerns à la fois comme vide angoissant et page blanche où tout reste à écrire. Le rythme soutenu du montage sur l'ensemble du film accentue parallèlement le dynamisme du récit<sup>47</sup>. Enfin, le rôle de la musique symphonique de John Williams, qui développe un thème romantique pour chacun des personnages centraux, est essentiel dans l'expression de la dimension épique du récit. Le désir de Lucas était de retrouver le style de Max Steiner, compositeur notamment pour *Gone With the Wind* (Victor Fleming, 1939), *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) ou *The Searchers*, qui ont tous inspiré *Star Wars*<sup>48</sup>. Le résultat, parfois à la limite du plagiat<sup>49</sup>, est considéré comme un succès par le réalisateur et les critiques. La profondeur visuelle, l'intensité musicale et le rythme de l'action reconstruisent donc au sein d'un univers clos une dimension épique disparue avec le western.

---

<sup>46</sup> George LUCAS, « The Adventures of Luke Skywalker as taken from the 'Journal of the Whills' by George Lucas; (Saga I), STAR WARS, Revised Fourth Draft », 15 mars 1976, p. 2. Consulté à la U.C.L.A. Theater Arts Library, Special Collections.

<sup>47</sup> Une longueur moyenne de plan de 3,4 secondes dans une décennie où la norme était entre 5 et 8 secondes. David BORDWELL, « Intensified Continuity Visual Style in Contemporary American Film », *Film Quarterly*, vol. 55, n° 3, 1 Mars 2002, pp. 17 et 27 note 27.

<sup>48</sup> « We wanted a very sort of Max Steiner-type, old-fashioned, romantic movie score. » (Scanlon 1977)

<sup>49</sup> Le thème principal reprend par exemple les harmonies, la distribution instrumentale et la rythmique de celui d'Erich Wolfgang Korngold pour *Kings Row* (1942).

Accompagnant ce retour de l'épopée, les références au western servent à inscrire *Star Wars* dans une continuité narrative avec le genre classique de la Frontière. Occupant un tiers du film dont 27 minutes ininterrompues après la scène d'ouverture, la séquence de Tatooine, la planète désertique aux airs d'Ouest américain<sup>50</sup>, est également celle qui concentre les références les plus explicites au western et, en particulier, à John Ford. La scène où Luke découvre le massacre de ses parents adoptifs, un hommage à la scène analogue de *The Searchers*, est un clin d'œil au western noté par Richard Corliss dès sa sortie et cité depuis dans la majorité des analyses (voir CD extraits)<sup>51</sup>. L'influence de *The Searchers* ne se limite pas à ce simple plan mais pèse sur toute la séquence de cet Ouest intergalactique et, comme nous le verrons, sur l'ensemble des deux trilogies<sup>52</sup>. *My Darling Clementine* (1946) et *Stagecoach* (1939) sont également présents, le premier dans la présentation de la ville de Mos Eisley, « le repaire le plus misérable de racaille et d'infamie » (Ben Kenobi), depuis un promontoire rocheux<sup>53</sup>, le second dans la construction spatiale de la capture de R2D2 par les Jawas (figures 116-7)<sup>54</sup>. Condensé d'une ville de l'Ouest et d'une casbah nord-africaine, Mos Eisley, « ville de la Frontière du futur<sup>55</sup> », est l'occasion de nombreuses références à des situations du western, en particulier dans la scène de la *cantina*, « une parodie de la scène de saloon du western classique<sup>56</sup> ». On y découvre le wookie Chewbacca (Peter Mayfield), un géant poilu à la cartouchière mexicaine dont la race avait été initialement imaginée par Lucas « plutôt comme les Indiens, comme des bons sauvages » (Scanlon 1977, 43). Et, surtout, on y rencontre Han Solo (Harrison Ford) qui s'impose à l'écran comme l'héritier assumé du cowboy de western<sup>57</sup>, « le type orgueilleux qu'il faut pour accompagner nos amis à travers le territoire indien hostile jusqu'à la prochaine colonie (c'est-à-dire à travers l'espace

<sup>50</sup> « The visual reminders of the dry gulch and box canyon West are inescapable. » (Champlin 1977)

<sup>51</sup> Voir les captures dans Will BROOKER, *Star Wars*, 2009, pp. 52-3.

<sup>52</sup> Citons par exemple Luke devant la ferme à la nuit tombée évoquant la menace des Hommes des sables, qui rappelle la scène d'Aron Edwards sur son porche au soleil couchant redoutant une attaque indienne. Esthétiquement, citons également le profond contraste visuel entre ferme pionnière et désert qui tire vers le symbolisme.

<sup>53</sup> Brooker rappelle que la construction de la scène est également très proche d'une séquence de *Lawrence of Arabia* (Brooker 2009, 42).

<sup>54</sup> Les deux séquences construisent la tension préalable à l'attaque par une réduction de la perspective à l'écran et donc de l'espace disponible pour les personnages. Dans les deux cas, on passe d'un plan large du droïde/diligence dans la vallée à des plans rapprochés qui écrasent le(s) personnage(s) sur un arrière-plan rocheux ou le(s) recadrent par des éléments naturels (points de vue subjectifs des attaquants dans *Star Wars* ; minimisation de la diligence par rapport aux formations rocheuses dans *Stagecoach*, figures 116-7).

<sup>55</sup> Richard CUSKELLY, « Film Review », *Los Angeles Herald Examiner*, 25 mai 1977.

<sup>56</sup> Jack KROLL, « Fun In Space », *Newsweek*, 30 mai 1977.

<sup>57</sup> Il porte son pistolet à la cuisse, dégaine vite contre les chasseurs de primes qui veulent sa peau, modifie la technologie à son avantage (« modifications spéciales » sur le Millennium Falcon, qui en fait le vaisseau le plus rapide de la galaxie), rejette toute forme d'autorité (« I take orders from only one person, me ! »). Il présente le même individualisme cynique que l'Homme sans Nom de Sergio Leone mais a un sens moral qui dépasse finalement la recherche de profit, comme le cowboy classique du type de Shane (*Shane*, George Stevens, 1953).

intergalactique hostile jusqu'à la prochaine étoile, les vieilles habitudes me rattrapent) » (Champlin, 1977). Un tel catalogue de références nous intéresse ici en ce qu'il souligne l'importance générique du western dans l'origine de la rébellion et place ainsi l'ensemble de la saga sous l'aura privilégiée du mythe de la Frontière dans son expression la plus emblématique.



**116 Star Wars (1977): fermeture de l'espace avant l'attaque des Jawas**



**117 Stagecoach (1939): fermeture de l'espace avant l'attaque des Indiens**

D'un point de vue plus structurel, l'univers narratif de *Star Wars* reprend l'organisation du mythe de la Frontière classique et certains éléments de son idéologie

impériale. Deux entités aux pouvoirs inégaux, l'Empire galactique et l'Alliance rebelle, s'affrontent dans une guerre d'extermination<sup>58</sup>. Cette confrontation à mort se déroule sur un territoire organisé autour d'un centre impérial<sup>59</sup>. La régénération de la civilisation se fait par la violence et provient des « territoires de la périphérie extérieure » occupés par la rébellion. Ces territoires sont des espaces primitifs caractérisés par des décors et couleurs naturelles là où l'Empire technologique est un monde géométrique de noir et blanc<sup>60</sup>. Parmi ces marges, « Tatooine, planète désertique sur la Frontière galactique<sup>61</sup> », périphérie la plus extrême (Luke : « If there's a bright center to the universe, you're on the planet that it's farthest from. »), s'impose comme l'origine narrative de la rébellion (Luke Skywalker, Ben Kenobi, Han Solo, Chewbacca sont présentés sur Tatooine). Comme chez Turner, la démocratie se régénère depuis la Frontière.

Structurellement organisé comme un récit turnerien, l'univers de *Star Wars* présente en outre une hiérarchisation raciale héritée d'une histoire impériale euro-américaine. Tatooine est divisée entre fermiers pionniers blancs (dont Luke et ses parents adoptifs font partie) et « tribus indigènes<sup>62</sup> » extraterrestres distribuées selon le vers de Rudyard Kipling entre démons et enfants<sup>63</sup>. D'un côté, on trouve les Jawas infantiles, maladroits et voleurs qui sont comiques et inoffensifs. Objets d'amusement transformés en victimes de l'armée impériale, ils rappellent les Indiens commerçants de *The Searchers* massacrés par le 7<sup>e</sup> de cavalerie (figures 118-9). De l'autre, se tiennent les Hommes des sables, « les méchants indigènes de Tatooine<sup>64</sup> », des « créatures marginalement humaines » qui « mènent une vie nomade dans certaines des régions les plus désolées » de la planète et « attaquent par surprise les colons locaux<sup>65</sup>. » Les Hommes des sables (figure 120) héritent ainsi directement des Indiens hostiles des westerns. Au-delà du contexte américain, ces indigènes renvoient à une histoire plus large

---

<sup>58</sup> Face à un Empire qui veut « écraser la rébellion », l'enjeu du combat est bien « la survie de la rébellion », comme le dit Leia, une survie assurée par l'anéantissement de la planète impériale qu'est l'Étoile noire.

<sup>59</sup> Bien que l'Étoile noire, cœur du pouvoir impérial, soit mobile, ce qui lui donne d'autant plus de pouvoir sur l'ensemble de la galaxie.

<sup>60</sup> Dans la première trilogie, les bases rebelles sont toujours installées dans des décors naturels : le désert tunisien et californien de Tatooine puis les forêts guatémaltèques de Yavin IV dans *Star Wars* ; les glaciers norvégiens de Hoth dans *The Empire Strikes Back* et enfin le Redwood National Park d'Endor dans *Return of the Jedi*.

<sup>61</sup> M. F. MARTEN, « Tatooine, Desert Planet at the Galactic Frontier », in Kristine JOHNSON (DIR.), *The World of Star Wars*, éditions Lucas Film Ltd. Magazine promotionnel édité suite au succès du film en 1977.

<sup>62</sup> Qui-Gon (Liam Neeson) dans *The Phantom Menace* (1999).

<sup>63</sup> « Your new-caught, sullen peoples/ Half-devil and half-child. »

Rudyard Kipling, « The White Man's Burden », 1899. Le poème, qui porte un regard ambigu sur la colonisation, est une mise garde des Américains contre une entreprise coloniale aux Philippines. Il est cependant resté dans les mémoires comme l'incarnation de l'idéologie impériale de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>64</sup> « Star Wars, The Year's Best Movie », *Time*, 30 mai 1977.

<sup>65</sup> « Star Wars Program », 20<sup>th</sup> Century-Fox, 1977, The Woodruff Collection, Margaret Herrick Library, 1984, Los Angeles.

de colonisation, puisque leurs montures éléphantiques et leurs armes inspirées des massues de guerre fidjiennes évoquent l'univers visuel de l'Empire britannique.



**118 Star Wars (1977): massacre des Jawas par les troupes impériales**



**119 The Searchers (1956): massacre des Indiens par le 7e de cavalerie**



**120 Star Wars (1977): les hommes des sables, Indiens hostiles de Tatooine**

L'exemple des Hommes des sables illustre plus généralement la construction des peuples extraterrestres subalternes dans la saga *Star Wars*, qui est celui d'une compilation de cultures indigènes servant à marquer une infériorité primitive. Les Jawas parlent du zoulou et du swahili accélérés tandis que le chasseur de prime Greedo utilise du quechua modifié électroniquement<sup>66</sup>. On retrouve la même agrégation d'attributs indigènes que dans les représentations du dernier carré de Custer à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment la fameuse composition utilisée par Budweiser comme emblème publicitaire (voir chapitre un) qui prêtait aux Indiens des boucliers zoulous<sup>67</sup>. Les groupes dominants sont humains, ce qui, dans le premier volet de la saga, est synonyme de blanc, et parlent anglais. Quant aux robots, ce sont des serviteurs proches des humains qui méprisent les sauvages mais restent victimes de ségrégation<sup>68</sup>. Leur position privilégiée parmi les dominés font d'eux un équivalent des esclaves domestiques. L'univers de *Star Wars* est ainsi racialement hiérarchisé, les non-humains occupant les positions subalternes réservées à des non-Blancs dans les empires historiques (compagnons, serviteurs, opposants ou adjuvants mineurs)<sup>69</sup>. Il y a donc une correspondance dans la hiérarchie raciale entre les empires historiques et fictionnels. La familiarité de l'univers de *Star Wars* avec des hiérarchies héritées d'une idéologie impériale se retrouve également au niveau du rapport des héros aux bons sauvages comme Chewbacca (Peter Griffin). Dans une version initiale du scénario, les Wookies étaient les indigènes d'une planète tropicale formés au combat contre l'Empire par les héros rebelles, tout comme des experts américains avaient pu former les Vietnamiens avant 1964. Supérieur à ce peuple de guerriers primitifs, Luke gagnait leur respect en vainquant leur chef et les menait finalement au combat (Scanlon 1977) dans une configuration qui anticipe par exemple le récit d'*Avatar*.

Bien que l'Empire soit désigné comme l'ennemi, l'univers narratif de *Star Wars* reste structuré par une idéologie impériale. Le déplacement spatio-temporel induit par la science-fiction et le fait que les groupes dominés sont incarnés par des non-humains peuvent amener à

---

<sup>66</sup> Dale POLLOCK, *Skywalking: The Life And Films of George Lucas*, 1999, p. 179.

<sup>67</sup> Brian Leigh MOLYNEAUX, *The Cultural Life of Images: Visual Representation in Archaeology*, 2013, p. 161.

<sup>68</sup> C3PO exprime son dégoût pour la puanteur des Jawas avant de se faire exclure de la *cantina* de Mos Eisley parce que « we don't serve their kind in here ».

<sup>69</sup> Lucas s'est défendu de l'absence de personnages non-blancs parmi les humains de *Star Wars* en citant la peur des studios. À partir de *The Empire Strikes Back*, il complexifie la politique raciale de sa saga en introduisant les personnages de Lando Calrissian (Billy Dee Williams) et de Yoda (Frank Oz). Lando est un personnage noir qui se range du côté de la Rébellion et dont l'individualisme et l'usage charmeur et prolifique du verbe le rapprochent de Han Solo, mais qui entre dans la saga par un acte de trahison qui coûte presque la vie à Han et à Luke. Yoda représente la plus grande prise de risque de Lucas et lui permet de mettre le spectateur face à ses propres préjugés en différant la révélation de son identité de guerrier Jedi. Apparaissant dans *The Empire Strikes Back* comme une vieille créature sénile et déconsidérée par un Luke impatient, Yoda s'impose finalement comme le repère moral de la première trilogie.

penser que la correspondance avec les hiérarchies historiques est sans conséquence. Mais c'est cette dépolitisation et déhistoricisation du contexte qui, en naturalisant les mêmes hiérarchies (les Blancs sont dominants tandis que les extraterrestres construits à partir de peuples indigènes historiques sont dominés), présente un monde impérial comme un récit universel.

### **Héroïsme sur l'ancienne Frontière : entre populisme et racialisme**

Dans cet univers impérial structuré par la Frontière, le héros de *Star Wars*, Luke, est une synthèse du populisme turnerien et du racialisme rooseveltien. Formé sur la planète Frontière Tatooine, Luke Skywalker (Mark Hamill) apparaît d'abord comme un fermier pionnier turnerien, « un garçon de ferme aux aspirations héroïques » (Lucas 1976, 2). Certes, cette situation rurale apparaît rapidement insatisfaisante au jeune héros que l'on voit rêver d'aventure face aux soleils couchants.



**121 Star Wars (1977): Luke interroge son destin face aux soleils couchants**

Mais sa jeunesse sur Tatooine reste essentielle à la fois dans la formation de ses sentiments démocratiques et de ses capacités guerrières. Tout comme les fermiers turneriers, Luke manifeste une méfiance spontanée vis-à-vis de l'Empire (« I hate it »). Il partage cette méfiance avec le cowboy Han Solo, qui occupe une place secondaire dans la saga, indiquant l'intérêt de Lucas pour la Frontière dans sa forme originelle plutôt que dans ses incarnations westerniennes les plus connues et les plus controversées. On retrouve donc clairement dans *Star Wars* la tradition turnerienne populiste déjà remarquée dans la science-fiction dystopique ou le road movie. À titre d'exemple, l'Empire galactique utilise la technologie pour servir son

propre pouvoir aux dépens de la liberté et de la sécurité du peuple tout comme la compagnie de chemin de fer St Louis Midland dans le western populiste par excellence *Jesse James* (Henry King, 1939). Différence notoire cependant, due au contexte post-Vietnam : cette instrumentalisation du progrès n'est plus seulement le fait du grand capitalisme industriel mais de l'État central lui-même. Les résonances avec le classique populiste restent importantes, notamment dans la manière dont *Star Wars* transforme la Cause perdue sudiste en un combat national<sup>70</sup>. *Jesse James* présentait la résistance sudiste contre l'ingérence fédérale après la guerre de Sécession comme un combat populiste digne d'un traitement par le genre national du western. *Star Wars* embrasse de même la perspective des rebelles dans une « guerre civile<sup>71</sup> », s'embarquant dans une « croisade idéaliste » aux airs de Cause perdue et aidés par un contrebandier aux allures – assumées par Lucas – de Rhett Butler, le personnage célèbre de *Gone With the Wind* (Victor Fleming, 1939). La présence de ce populisme turnerien mâtiné de Cause perdue, exprimé dans les sentiments démocratiques de Luke ou de Han Solo, rend l'engagement politique de ces personnages issus de la Frontière beaucoup moins ambigu que celui de Leia (Carrie Fisher) ou de C3PO (Anthony Daniels), dont nous discuterons plus bas, et fait de Luke en particulier le meilleur espoir d'un retour de la démocratie.

Si Turner imprime sa marque sur la saga *Star Wars*, sa version de la Frontière est combinée dans une certaine mesure avec celle de Theodore Roosevelt. Ainsi, la planète Tatooine est également construite comme un espace primitif et hostile central dans la formation du guerrier de la rébellion et, plus généralement, la loi régissant l'univers de *Star Wars* est celle de la lutte pour la vie selon le principe darwiniste. Narrativement, les premiers ennemis du héros sont les Hommes des sables contre lesquels Luke s'arme d'un fusil à long canon à la manière d'Œil-de-faucon dans *The Last of the Mohicans*. La violence envers des races primitives prépare ainsi au combat contre les humains. Plus largement, l'expérience de la Frontière de Tatooine est ce qui permet à Luke de faire exploser l'Étoile noire (Luke : « No, it's not [impossible]. I used to bull's-eye womp rats in my T-16 back home. » ; « It'll be just like Beggars Canyon back home! »). Cette dimension de la planète Frontière comme formatrice du guerrier blanc devient pleinement rooseveltienne lorsqu'on y ajoute le fait que

---

<sup>70</sup> Cette nationalisation de la Cause perdue s'inscrit dans une transformation de la place du Sud au cinéma dans les années 1970, avec l'émergence de comédies sudistes du type *Smokey and the Bandit* (Hal Needham, 1977) centrées sur des « good ol' boys » qui contrebalancent les petits Blancs meurtriers. Voir Maxime LACHAUD, *Redneck movies : ruralité et dégénérescence dans le cinéma américain*, 2014.

<sup>71</sup> Les Confédérés étaient communément appelés des rebelles et la guerre de Sécession se dit « civil war » en anglais.



Luke, s'il est adopté par des fermiers, est avant tout l'héritier génétique d'une race de guerriers d'élite. Par deux fois dans le film, les Jedi (exclusivement humains dans le premier *Star Wars*) sont ainsi présentés comme un groupe en voie d'extinction (Ben Kenobi : « Now the Jedi are all but extinct » ; Grand Moff Tarkin : « The Jedi are extinct. Their fire has gone out of the universe. »). Dans le cadre de l'univers impérial de *Star Wars*, les Jedi apparaissent ainsi comme l'équivalent de l'élite raciale de Roosevelt : une élite guerrière au sein-même de la race dominante, dont les traits innés (dans le cas de Luke) ont été perfectionnés dans la confrontation à la sauvagerie. Le darwinisme racial rooseveltien marque ainsi profondément *Star Wars* et, plus généralement, l'ensemble des deux trilogies<sup>72</sup>.

Le personnage de Luke, fermier démocrate et héritier d'une élite raciale, semble incarner une réconciliation des versions turneriennes et rooseveltiennes du héros de l'ancienne Frontière de l'Ouest dans *Star Wars*, mais l'ensemble de la première trilogie éloigne cependant l'action héroïque de la violence impériale du héros rooseveltien. Comme le lui rappelle Yoda dans *The Empire Strikes Back* (Irvin Kershner, 1980) lorsque Luke exprime son impatience de rencontrer le « grand guerrier » de la planète Dagobah, « personne par la guerre ne devient grand ». L'épisode de formation guerrière de Luke sur Dagobah a bien la forme d'un entraînement rooseveltien sur la Frontière. Il prend place dans une jungle tropicale brumeuse qui évoque à la fois la Frontière vietnamienne et la nature gothique des puritains, un choix esthétique approprié puisque, comme chez les puritains, l'univers de *Star Wars* est fortement divisé entre l'ombre et la lumière et le combat de Luke est avant tout spirituel<sup>73</sup>. Cependant, le contenu de cet entraînement vise à désamorcer le réflexe rooseveltien d'une violence dirigée contre l'altérité. Lorsque Luke se confronte au côté obscur de la Force dans les profondeurs d'une caverne rituelle, il s'aperçoit que sous le masque de Darth Vader se cache son propre visage (figure 122). On retrouve là la tradition du *Doppelgänger* ou double

---

<sup>72</sup> La seconde trilogie n'est pas plus progressiste que la première sur le plan racial, si l'on considère l'évolution du contexte culturel sur cette question. Son multiracialisme s'illustre dans la composition du conseil Jedi, qui comprend notamment une majorité de non-humains et un maître Jedi noir interprété par Samuel L. Jackson. Mais les personnages du ferrailleur et propriétaire d'esclaves Watto (dont certaines expressions le rapprochent d'un stéréotype mexicain) et de Jar Jar Binks, le comique maladroit dont la voix est assurée par l'acteur noir Ahmed Best, évoquent des stéréotypes de ces minorités depuis longtemps présents à Hollywood. L'univers intergalactique est quant à lui présenté à plusieurs reprises comme un environnement darwiniste dans lequel « il y a toujours un plus gros poisson » (Qui-Gon dans *The Phantom Menace*). Sur la question du darwinisme, les bêtes sauvages menaçant de manger les personnages, déjà très présentes dans la première trilogie (les créatures aquatiques des égouts de l'Étoile noire ou des marais de Dagobah, le Yeti de Hoth et le ver géant du champ d'astéroïdes) se multiplient jusqu'à se manger entre elles au grand soulagement des héros.

<sup>73</sup> « The Puritans saw their voyage to the New World as a spiritual journey, and the landscape of their New World often seems to owe more to their concept of the spiritual features of the soul than to the actual topography. » (Slotkin 1998 [1993], 39-40) David Williams voit également la « wilderness de la conscience humaine » comme un élément central de définition du concept puritain. David Ross WILLIAMS, *Wilderness Lost: The Religious Origins of the American Mind*, 1987, p. 23.

maléfique de la littérature gothique américaine chère à Edgar Poe (dans la nouvelle « William Wilson » en 1839 par exemple), elle-même intériorisée dans la psychologie du tueur d'Indiens depuis le roman *Edgar Huntly* (Charles Brockden Brown, 1799).



122 *Empire Strikes Back* (1980): entraînement de Luke, se confronter à sa propre sauvagerie



123 *Attack of the Clones* (2002): John Ford's point, attaque du village d'hommes des sables



124 *The Searchers* (1956): John Ford's point, attaque du village indien

Plutôt qu'une libération de la masculinité primitive dans le massacre de l'altérité sauvage, le héros de *Star Wars* doit donc apprendre à maîtriser la sauvagerie qui est en lui. Sans pour autant remettre en cause le darwinisme racial de son univers narratif, la trajectoire de la saga minimise donc le rôle de la violence impériale dans la formation du héros. Le guerrier Jedi est bien un héros de la Frontière en ce qu'il navigue une ligne morale séparant la civilisation de la sauvagerie, mais en bon héros post-Vietnam, son cheminement est introspectif, occupé à maîtriser le « côté obscur » au sein même de la civilisation.

À l'opposé de Luke, son père Darth Vader (David Prowse, voix de James Earl Jones), guerrier d'élite passé du côté obscur, est l'image du héros de la Frontière devenu tueur d'enfants au Vietnam<sup>74</sup>. La seconde trilogie prend d'ailleurs soin de construire une trajectoire formatrice précisément selon ces lignes, illustrant le chemin destructeur du guerrier rooseveltien et les conséquences tragiques de la violence impériale dans l'univers de *Star Wars*. Dans *Attack of the Clones* (2002) et *Revenge of the Sith* (2005), tous deux réalisés par George Lucas, le jeune protecteur de la République se transforme progressivement en soldat de l'Empire et la référence cinématographique qui sert de canal à cette transformation est le personnage d'Ethan Edwards, tueur d'Indiens dans *The Searchers*. À l'instar d'Ethan Edwards scalpant Scar dans un village indien au cœur de Monument Valley, le moment marquant l'ensauvagement d'Anakin (Hayden Christensen), qui deviendra Darth Vader, dans *Attack of the Clones* est un massacre d'indigènes dans le désert de Tatooine à l'occasion d'une scène qui fait esthétiquement et thématiquement référence au classique de John Ford (figures 123-4). Anakin s'y venge de la mort de sa mère capturée par les Hommes des sables et décime leur village installé au cœur d'une vallée entourée de buttes monumentales. Cet acte de violence impériale censé marquer l'émergence du héros rooseveltien symbolise ici le passage d'Anakin du côté obscur de la Force. Lorsqu'Anakin doute après son premier meurtre d'un être humain dans *Revenge of the Sith*, le futur empereur Palpatine le rassure en lui rappelant qu'il ne tue pas pour la première fois : « Tu n'as rien à te reprocher. Il t'a coupé le bras et tu voulais te venger. Ça n'est pas la première fois, Anakin. Tu te rappelles ce que tu m'as raconté à propos de ta mère et des Hommes des sables ? » Notons que la vengeance, qui est la motivation intime du héros justicier étudié au chapitre cinq, appartient au côté obscur dans l'univers de *Star Wars*. Afin d'anéantir les forces de la République, Anakin devient

---

<sup>74</sup> Un scénario initial de *Star Wars* imaginait la trajectoire inverse d'un guerrier de l'Empire nommé Valorum qui passe du côté de la rébellion « tel un Béret vert qui réalise les torts de l'Empire ». W. J. RINZLER, *The Making of Star Wars*, 2007, p. 16.

littéralement un tueur d'enfants dans *Revenge of the Sith* lorsqu'il massacre les apprentis Jedi. L'acte de violence impériale marque ainsi la chute et non la régénération du héros de la Frontière. Si donc l'univers de *Star Wars* ne remet pas en question le racialisme du mythe de la Frontière, il désigne la violence impériale comme la marque de l'ennemi. *Star Wars* établit ainsi une distinction entre deux versions de l'idéologie impériale qui correspondent au mythe et au contre-mythe. Dans les deux versions, l'homme blanc domine les autres – techniquement, racialement, moralement. Mais l'usage qui est fait de cette supériorité est différent : l'Empire considère sa supériorité comme un mandat pour massacrer les indigènes tandis que la rébellion considère cette même supériorité comme une injonction à les protéger. Une telle injonction provient de la capacité de la rébellion à se rapprocher de l'altérité.

### **Passage par l'altérité : l'indianisme dans *Star Wars***

Dans sa réorientation de l'héroïsme de la Frontière hors du terrain rooseveltien, *Star Wars* est influencé par la contreculture des années 1960 et sa réaction contre l'esprit de conquête. Il partage ainsi des aspects idéologiques et narratifs du contre-mythe, en particulier la critique du frontiérisme et le mysticisme indien. La critique du frontiérisme – que nous entendons comme la dépendance intellectuelle à l'égard des tropes du mythe de la Frontière – se déploie essentiellement par la figure du maître Jedi Yoda dans la séquence d'entraînement sur la planète Dagobah. Yoda refuse ainsi initialement de prendre Luke pour apprenti parce qu'il a l'âme d'un conquérant : « Celui-là depuis très longtemps je l'observe et toute sa vie, il a regardé vers l'avenir, vers l'horizon. Jamais l'esprit là où il était, à ce qu'il faisait. L'aventure, l'agitation, ces choses, un Jedi ne les désire point ». La critique est ici individualisée à la manière d'*Easy Rider*, concentrée sur les aspirations vagues d'un jeune héros en manque de Frontière. Intervenant au départ de la formation du héros américain, elle appelle cependant à un renversement profond. Elle touche en effet au mouvement mythique fondamental de l'identité américaine : le désir de migration qui a motivé la séparation avec l'Europe et la conquête du continent, une dynamique expansionniste qui, comme l'écrivait Lawrence Ferlinghetti en 1965, avait poussé l'Amérique depuis l'Atlantique jusqu'au Vietnam<sup>75</sup>. Rejeter ce désir de migration à l'origine de la violence impériale permet de fonder l'héroïsme mythique sur les nouvelles bases du contre-mythe : le héros n'est plus conquérant,

---

<sup>75</sup> Pour rappel (voir chapitre trois), dans le poème « Where Is Vietnam? », Ferlinghetti prête une voix au « Président », qui déclame : « I can see [...] Western civilization still marching Westward around the world and the New Frontier now truly knows no boundaries and those there Vietnamese don't stand a Chinaman's chance in Hell. » Reproduit dans James Donal SULLIVAN, *On the Walls and in the Streets: American Poetry Broad-sides from the 1960s*, 1997, p. 73.

mais ancré comme l'Indien dans l'espace qu'il occupe. Dans cet appel à l'ancrage dans l'ici et maintenant (Yoda : « Jamais l'esprit où il était, à ce qu'il faisait »), Yoda reprend un mouvement intellectuel de la contreculture du tournant des années 1970 et que l'on retrouve notamment dans la poésie de Gary Snyder à la même époque :

« Ecology and the tribal community, the need for humankind to relearn intimate connection with a particular place and soil, are the essential themes of [Snyder's] essays in *The Old Ways*, collected in 1972. [...] A knowledge of place contributes to knowledge of self [...]. Such is the wisdom of peoples who have learned to keep within their ecological limits. In dark contrast stand the imperial peoples, who have discovered that by invading another ecological system they can drain energy from it<sup>76</sup>. »

L'interruption de la pulsion pionnière, la condamnation du désir de plus d'espace et la valorisation d'une installation dans l'espace disponible, sont les seuls moyens de connaître les limites du moi et du monde et de se confronter à ses propres contradictions. La dimension écologique est moins forte dans *Star Wars*, bien que la Force, sur laquelle nous revenons plus bas, est un écosystème énergétique. Cependant, le mouvement intellectuel est le même : il s'agit de s'opposer à l'esprit de conquête et de se construire dans l'enracinement.

L'influence de la contreculture sur *Star Wars* se retrouve encore dans l'indianisme de la Force, système spirituel structurant l'univers de la saga. L'intention de Lucas, sociologue et anthropologue de formation, était de synthétiser une manifestation universelle de la foi à partir de différentes croyances. Sa démarche était à la fois influencée par les tendances structuralistes dominantes de l'époque et par le développement du mouvement New Age issu de la contreculture. Comme la spiritualité New Age, la Force est ainsi fondée sur « l'idée universaliste que toutes les religions convergent vers une Unité transcendante » et une « vision holistique des choses fondée sur l'origine unique de l'Énergie<sup>77</sup> » (Ben Kenobi : « The Force [...] is an energy field created by all living things. It surrounds us and penetrates us. It binds the galaxy together »). En héritier de la contreculture, Lucas est allé emprunter notamment au bouddhisme et aux croyances amérindiennes pour deviser cette spiritualité universelle qui rendrait son film attractif pour un public mondial. On retrouve ainsi dans la Force l'influence de l'écologie indigène, avec sa sagesse panthéiste et ses chamanes blancs :

« I saw Ben Kenobi as a shaman, really, rather than a character tied to any conventional religious background. The American Indians look upon God as the Great Mystery – that's what they call

---

<sup>76</sup> David BURNER, *Making Peace With the 60s*, 1996, p. 118.

<sup>77</sup> Jean VERNETTE, *Le New Age*, 1993, p. 20.

him. [Their religion] is about the universal energy you can draw on through individual effort. You draw on the energy of the Great Mystery in the dances and tribal prayers. [I thought] this would be a good way to connect with this, since it's simple enough that you don't have to go through weeks and weeks of explanation trying to get some sense of what the religious philosophy is. And it's true enough, in the sense that it's based logically in a real belief system. We wanted to avoid that problem of imposing some sort of religious messiah on our characters so that we could have some sort of religious history<sup>78</sup>. »

Le ton est très pragmatique, à la mesure des intérêts économiques qui motivent Lucas. Mais les éléments contreculturels sont là. On retrouve notamment l'inspiration de la « force de vie » de Carlos Castaneda, qui relate dans ses écrits les enseignements fictionnels de l'Indien yaqui Don Juan Matus<sup>79</sup>. Les croyances amérindiennes telles qu'interprétées par Lucas offrent ainsi un système de spiritualité primitive qui est également « authentique » en ce qu'il correspond au stéréotype de la sagesse indigène dans la culture dominante. Voilà donc un univers spirituel facilement commercialisable sur le marché mondial grâce aux emprunts culturels : au chamane blanc répond un sage amérindien, Yoda, le « type de l'Indien du désert, infantile bien qu'il soit un vieil homme<sup>80</sup> ».

L'univers de *Star Wars* se place donc dans la droite lignée d'*Easy Rider* et du western révisionniste dans lesquels la régénération des héros impériaux passe par l'assimilation de l'esprit indigène. Le déplacement spatio-temporel induit par la science-fiction joue encore dans le sens de la naturalisation de ces clichés de la culture impériale, puisque l'indigène qui offre ce « cadeau ethnique<sup>81</sup> » au héros, pour reprendre l'expression de Philip Deloria, est absent de l'univers narratif de *Star Wars*. Du point de vue des enjeux politiques du New Age soulevés au chapitre précédent, *Star Wars* fonctionne ainsi doublement comme une colonisation culturelle puisque non seulement le héros s'approprie la culture indigène, mais toute trace de cette appropriation dans une référence à l'original est effacée. Premier blockbuster au rayonnement international, *Star Wars* entame donc la mondialisation de l'écologie indigène dans le cinéma américain tout en la dissociant de ses origines historiques, les cultures indigènes.

---

<sup>78</sup> John BAXTER, *Mythmaker: The Life and Work of George Lucas*, 1999, p. 166.

<sup>79</sup> Garry JENKINS, *Empire Building: The Remarkable, Real-life Story of Star Wars*, 1997, p. 58-9. Son premier essai, *The Teachings of Don Juan*, est publié en 1968. La « force de vie » est décrite dans *Tales of Power* (1974).

<sup>80</sup> Scénario de Leigh Brackett. Cité dans L. BOUZEREAU, *Star Wars: The Annotated Screenplays*, 1997, p. 167.

<sup>81</sup> « Now, they were almost completely flattened out, tragic victims who brought the last powerful remnants of their cultures as ethnic gifts for a pluralistic American whole. »

Philip DELORIA, « Counterculture Indians and the New Age », in Peter BRAUNSTEIN et Michael W. DOYLE (dirs.), *Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960s and '70s*, 2002, p. 179.

Luke incarne un nouveau type de héros de la Frontière, plus sensible à l'esprit indigène et moins porté sur la confrontation violente avec l'altérité. Il se distingue ainsi du cowboy Han Solo, qui a la gâchette facile et cherche toujours le combat frontal, pour se rapprocher de Ben Kenobi, un guerrier orientaliste qui se fond dans son environnement à la manière des Indiens. Le contraste de style est esthétique : là où Han Solo à bord de l'Étoile noire déstabilise les compositions géométriques et le montage transparent associés à l'Empire (Brooker 2009, 75), Obi Wan se fond dans la mécanique stylistique de l'Étoile noire, évoluant dans l'ombre des plans et du champ au hors-champ. Ce nouveau style de combat convient mieux au type de guérilla de résistance menée par la rébellion contre le réseau de surveillance totalitaire de l'Empire, inaugurant les modalités de combat du héros de la Frontière dans les films du réseau étudiés au chapitre précédent. Le physique sensible de Luke, son visage lisse et ses cheveux mi-longs lui ajoutent un air d'innocence juvénile en rupture avec la masculinité brute du héros rooseveltien. Si cette dimension juvénile se perd avec le culte du corps hyper-musclé du cinéma des années 1980<sup>82</sup>, elle signale une intention de redéfinir l'image de l'héroïsme et de retrouver l'innocence mythique du héros de la Frontière. Le personnage de Luke permet finalement d'asseoir au cœur du système hollywoodien le type de héros blanc issu du contre-mythe. Il s'agit toujours d'un guerrier dépositaire de l'esprit du monde sauvage qui met son talent pour la violence au service des valeurs de la civilisation, mais ce nouveau guerrier est l'héritier d'une spiritualité indienne par fraternisation plutôt que par destruction et son attachement à l'idéalisme de l'Ouest le pousse à retourner sa violence contre la civilisation qui l'a produit (l'Empire galactique).

### **La réécriture de la Nouvelle Frontière**

Cette allégeance du héros aux valeurs de la civilisation contre l'empire qui les trahit inscrit également l'héroïsme des rebelles dans la lignée d'un idéalisme humaniste de la Nouvelle Frontière. Comme nous l'avons souligné au chapitre sept, la première inspiration de Lucas pour l'Empire était « l'Amérique d'ici dix ans » (Rinzler 2007, 16). L'idée lui est venue du scénario d'*Apocalypse Now*, qu'il devait initialement réaliser pour Coppola, mais qui fut abandonné en 1973 après un second refus des studios :

« A lot of my interest in *Apocalypse Now* was carried over into *Star Wars*. I figured that I couldn't make that film because it was about the Vietnam War, so I would essentially deal with some of the same interesting concepts that I was going to use and convert them into space fantasy, so you'd

---

<sup>82</sup> Voir Susan JEFFORDS, *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, 1993.

have essentially a large technological empire going after a small group of freedom fighters or human beings. » (Rinzler 2007, 8)

La bataille des indigènes Ewoks contre l'Empire dans la jungle de *The Return of the Jedi* (Richard Marquand, 1983), le moment où la première trilogie est au plus proche du conflit vietnamien, était ainsi « une des inspirations principales pour l'ensemble du projet<sup>83</sup> ». L'Empire galactique porte donc les fautes de l'impérialisme historique américain, ce qui resserre le lien thématique avec le contre-mythe de la Frontière.

Dès lors, tout comme dans le contre-mythe, combattre l'empire est un moyen de racheter la culture impériale en se replaçant du côté de la liberté. Comme le Béret vert, « cette marque de distinction dans le combat pour la liberté<sup>84</sup> » de la Nouvelle Frontière, le rôle du guerrier Jedi est de protéger « la paix et la justice » dans la galaxie par des moyens violents et c'est ce combat que les rebelles poursuivent. Les rebelles entendent donc « restaurer la liberté dans la galaxie », comme l'annonce le texte introducteur. Pour ce faire, le film associe la rébellion aux guerres justes menées par les États-Unis, celles où l'Amérique s'est battue du côté de ce qu'elle a considéré être la liberté. En ce sens le film démarre sous le signe de la Révolution américaine, lorsqu'un minuscule vaisseau rebelle est poursuivi par l'immense cuirassé impérial<sup>85</sup> et il se clôt sous les auspices du second conflit mondial, lorsque des vaisseaux rebelles attaquent l'Étoile noire dans des scènes tirées de films de batailles aériennes de la Seconde Guerre mondiale (*633 Squadron* et *The Dam Busters* sont généralement cités comme inspirations)<sup>86</sup>. Les rebelles, *Minutemen* et G.I.s, ne représentent ainsi pas tant le Vietcong, comme certains ont pu l'affirmer<sup>87</sup>, que cette part de l'Amérique qui s'est toujours historiquement opposée à la tyrannie et qui s'est récemment incarnée dans la jeunesse contreculturelle des années 1960. À l'image de la division culturelle de cette

---

<sup>83</sup> Richard SCHICKEL, *From Star Wars to Jedi: The Making of a Saga*, documentaire PBS - Fox, 1983.

<sup>84</sup> J.F. KENNEDY, « Letter to the United States Army, April 11, 1962 », John F. Kennedy Presidential Library.

<sup>85</sup> La référence est filée durant le film. Elle apparaît dans le thème d'une opposition entre un Empire qui a renié les libertés du peuple et des rebelles restés fidèles aux idéaux de la démocratie déchu. L'Empire galactique impose sa tyrannie par étapes progressives comme l'avait fait l'Empire britannique dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, selon l'interprétation de la politique britannique par les colons américains. Dans le film, le Sénat est dissout et remplacé par des gouverneurs régionaux tout comme l'Empire britannique avait dissout certaines assemblées coloniales et nommé des gouverneurs dans les années menant à la Révolution américaine.

<sup>86</sup> *Star Wars* emprunte en particulier les techniques d'éclairage du cockpit permettant de créer l'illusion de mouvement. D'autres références incluent les *Stormtroopers* et autres tropes nazis et, dans une moindre mesure, le totalitarisme soviétique mentionnés au chapitre sept. Dans son essai sur les représentations américaines de la Seconde Guerre mondiale, Vincent Casaregola définit « notre compréhension historique première du conflit » comme étant « un récit de la 'Bonne Guerre' ». Vincent CASAREGOLA, *Theaters of War*, 2009, p. x.

<sup>87</sup> « *Star Wars* allowed Americans to identify with analogues of the Vietcong, without obliging them to rejoice in the destruction of their own countrymen or considering the role of the United States in Asian history more widely, with its missionaries, military interventions and two atomic bombs. » (Chapman et Cull 2013, 169)



décennie décrite par Theodore Roszak dans *The Making of a Counter Culture* (1968 – voir chapitre huit), l'opposition entre Empire et rebelles est générationnelle : les figures de père dans le film (Tarkin, Palpatine et, littéralement, Vader) sont responsables de la violence génocidaire d'une technocratie impériale que les enfants (Luke et Leia) tentent de racheter par leur résistance. Les références aux guerres justes permettent ainsi de réécrire la mémoire de la guerre du Vietnam, en rejetant l'impérialisme américain sur les pères et en replaçant les héros du côté de la liberté. Le héros américain post-western est ainsi l'héritier moral de la résistance à l'empire démarrée dans les années 1960 et renoue avec le libéralisme politique qui a fait la force morale de son combat par le passé. Lucas peut « remettre le mot 'guerre' dans un titre de film<sup>88</sup> » parce qu'il n'y a plus aucun doute quant à la légitimité morale du conflit.

La légitimité morale de la puissance américaine est encore renforcée par la nature strictement défensive de la violence rebelle. Comme dans *Dirty Harry*, les héros de *Star Wars* réagissent à une menace et rétablissent l'ordre ancien. Alors que *Dirty Harry* gardait cependant une distance critique vis-à-vis de la violence de son héros, la nature libérale du combat des rebelles permet de représenter à nouveau la violence comme jouissive et la guerre comme palpitante. Le film renoue ainsi avec l'innocence meurtrière du western<sup>89</sup> qui caractérisera ensuite le film d'action familial d'*Indiana Jones* à *Jurassic World* : « Lucas reconstruirait presque à lui tout seul le jeu de guerre comme une activité ludique pour les enfants » (Engelhardt 2007, 268).

*Star Wars* repose sur une contradiction entre son récit anti-impérialiste, porté par un héros libéral et indianisé, et son univers narratif qui dépend d'une idéologie impériale. Son réalisateur a cependant atténué cette contradiction en suggérant une familiarité entre l'Empire et la rébellion. Dès lors, l'univers impérial peut se lire comme un signe de la connivence des deux modèles politiques. En mettant en scène une lutte entre impérialisme et libéralisme qui soit interne à une nation (une « guerre civile », selon le texte introducteur du film), *Star Wars* tend en effet à briser la binarité différentialiste du mythe de la Frontière. La filiation entre Darth Vader et Luke Skywalker, révélée en conclusion de *The Empire Strikes Back*, vient confirmer une ambiguïté déjà présente dans *Star Wars* et qui s'avère être le thème central des deux trilogies : l'Empire et la rébellion sont non seulement les deux faces d'une même histoire nationale, mais également les deux revers d'une même médaille politique. La vieille

---

<sup>88</sup> Tom ENGELHARDT, *The End of Victory Culture*, 2007, p. 268.

<sup>89</sup> « In the end the hero's violence seemed graceful, aesthetic and, even, fun. »  
John G. CAWELTI, *The Six-Gun Mystique*, 1984 [1971], p. 16.

République n'a pas été détruite par un Empire envahisseur ; elle en a accouché. La seconde trilogie *Star Wars*, sortie entre 1999 et 2005, se concentre précisément sur ce thème, dont les implications politiques ont été soulignées par Lucas lui-même dans le contexte de la guerre en Irak :

« Because [the prequel trilogy] is the back story (of the Star Wars saga) one of the main features of the back story was to tell how the Republic became an Empire. At the time I did that, it was during the Vietnam War and the Nixon era. The issue was: how does a democracy turn itself over to a dictator? Not how does a dictator take over but how does a democracy and senate give it away? [...] The parallels between what we did in Vietnam and what we are doing now are unbelievable. »  
(McVeigh 2006, 35)

Si la filiation entre république et empire est explicite dans la seconde trilogie, la frontière entre Empire et Alliance rebelle est déjà profondément trouble dans *Star Wars*, dont les plans de conclusion inspirés du *Triumph des Willens* de Leni Riefenstahl (1935) soulignent la tendance fasciste de toute organisation démocratique (voir CD extraits).



**125 Star Wars (1977): l'empire est en germe au cœur de la république (référence à *Triumph des Willens*, à droite)**

Comme l'Empire, l'Alliance rebelle est une organisation hiérarchique, militarisée et gouvernée par une famille royale, si bien que « l'alternative dans *Star Wars* est au mieux une monarchie parlementaire<sup>90</sup> ». Avec sa robe blanche à la couleur des soldats impériaux et son sens de l'étiquette, la princesse Leia et le robot C3PO sont deux personnages de la rébellion qui sont plus à leur aise dans l'univers policé de l'Étoile noire que dans le chaos poussiéreux de Tatooine<sup>91</sup>. Redoublant ces correspondances, le rituel militaire final, cérémonie de distinction des héros de la rébellion filmée en plans rigoureusement symétriques, intègre les

<sup>90</sup> Arthur LUBOW, « A Space Iliad », *Film Comment*, juillet-août 1977.

<sup>91</sup> Le costume doré de C3PO a cependant été conçu pour refléter le sable de Tatooine sur laquelle il est construit dans *The Phantom Menace* (1999), ce qui l'associe au lieu de naissance de la rébellion. Pour une discussion des « traversées de frontières » dans *Star Wars*, voir le chapitre du même nom dans Brooker 2009, 70.

électrons libres de la rébellion dans un système hiérarchique qui n'apparaît plus si différent de l'Empire qu'il combat.

Combinant la vieille Frontière avec la Nouvelle tout en faisant de son héros un héritier du contre-mythe, *Star Wars* redéfinit le cadre mythologique de l'action héroïque acceptable pour un public américain après la guerre du Vietnam. Cette action aura pour fondation l'écologie indigène et pour objectif la défense de l'universalisme démocratique sur une Frontière mondiale. C'est donc une réconciliation de contradictions idéologiques exacerbées dans les « guerres culturelles » des années 1960 qui se joue dans *Star Wars* :

« Lucas [...] decontaminat[ed] war of its recent history through a series of inspired cinematic decisions that rescued crucial material from the wreckage of Vietnam. [...] Once again, we could have it all: freedom *and* victory, captivity *and* rescue, underdog status *and* the spectacle of slaughter. As with the Indian fighter of old, advanced weaponry *and* the spiritual powers of the guerilla might be ours. » (Engelhardt 2007, 267)

La conciliation des contraires aboutit cependant à une sorte de schizophrénie idéologique. Le discours anti-impérialiste de *Star Wars* est mis en œuvre dans un univers narratif qui reste structuré par une idéologie impériale : darwinisme, racialisme et violence rédemptrice sont le cadre inchangé des quêtes de héros blancs en charge du destin de l'humanité. *Star Wars* en rejette les excès rooseveltiens, mais ne redéfinit pas fondamentalement le cadre idéologique de l'héroïsme américain. Que l'ennemi soit impérial porte en soi un potentiel de critique politique. *Star Wars* souligne ainsi l'intimité des héros rebelles avec le côté obscur et met en garde son public contre une répétition des dérives impérialistes passées et présentes du pouvoir politique. On retrouve là la préoccupation de *Dirty Harry* et du film de justicier, à la différence que celle-ci n'est plus seulement pathologique (le sauvage blanc), mais proprement politique (il s'agit de la dérive d'un système). Cependant, le fait de rejeter les excès de l'impérialisme sur l'ennemi produit également un effet dissociatif qui permet de racheter l'innocence des héros et la moralité de leur mission civilisatrice. C'est le pouvoir ennemi qui défend ainsi un darwinisme racial, un progressisme destructeur et une violence conquérante, et c'est le héros qui combat au nom de l'humanité – indigènes compris – les conséquences d'une telle idéologie. *Star Wars* orchestre ainsi une redéfinition du mythe de la Frontière en l'écartant des tendances idéologiques discréditées dans les années 1960, sans pour autant renoncer au spectacle d'un monde régi par les préceptes rooseveltiens.

## De la mission libérale à l'empire de la liberté

Par son succès inattendu, *Star Wars* s'est imposé comme la recette narrative d'un renouveau économique du cinéma américain sur un marché mondial : le combat contre l'empire est ce qui redonne son souffle épique au mythe national. Les différentes versions du mythe soulignées dans les chapitres précédents – Turner et Roosevelt, Camelot et John Wayne, l'écologie indigène et la guerre sauvage – se retrouvent toutes distribuées dans un univers narratif qui attache au héros les versions du mythe les plus libérales et rejette les plus impérialistes sur l'ennemi. Ainsi, la trajectoire narrative type du blockbuster contemporain tend à être anti-impérialiste mais, à l'instar de *Star Wars*, son univers narratif reste influencé par l'idéologie impériale du mythe classique.

Ce double discours, souligné en des termes différents par Nolwenn Mingant ou Vincent Lowy en début de chapitre, renvoie à la tendance des œuvres d'art à l'autocritique observée par Robinson dans la littérature classique de l'Ouest (chapitre un) et que nous avons étendu au cinéma (chapitre deux) : un roman ou un film portent des discours dominants en même temps que des contre-discours qui les interrogent ou les contredisent<sup>92</sup>. Dans le contexte contemporain de domination du contre-mythe (voir chapitre précédent), cette critique fonctionne cependant dans le sens inverse à celui signalé par Robinson : les contre-discours travaillent désormais dans le sens d'une réaffirmation du mythe.

Le contre-mythe correspondant à un discours libéral et le mythe étant ancré dans une idéologie impériale, les tensions entre différents discours au sein du blockbuster contemporain font émerger une contradiction entre les intentions et les moyens de l'action héroïque. Situées du côté du contre-mythe, les intentions du héros sont libérales – défendre la civilisation humaine au sens des Lumières, promouvoir la liberté – mais ses actions se réalisent dans un univers ancré dans le mythe et marqué par l'idéologie impériale. Il y a là une analogie possible avec le récit de l'impérialisme libéral, qui sert la liberté par des moyens impériaux (voir chapitre un). Le blockbuster contemporain reste conscient de cette contradiction et après *Star Wars*, qui rapproche les héros de leurs ennemis, continue de la souligner. Certains films discutés plus bas dépassent cependant l'analogie pour assumer pleinement un récit de l'impérialisme libéral lorsque, pour combattre un ennemi impérial tyrannique, ils défendent un empire de la liberté. Afin d'éclairer ces contradictions idéologiques du blockbuster

---

<sup>92</sup> « Western literary discourse, especially of the popular variety, betrays a persistent pattern of doubleness, or self-subversion, in which conflicting moral perspectives compete for preeminence. »  
F. ROBINSON, *Having It Both Ways: Self-Subversion in Western Popular Classics*, 1996, p. 3.

contemporain, la suite de ce chapitre aborde le phénomène de subversion<sup>93</sup> du discours anti-impérialiste dans les films sur le terrain narratif : nous analysons des exemples de contre-discours réaffirmant le mythe au sein de films critiquant l'idéologie de la Frontière, discutons de la nature libérale et universaliste du combat de leurs héros et montrons comment ce libéralisme peut se muer en défense de l'impérialisme libéral dans certains films. Ce chapitre se clôt sur une discussion du rôle idéologique du spectacle dans les blockbusters et la manière dont il peut renforcer sur le plan esthétique la subversion du contre-mythe de la Frontière.

### **La subversion du récit anti-impérialiste**

Si le discours dominant du blockbuster contemporain est le contre-mythe de la Frontière et son récit anti-impérialiste, le cadre idéologique dans lequel ce récit se développe reste ancré dans le mythe de la Frontière, venant ainsi subvertir les intentions libérales du cinéma populaire contemporain. Avant de revenir sur certains des blockbusters contemporains étudiés au chapitre sept afin de souligner les moyens narratifs par lesquels ils contredisent leur récit anti-impérialiste, il est nécessaire de revenir sur une autre saga reconnue autant pour son influence sur le développement du blockbuster que critiquée pour son impérialisme : *Indiana Jones* (Steven Spielberg, 1981-8 et 2008). Le premier de ces films, *Raiders of the Lost Ark* (1981), co-écrit et produit par George Lucas, emprunte beaucoup à son prédécesseur de science-fiction. En effet, cette autre matrice, avec *Star Wars*, des grosses productions hollywoodiennes de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, utilise également le rapport désinvolte à l'histoire du cinéma, le rythme soutenu, le détachement comique, la dimension réflexive, la peur des armes de destructions massives et les ennemis impériaux. Située dans les années 1930, cette saga suit un archéologue aventurier (Harrison Ford) aux quatre coins d'un monde dominé par l'Allemagne nazie et les empires britannique et français. Le héros triomphe naturellement en protégeant les lumières démocratiques contre l'obscurantisme impérial<sup>94</sup>. Présenté au début du premier opus, *Raiders*, en explorateur dans une jungle hostile d'Amérique du Sud, Indiana Jones est construit comme un héros de la Frontière, l'équivalent d'un chasseur pionnier qui, dans l'ensemble de la saga, traquera les reliques sacrées de peuples indigènes dans les marges

---

<sup>93</sup> Par le terme de subversion, nous nous approprions ici le terme original de Robinson, « self-subversion », que nous utiliserons dans la suite de ce chapitre. Le concept de subversion correspond ici plus précisément que celui de critique au phénomène observé : les contre-discours qui répondent pas directement au discours dominant mais, par leur présence, sapent sa capacité à convaincre.

<sup>94</sup> La métaphore lumineuse renvoie ici à l'importance des usages de la lumière dans le cinéma de Spielberg, que l'on peut considérer comme l'outil esthétique structurant de ses récits. Voir Nigel MORRIS, *The Cinema of Steven Spielberg: Empire of Light*, 2007. L'auteur propose une discussion de cet aspect dans le film *Raiders* (81-3).

du monde développé (Égypte, Inde ou Turquie par exemple)<sup>95</sup>. Bien que les indigènes élaborent des pièges compliqués pour protéger leur patrimoine culturel, ils ne représentent jamais une réelle menace pour le héros. Cette menace, à la fois pour le héros et pour l'humanité, est au contraire incarnée par des fascistes européens attirés par le pouvoir mystique des objets sacrés. *Raiders* s'amuse ainsi à organiser la compétition entre puissances occidentales autour d'un mysticisme New Age.

À partir de *Raiders*, on voit se préciser une distinction qui n'était pas aussi clairement installée dans *Star Wars* entre les empires européens et un libéralisme politique américain. Dans le cadre de la compétition entre puissances occidentales, les Européens – des nazis, des collaborateurs français, ou les élites locales de l'Inde britannique – incarnent une forme d'impérialisme racial et particulariste qui renvoie, dans la tradition narrative du mythe de la Frontière, à Theodore Roosevelt. Dans *Raiders* par exemple, ils usent le vocabulaire de l'idéologie impériale (le collaborateur français parle d'un Maghreb « non civilisé » et les nazis traitent un Noir de « sauvage ») et défendent leur puissance particulière au prix de l'exploitation des indigènes (le Français manipule une tribu amérindienne et les nazis exploitent la main d'œuvre égyptienne). Face à eux, le héros américain n'est pas un modèle indiscutable de vertu : son activité est associée à du vol (un membre des services de renseignement américains la décrit avec précaution : « How does one say it ? *Obtainer* of rare antiquities. ») et il est filmé dans l'ombre lorsqu'il s'approche de l'arche, relique incarnant le pouvoir absolu, à la fin du film, un éclairage autrement réservé à ses ennemis (Morris 2007, 78-9). Pourtant, la finalité de ses aventures en fait un protecteur des faibles et de l'humanité. Dans *Raiders*, il place ainsi l'arme ultime, représentée par l'arche, sous la protection du gouvernement américain, tandis que dans *The Temple of Doom* (1984), il vient au secours des paysans indiens contre une secte occulte soutenue par l'élite coloniale. L'action d'Indiana Jones le situe ainsi du côté des valeurs libérales et humanistes attachées au contre-mythe contre un impérialisme européen.

Le combat anti-impérialiste du héros de *Raiders* s'effectue cependant dans un univers structuré par une idéologie impériale. En effet, dès la scène d'ouverture du film, la supériorité du pionnier américain sur les non-Occidentaux est installée : Jones est plus à l'aise dans la jungle amazonienne que ses deux guides locaux effrayés, l'un traître, l'autre admiratif devant le courage du héros. L'aisance avec laquelle Indiana Jones maîtrise l'environnement indigène suggère un droit à en prendre possession, droit qu'il s'arroge en s'appropriant une statuette en

---

<sup>95</sup> Les reliques les plus importantes appartiennent à la tradition judéo-chrétienne (l'arche ou le graal), mais elles se situent dans des pays non-occidentaux.

or sacrée. La hiérarchie établie par cette scène introductive est installée de surcroît sur l'un des terrains traditionnels d'une politique interventionniste américaine : l'Amérique du Sud, historiquement considérée comme l'arrière-cour des États-Unis dans la politique étrangère américaine. L'obstacle à la suprématie du héros blanc ne peut provenir que d'un autre Blanc en la personne du collaborateur français, qui lui subtilise immédiatement l'objet sacré. L'univers hiérarchisé installé par cette première scène structure le reste du film. Une scène ultérieure, beaucoup critiquée, concentre ainsi l'opposition entre l'Occident et le reste dans la confrontation avec un Arabe dans une rue du Caire. Face à l'Arabe brandissant un cimenterre, ridiculement ricanant, enturbanné et sûr de lui, Indiana soupire et tire un coup de pistolet sans regarder son adversaire. Culture et technique s'opposent et la désinvolture du héros signale la certitude naturelle de la suprématie occidentale face à l'indigène colonial – l'Égypte est sous protectorat britannique au moment où se situe l'action. L'Arabe en question est joué par Terry Richards, acteur blanc britannique grimé pour l'occasion dans la tradition du vieil Hollywood. Ce choix de casting est un clin d'œil nostalgique à l'époque du cinéma classique, mais cette nostalgie est problématique lorsqu'elle s'exprime à travers les stéréotypes racistes de la période célébrée. Le thème impérial continue de se développer dans les films suivants de la saga, passant de *Raiders*, qui peut se décrire comme « un récit de l'intervention américaine dans le tiers-monde » jusqu'aux autres films où « l'impérialisme américain qui informe *Raiders* est partiellement déplacé vers le thème de l'impérialisme occidental plus généralement<sup>96</sup> » (notamment dans *Temple of Doom* qui se situe dans les Indes britanniques). La saga Indiana Jones est certainement moins conservatrice que des films comme *Red Dawn* (1984), *Rambo II* (1985) ou *Top Gun* (1986) sortis au même moment. Cependant, en plaçant son héros libéral dans un univers impérial, elle présente l'Amérique comme « le visage acceptable de l'impérialisme » (Chapman et Cull 2009).

La saga *Indiana Jones* s'est attiré de nombreuses critiques pour ses aspects idéologiques que certains ont jugés réactionnaires. Discutant de la scène de l'Arabe au cimenterre dans *Raiders*, Nigel Morris remet en question de telles lectures en insistant sur la dimension ludique du film, qui se veut avant tout divertissant :

« Ought *Raiders of the Lost Ark* to be read, then, as anti-feminist and a reassertion of colonial attitudes under President Reagan's conservative agenda [...] or astute acknowledgment of values informing adventures that once seemed innocent fun? [...] Or is it neither – merely what it purports to be: innocent fun itself? » (Morris 2007, 78)

---

<sup>96</sup> James CHAPMAN et Nicholas John CULL, *Projecting Empire: Imperialism and Popular Cinema*, 2009.

*Raiders* peut en effet se lire comme un monde cinématographique clos, où les multiples références au cinéma classique, notamment à l'univers narratif des films des années 1930 auxquels il rend hommage, construisent un « texte solipsiste » (Morris 2007, 81) coupé de la réalité. Le problème d'une telle lecture réside cependant dans son ignorance de l'inscription contextuelle du film. La saga reste un objet politique, et sa posture apolitique ou son traitement comique de certains stéréotypes du cinéma classique ne font que renforcer la naturalité d'un univers où les minorités sont dénigrées. Chapman et Cull notent ainsi que le « discours raciste de *Raiders* est même inscrit dans le scénario », qui use d'expressions tels que « ratty-looking Nepalese », « mean Mongolian » ou « Bad Arabs ». (Chapman et Cull 2009). En situant un héros libéral dans un univers impérial, la saga *Indiana Jones* contribue ainsi à assoir une forme de subversion du discours dominant anti-impérialiste qui se retrouve dans le blockbuster contemporain.

Quand bien même le contexte de la guerre contre la terreur aurait pu suggérer un retour de l'altérité sauvage dans le cinéma américain, nous avons vu au chapitre sept que la majorité des blockbusters contemporains présente une menace de nature impériale et associée aux États-Unis. Cependant, comme dans *Star Wars* ou dans *Raiders*, le récit anti-impérialiste de ces films se développe dans un univers structuré selon les principes de l'idéologie qu'ils combattent, l'impérialisme. En reprenant les exemples de films étudiés au chapitre sept, on constate ainsi que les mêmes films qui développent une critique de l'empire américain contribuent à en consolider certains aspects idéologiques. Dans la nouvelle saga *Star Trek* (J. J. Abrams, 2009-16), la Fédération des planètes, organe diplomatique interplanétaire sur le modèle de l'ONU et qu'incarnent les héros, se réduit largement à la Terre, qui trouve son centre à San Francisco. Les personnages non-américains qui font partie de l'équipage sont initialement présentés dans leur différence et doivent subir un processus d'assimilation : la mauvaise prononciation de l'anglais par le Russe Chekov (Anton Yelchin) est soulignée à plusieurs reprises et le rôle du personnage est finalement réduit après l'apparition de l'Écossais Scott (Simon Pegg). De même, le pilote asiatique Sulu (John Cho) rate de manière embarrassante son premier décollage du vaisseau Enterprise. Une hiérarchie est ainsi établie au sommet de laquelle trônent deux modèles blancs : les cowboys américains en la personne du téméraire capitaine Kirk (Chris Pine) et les Vulcains rationnels incarnés par Spock (Zachary Quinto).

La saga *Star Trek* insiste également sur la dimension extraordinaire de la technologie de la Fédération, qui est à la fois un objet d'admiration (cf. les plans célébrant le vaisseau



Enterprise) et un signe de supériorité en comparaison à d'autres civilisations plus primitives (les indigènes qui vouent un culte à l'Enterprise au début de *Into Darkness* - 2013).



126 *Star Trek* (2009): les jeunes recrues ébahies à la découverte de l'Enterprise



127 *Star Trek Into Darkness* (2013): culte de la technologie, des indigènes dessinent l'Enterprise au sol

Cet aspect de la saga la place du côté du mythe et de son équation entre progrès technique et progrès moral. En effet, dans *Star Trek* (2009), la Fédération représente l'avant-garde du progrès. L'ennemi romulien, marqué comme non-occidental par le choix des acteurs et le maquillage, ne peut être une menace que parce qu'il a accès à une technologie du futur (un trou noir temporel permet au vaisseau romulien de voyager dans le temps). Si, comme nous l'avons vu au chapitre sept, la saga *Star Trek* révèle les dangers du militarisme technologique et refuse l'idéologie du « nous contre eux », elle reproduit donc un univers hiérarchisé par les différences raciales et la technologie.

On retrouve la contradiction entre une critique du mythe et sa réaffirmation dans *Jurassic World* (Colin Trevorrow, 2015). Alors que le film dénonce le darwinisme défendu

par le personnage de Vic Hoskins<sup>97</sup> (Vincent d'Onofrio), chef de la société militaire privée chargée de la sécurité du parc de dinosaures, ce même darwinisme structure pourtant son univers narratif. Le film s'ouvre sur un prologue montrant l'éclosion de l'œuf de l'*indominus rex*, super dinosaure génétiquement modifié, dans les laboratoires du parc. Un fondu au blanc passe de l'œil et des griffes du monstre à la patte d'un corbeau situé dans une banlieue résidentielle américaine où l'on découvre les personnages principaux sur le départ pour le parc.



#### 128 Jurassic World (2015): un récit sous le signe du darwinisme

Le sens de ce raccord peut s'interpréter de différentes manières. D'une part, il souligne l'hostilité de la nature qui sommeille dans ses créatures les plus communes : avant que la caméra ne fasse un zoom arrière, on ne sait pas à quelle bête appartient cette patte noire griffue du corbeau. D'autre part, il évoque la domestication de la nature : une fois le corbeau reconnu, il apparaît que le dinosaure, disparu il y a 65 millions d'années, a laissé place à des animaux inoffensifs dans un paysage maîtrisé par les humains. Mais l'intention principale est ailleurs : du dinosaure à l'oiseau, le raccord entre les deux scènes place d'emblée le récit sous le signe de l'évolution. Si le jeune Zach, qui s'apprête à visiter le parc avec son petit frère, « ne part pas à la guerre », comme le souligne son père, c'est pourtant bien à une guerre contre des bêtes sauvages que son frère et lui seront bientôt confrontés. Lorsque les

---

<sup>97</sup> Pour rappel, nous reproduisons ici la tirade de Vic Hoskins qui traduit l'idéologie du darwinisme social : « Look around, Owen. Every living thing in this jungle is trying to murder the other. Mother Nature's way of testing her creations. Refining the pecking order. War is a struggle. Struggle breeds greatness. Without that, we end up with places like this [park], charge seven bucks a soda. [...] This is gonna happen. With or without you boys. Progress always wins. »

dinosaures s'échappent de leur enclos, le parc ludique se transforme en « zone de combat » (*war zone* dans la version originale) à grands renforts de techno-militarisme – technologie de surveillance, équipement sophistiqué des soldats – et les personnages sont jetés malgré eux dans une lutte pour la vie. En mangeant des humains, l'*indominus rex* « apprend à connaître sa place dans la chaîne alimentaire », nous dit le héros, et l'horreur vient du fait que les humains sont détrônés. C'est finalement une logique darwiniste qui viendra à bout du monstre puisque le prédateur aux grandes dents sera mangé par un prédateur aux dents plus grandes encore (Gray : « we need more teeth ») : le *mosasaurus*, requin géant<sup>98</sup>. Le darwinisme est ainsi au principe du récit.

La lutte pour la vie dans *Jurassic World* permet en outre une sélection des plus aptes. Si le héros Owen Grady critiquait le méchant Vic Hoskins pour sa défense d'un darwinisme proche du racialisme (voir note ci-dessus), c'est précisément ce darwinisme qui fait progresser le récit et permet, selon les mots employés par Hoskins, d'« affiner l'ordre hiérarchique ». Le récit organise en effet les déchaînements de violence de l'*indominus rex* selon une progression raciale dont le héros blanc de la Frontière occupe le sommet : la première victime du monstre est un employé sud-américain ; la seconde un technicien blanc en surpoids, incarnation de l'excès de civilisation déploré par Hoskins et Roosevelt et désigné selon cette idéologie comme inapte face à la sauvagerie ; les victimes suivantes sont les membres d'une équipe de sécurité interracial armée de fusils non-létaux ; enfin, le dinosaure décime un groupe de mercenaires blancs tatoués et armés jusqu'aux dents. Le héros blanc, qui correspond bien au héros de la Frontière – solitaire, vétéran de la Marine, proche des dinosaures et vivant en marge de la civilisation –, s'impose finalement comme le seul à avoir rencontré la bête et à en être revenu vivant. Cette capacité à traverser la Frontière, à l'instar du Sergent Barnes dans *Platoon* (1986) dont le réalisateur Oliver Stone disait qu'il « avait rencontré la mort et en était revenu » (voir chapitre six), installe encore son statut de héros de la Frontière et le distingue de l'ensemble des autres combattants du film.

---

<sup>98</sup> On retrouve cette capacité de la nature à s'autoréguler, qui rejoint une pensée de la nature en tant qu'écosystème, dans *War of the Worlds* (Steven Spielberg, 2005) ainsi que dans le remake de *Godzilla* (Gareth Edwards, 2014) et dans *Avatar*, où la nature prend le parti des indigènes à leur grand soulagement.

Le traitement esthétique de l'équipe interraciale tuée par le dinosaure souligne l'intention de construire une telle progression raciale dans la violence. L'équipe qui, à la différence des mercenaires blancs de la société militaire privée, n'est pas équipée du pouvoir de tuer, se compose de plusieurs Blancs, d'un Noir, d'une femme et d'un chef d'équipe asiatique. Dans les moments précédant l'attaque de la bête, le premier soldat visible, et le seul en plusieurs gros plans, est le chef d'équipe. Le seul autre soldat à être singularisé par un plan rapproché est le soldat noir. Enfin, dans les plans de groupes précédant immédiatement



129 *Jurassic World* (2015): construction de l'équipe d'intervention interraciale.

l'attaque du dinosaure, le soldat mis en avant est la femme (figure 129). Il y a bien là une intention délibérée de faire du multiculturalisme un attribut de cette équipe destinée à se faire éliminer sans même pouvoir blesser son ennemi. Hoskins a beau être condamné pour son discours darwiniste racialisé, celui-ci n'en structure pas moins la progression du récit. Les exemples de *Star Trek* et de *Jurassic World* illustrent donc bien le mécanisme de subversion du contre-mythe, où le discours dominant critiquant l'idéologie impériale du mythe se retrouve sapé par des structures narratives tributaires de cette idéologie. Ce double discours

du blockbuster contemporain est d'autant plus exacerbé que les idéaux libéraux hérités des Lumières – liberté individuelle, démocratie, droits de l'homme – déterminent explicitement l'action héroïque depuis la fin de la guerre froide.

### Combattre pour la liberté

Discutant de l'idéologie du cinéma hollywoodien contemporain, les auteurs de *L'Écran global* écrivent que les années 1990 ont vu l'émergence d'« un autre système légitimant, qui a remplacé depuis les méga-idéologies eschatologiques et qui se présente comme l'évangile des temps hypermodernes : les droits de l'homme » (Lipovetsky et Serroy 2007, 215). Dans ce système, « combattre pour la liberté », aussi vague que cette notion puisse être, est une constante du discours médiatique et du cadrage politique de la guerre contre la terreur, qui ajoute une dimension supplémentaire aux représentations cinématographiques de l'action héroïque. Le héros de la Frontière contemporain se présente alors plus explicitement que durant la guerre froide comme un défenseur de la liberté et des valeurs universelles de la civilisation au sens des Lumières. Cette plus grande visibilité des valeurs libérales dans le blockbuster contemporain s'inscrit dans un contexte plus large de moralisation de l'action euro-américaine dans le monde. Avant d'en illustrer l'importance au cinéma, il nous faut revenir brièvement sur ce contexte.

La rhétorique universaliste des droits de l'homme domine aujourd'hui le discours euro-américain dans le domaine des relations internationales. Si elle est souvent sincère, elle comporte également des risques de reproduction des comportements interventionnistes hérités du passé. La ligne entre un libéralisme au service de l'humanité et une rhétorique libérale au service d'intérêts particuliers est ainsi souvent floue et largement critiquée. La violence militaire étant souvent en jeu dans ces interventions, le risque de répétition d'une forme d'impérialisme libéral tel qu'il pouvait se pratiquer au XIX<sup>e</sup> siècle est toujours présent<sup>99</sup>. Simon Dalby note par exemple que « l'éthos humanitaire est utilisé pour justifier la totalité de ces opérations militaires [au Kosovo, en Somalie, en Afghanistan et en Irak] ; la violence des malfaiteurs contraste avec la mission civilisatrice des forces d'intervention<sup>100</sup> ». Pour

---

<sup>99</sup> Voir par exemple Achille MBEMBE, « La République et l'impensé colonial » et Rony BRAUMAN, « Indigènes et indigents : de la mission civilisatrice à l'action humanitaire », in Pascal BLANCHARD, Nicolas BANCEL et Sandrine LEMAIRE (dir.), *La Fracture coloniale: la société française au prisme de l'héritage colonial*, 2005. Voir également Craig J. CALHOUN *et al.* (dir.), *Lessons of Empire: Imperial Histories and American Power* (2006) et Slavoj ZIZEK, « The Obscenity of Human Rights: Violence as Symptom », Lacan Dot Com, <http://www.lacan.com/zizviol.htm>. Consulté le 29/08/2016.

<sup>100</sup> Simon DALBY, « Political Space: Autonomy, Liberalism, and Empire », *Alternatives: Global, Local, Political*, vol. 30, n° 4, 1 octobre 2005, p. 423-4.

Immanuel Wallerstein, il existe une continuité entre les formes historiques de transcendance discursive qui ont justifié l'impérialisme par le passé (« l'argument de l'évangélisation chrétienne » ou la « mission civilisatrice des puissances coloniales ») et ce discours universaliste contemporain. L'effondrement des premiers expliquerait que « le dispositif rhétorique s'est désormais déplacé vers un concept qui en est venu à revêtir une signification et une force nouvelles dans l'ère post-coloniale : les droits de l'homme » (Wallerstein 2008, 64). Les droits de l'homme contemporains auraient ainsi remplacé la mission civilisatrice de l'impérialisme libéral en tant que discours transcendant justifiant l'intervention euro-américaine dans le monde. Sur le plan militaire, cette évolution que Robert Cooper appelle la nouvelle « conscience morale<sup>101</sup> » de l'État postmoderne, exemplifiée dans les débats sur la « guerre juste » qui ont entouré la seconde guerre du Golfe, rappelle en effet des pratiques de la période impériale du XIX<sup>e</sup> siècle :

« Opposer la morale au droit, assumer la supériorité d'un droit 'moral' immanent sur le droit positif, n'est-ce pas revenir à des doctrines du droit naturel d'un autre âge ? Entre l'intervention armée 'moralement justifiée' et la guerre sainte, où est la frontière ?<sup>102</sup> »

Ce qui nous intéresse ici dans le cadre de notre étude est l'idée d'une résurgence de ces discours universalistes dans l'interventionnisme contemporain, et l'idée d'une continuité possible entre impérialisme libéral et interventionnisme libéral.

Dans le cadre des représentations de la Frontière au cinéma, la continuité est celle qui associe le combat pour la liberté du héros de la Frontière contemporain avec l'idéalisme de l'Ouest du mythe classique, justifiant l'exception politique américaine et la nécessité de défendre ses valeurs dans le monde. Inspiré par *Star Wars* et sa rébellion pour « restaurer la liberté », le héros de la Frontière contemporain combat en effet plus explicitement pour la défense des valeurs universelles contre l'impérialisme tyrannique de ses ennemis. Pour illustration, on peut penser aux héros de *The Avengers* (Joss Whedon, 2012) combattant un ennemi qui veut, selon ses mots, « libérer le monde de la liberté », à Superman dans *Man of Steel* (2013) qui, pour son père, incarne la « liberté de forger son propre destin » et un espoir pour l'humanité ou à Katniss Everdeen dans les *Hunger Games* (2012-2015) qui renverse un régime totalitaire. L'universalisme caractérise également le combat des héros dans les films cités précédemment, qui partagent cependant des éléments idéologiques du mythe impérial.

---

<sup>101</sup> Robert COOPER, « The Postmodern State and the World Order », in Mark LEONARD (dir.), *Re-Ordering the World: The Long-Term Implications of September 11th*, 2002.

<sup>102</sup> G. ANDREANI et P. HASSNER, *Justifier la guerre ? De l'humanitaire au contre-terrorisme*, 2005, p. 22-3.

Dans la saga *Star Trek*, c'est l'organisation de la Fédération interplanétaire qui représente les valeurs d'humanisme et de pacifisme. Son rôle est à la fois l'aide humanitaire et le maintien de la paix, rôle installé dès le premier volet de la saga, et qui installe la saga contemporaine dans la lignée de son contexte de création originel pendant la Nouvelle Frontière<sup>103</sup>. Dans *Jurassic World*, la dimension humaniste de l'action américaine se combine à des tendances écologiques ou pro-indigènes héritées du contre-mythe. Le héros de la Frontière Owen Grady (Chris Pratt), loin de prôner la violence impériale – qui, dans l'univers de *Jurassic World*, se déploie dans la violence contre les dinosaures – se place du côté des indigènes. Il rejette un capitalisme déshumanisé qui traite les dinosaures comme des actifs financiers (« They're not [assets]. They're alive ») et refuse un progrès militariste (« Maybe progress should lose for once »). Associé à un personnage secondaire noir nommé Barry (Omar Sy), au rôle traditionnel de soutien du héros<sup>104</sup> et dont la présence souligne la tolérance du héros, Grady se distingue également par son traitement de l'altérité sauvage incarnée par les dinosaures. En effet, il milite pour le droit des animaux à être traités comme des êtres vivants (Hoskins : « Extinct animals have no rights » ; Grady : « They're not extinct anymore ») et rejette tout rapport de domination avec l'altérité en préférant établir une « relation [...] fondée sur le respect mutuel » avec les vélociraptors<sup>105</sup>. Dans la tradition des héros de la Frontière, il se place ainsi du côté du héros qui aime les Indiens et se situe ainsi du côté du contre-mythe. Il est significatif que le héros, proche de l'écologie indigène et opposé à la logique capitaliste, n'use pas une seule fois de violence dans le film, et certainement pas contre les dinosaures. À l'heure où le droit des animaux est présenté comme un nouvel humanisme<sup>106</sup>, Grady défend

---

<sup>103</sup> *Star Trek* (2009) propose en effet une justification à l'agression de la Fédération par le peuple des Romuliens : Spock serait responsable de la destruction de la planète Romulus et du génocide des Romuliens. La responsabilité de Spock est cependant démentie lorsqu'il apparaît qu'il voulait sauver Romulus menacée par un trou noir mais est arrivé trop tard. En d'autres termes : c'est le manque de moyens d'action de la Fédération qui cause la catastrophe, non son action. Son rôle humanitaire et pacifique se voit ainsi confirmé et la Fédération dans les derniers *Star Trek* conserve son aura d'interventionnisme humaniste hérité du contexte de la Nouvelle Frontière dans lequel elle est initialement née.

<sup>104</sup> En anglais, le stéréotype du « black helper » souvent associé un pouvoir mystique dans le personnage du « magical negro ». Un exemple en est le personnage de Will Smith dans la comédie *Hitch* (Andy Tennant, 2005). Dans *Jurassic World*, Barry se rapproche du « magical negro » par sa force morale et sa philosophie écologique qui, associées au héros, servent à l'ancrer dans l'écologie indigène. Voir sur le « black helper » dans le blockbuster contemporain, voir Lisa PURSE, *Contemporary Action Cinema*, 2011, p. 115-6.

<sup>105</sup> Cela rappelle les méthodes de l'équitation éthologique, les fameux *horse whisperers*, ou hommes qui murmuraient à l'oreille des chevaux, qui sont apparus en réaction au dressage autoritaire des cowboys. Ce type de héros, à l'instar du cowboy joué par Robert Redford dans *The Horse Whisperer* (Robert Redford, 1998), est un héritier de l'écologie indigène.

<sup>106</sup> *Jurassic World* s'inscrit en effet dans un débat sur la continuité entre droits de l'homme et droits de l'animal qui se développe aux États-Unis et en Europe depuis quelques années. Voir Steve ROSE, « Jurassic World and Ted 2: An Evolutionary Leap for Animal Rights? », *The Guardian*, 18 juin 2015. <https://www.theguardian.com/film/2015/jun/18/jurassic-world-ted-2-evolutionary-leap-animal-rights>, consulté le 22/06/2016. Un exemple

des valeurs universalistes marquées par le contre-mythe. Sous ses différentes formes de l'interventionnisme de la Nouvelle Frontière ou du contre-mythe, l'universalisme et l'humanisme inspirent l'action du héros contemporain.

### **La défense de l'empire de la liberté**

La présence de structures narratives et de contre-discours hérités d'une idéologie impériale dans le blockbuster contemporain menace de faire basculer le combat du héros pour la liberté sur le terrain idéologique de l'impérialisme libéral. Ce risque est d'autant plus marqué dans le contexte intellectuel post-attentats du 11 septembre dans lequel s'est diffusée l'idée selon laquelle l'Amérique était un empire libéral et devait assumer son rôle impérial pour répondre efficacement aux défis géopolitiques contemporains<sup>107</sup>. Ces appels d'essayistes, de journalistes et d'historiens américains et britanniques ont contribué à populariser l'idée qu'un impérialisme libéral assumé de la part de l'Amérique serait un facteur d'ordre et de paix dans le monde post-guerre froide. Si cette notion a été largement critiquée dans la presse et par des universitaires du monde entier, elle a pénétré un pan de la culture, notamment via le cinéma américain, et réactivé le thème jeffersonien d'un « empire de la liberté ». Une attirance pour ce « nouvel impérialisme [...] acceptable dans un monde de droits de l'homme et de valeurs cosmopolites<sup>108</sup> » est perceptible dans certains films qui établissent une distinction explicite non pas entre l'empire et la liberté, mais entre deux types d'empire : un empire particulariste et un empire universaliste. Le premier, tyrannique, incarne l'impérialisme racial et particulariste du mythe rooseveltien tandis que l'autre, libéral, hérite de l'impérialisme libéral de Turner et est modelé sur les États-Unis. Cette configuration se retrouve dans un nombre limité de blockbusters contemporains mais qui ont bénéficié d'un rayonnement mondial. Par exemple, *Man of Steel* (Zack Snyder, 2013), neuvième succès mondial en 2013 qui reprend l'univers du super-héros Superman, introduit une première forme de distinction entre bons et mauvais empires. Dans sa quête pour retrouver ses origines extraterrestres, Superman trouve en Antarctique un vaisseau venant de la planète Krypton et y rencontre pour la première fois son père (Russell Crowe), sous la forme d'un hologramme avec qui il peut converser. Le père de Superman lui apprend alors qu'il est né sur Krypton et

---

de réflexion française sur le sujet : Corine PELLUCHON et Nadia TAÏBI, « Vers un nouvel humanisme. Repenser le droit des animaux et la justice », *Sens-Dessous*, n° 16, 21 Septembre 2015, pp. 77-88.

<sup>107</sup> Matthew CONNELLY : « The New Imperialists », in Calhoun 2006, pp. 19-33.

<sup>108</sup> Cooper 2002, 17.



lui raconte l'histoire de la planète en des termes qui rappellent le récit rooseveltien de l'expansion de la race anglo-saxonne dans *La Conquête de l'Ouest* :

« Long ago, in an era of expansion our race spread out through the stars, seeking new worlds to settle upon. [...] We built outposts on other planets, using great machines to reshape the environments to our needs. For 100 000 years our civilization flourished, accomplished wonders. [Then] artificial population control was established. The outposts on space exploration were abandoned. We exhausted our natural resources. As a result, our planet's core became unstable [...] Your mother and I foresaw the calamity and we took certain steps to ensure your survival. »

Le récit concerne bien une expansion raciale dont l'interruption a provoqué la chute de l'empire. Dans la même tirade, le père de Superman condamne également la politique eugéniste mise en place par le régime kryptonien et la perte de liberté que cela représentait pour les citoyens. Il défend ainsi la position de l'impérialisme libéral : la puissance politique de Krypton a décliné dès lors que le régime a cessé d'être libéral (le contrôle des naissances) et conquérant (les colonies abandonnées). Le fait que le père de Superman tienne ce discours dans ce moment de réunion avec son fils positionne son discours comme acceptable pour le spectateur. À l'opposé, l'ennemi de Superman, le général kryptonien Zod (Michael Shannon) défend un empire particulariste sur le modèle du nationalisme impérial de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et formulé dans sa version la plus explicitement oppressive, raciale et darwiniste (selon Zod, la liberté est une « hérésie », il faut « interrompre les lignées dégénérées », « l'évolution gagne toujours » et le « génocide » des humains est un petit prix à payer pour « protéger notre civilisation »). Les représentants politiques de Krypton incarnent ainsi deux versions de l'empire, universaliste et particulariste, l'une présentée comme un héritage acceptable puisqu'incarné par le père de celui qui devient sauveur de l'humanité (rappelons ici les références christiques soulignées au chapitre six), l'autre projetée sur la figure de l'ennemi. Le héros se distingue cependant des deux empires qui, comme Krypton anéantie, sont relégués par le père de Superman à un passé qui doit disparaître (« Your mother and I were a product of the failures of our world as much as Zod, was, tied to its fate »). Première naissance naturelle depuis des siècles, Superman incarne l'avenir, l'espoir (le symbole sur son costume signifie « espoir » en kryptonien) et le principe de liberté (« free to forge his own destiny ») mis au service de la protection des humains.

La distinction entre deux formes d'empire se retrouve également dans l'univers narratif de *Thor* (2011-3<sup>109</sup>), où l'empire libéral apparaît cette fois comme un modèle de bon gouvernement. L'univers de *Thor* est inspiré de la mythologie nordique. Il se compose de neuf royaumes parmi lesquels la Terre et la planète Asgard où vivent Odin et Thor. Les guerres font rages entre royaumes et Asgard porte la responsabilité du maintien de la paix dans l'univers, sans que les terriens ne soient conscients de ces tensions. Décrite par Odin en voix off au début de *Thor*, la planète Asgard apparaît comme une projection de l'Amérique dans le monde post-guerre froide :

« From a realm of cold and darkness came the Frost Giants, threatening to plunge the mortal world into a new ice age. But humanity would not face this threat alone. Our armies drove the Frost Giants back into the heart of their own world [...] With the last great war ended, we withdrew from the other worlds and returned home to the Realm Eternal, Asgard. Here we remain as a beacon of hope, shining out across the stars. And though we have fallen into man's myths and legends, it was Asgard and its warriors that brought peace to the universe. »

Le mot *beacon* utilisé dans cette narration renvoie à la tradition rhétorique de l'exceptionnalisme américain dans la politique américaine. Exploité autant par Martin Luther King que par Ronald Reagan, il a également été utilisé par George Bush le 11 septembre 2001 pour présenter l'exception démocratique américaine comme la raison des attentats<sup>110</sup>. L'argument du pacifisme protégé par l'empire est, avec l'exceptionnalisme, un autre trait central de l'impérialisme en général<sup>111</sup>. Face à la barbarie conquérante des géants de glace, Asgard et son souverain Odin, présentés comme l'exception éclairée dans un monde de chaos, incarnent un impérialisme pacifiste utilisant la force pour protéger les faibles. À l'empire conquérant, exclusif et totalitaire qui étend sa puissance aux dépens des autres répond donc l'empire défensif, inclusif et libéral qui protège les autres contre la conquête et l'oppression.

---

<sup>109</sup> *Thor*, Kenneth Branagh, 2011; *Thor: The Dark World*, Alan Taylor, 2013.

<sup>110</sup> « America was targeted for attack because we're the brightest beacon for freedom and opportunity in the world. And no one will keep that light from shining. »

George W. BUSH, « Adress to the Nation on the Terrorist Attacks », 11 septembre 2001. <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=58057>, consulté le 22 juin 2016.

<sup>111</sup> « Bien que la pratique de l'Empire s'exerce toujours dans un bain de sang, le concept de l'Empire est toujours dédié à la paix – une paix perpétuelle et universelle hors de l'histoire. »

Michael HARDT et Antonio NEGRI, *Empire*, 2001, p. xv.

Si l'empire de la liberté est incarné par un royaume extraterrestre dans Thor, les trois premiers opus de la saga *Transformers* (Michael Bay, 2007-11<sup>112</sup>) suggèrent plus explicitement encore un lien de l'empire libéral avec les États-Unis. Dans l'univers narratif de *Transformers*, deux « races » de robots extraterrestres, selon l'expression des robots eux-mêmes, se livrent une guerre interplanétaire d'extermination. La race ennemie, les Decepticons, « rêve de tyrannie » tandis que les Autobots amis « combattent pour la liberté » (Optimus, chef des Autobots, dans *T3*). La planète des Autobots était autrefois « un puissant empire, pacifique et juste » avant que les Decepticons ne la réduisent en « désert stérile » en provoquant la guerre (Optimus, *T1*). Les Autobots se battent « pour les faibles » et défendent la liberté comme « le droit de tous les êtres sensibles » (Optimus, *T1*). Ils incarnent ainsi un empire de la liberté. Les caractéristiques de l'impérialisme racial et particulariste sont quant à elles renvoyées du côté des ennemis : un progressisme darwinien (Gould, *T3* : « you have to stand on the side of progress if you want to be a part of history »), une déshumanisation génocidaire de l'altérité (Megatron, chef des Decepticons, dans *T3* : « let the humans serve us or perish ») et une violence coloniale (reconstruire leur empire sur Terre avec les humains comme main d'œuvre servile). L'univers *Transformers* est ainsi divisé entre un empire tyrannique et un empire de la liberté combattant l'un contre l'autre pour la possession ou la protection de la Terre. L'Amérique y apparaît vulnérable et dépendante, à l'image du héros adolescent de la saga, Sam Witwicky (Shia LeBeouf), ou de l'armée américaine : dépassée par la puissance de feu des robots, elle compte sur la protection d'un pouvoir supérieur dans une guerre pour la « survie de la Terre » (Optimus, *T1*).

Mais tout en mettant en scène sa faiblesse, l'Amérique est loin d'être tétanisée devant la menace. Comme le souligne Lisa Purse, la saga *Transformers* ne célèbre pas la réussite mais l'engagement :

---

<sup>112</sup> *Transformers*, 2007 ; *Transformers: Revenge of the Fallen*, 2009 ; *Transformers: Dark of the Moon*, 2011. Un quatrième film centré sur de nouveaux héros, *Transformers: Age of Extinction*, sort en 2014. Nous nous y référerons par les abréviations *T1*, *T2*, *T3* et *T4*. La saga *Transformers* a connu une progression remarquable sur le marché international, passant de la cinquième place du box office mondial pour *T1* à la quatrième puis à la deuxième place pour *T3*, la part de marché étrangère passant de 55 et 52% pour les deux premiers à 68,6%. Cette augmentation s'explique essentiellement par le poids du marché chinois (dont les recettes décuplent entre *T1* et *T3*). Les pays représentant une part significative des recettes se trouvent en Europe de l'Ouest, en Amérique du Sud et en Asie (Chine, Japon et Corée du Sud), auxquels s'ajoutent l'Afrique du Sud, l'Australie et la Russie (chiffres boxofficemojo.com.). Ces statistiques donnent une idée du rayonnement culturel de la saga. On retrouve les marchés traditionnels de Hollywood dans les pays d'extraction européenne, auxquels s'ajoutent le trio asiatique (les jouets *Transformers* sont nés au Japon et ont été commercialisés dès 1989 en Chine, ce qui peut expliquer en partie ce succès) et la Russie. C'est cependant *T4* qui bat les records de la saga sur le marché étranger (1<sup>er</sup> succès mondial en 2014 grâce à la Chine et 77,8% de recettes à l'étranger).

« Here heroism derives from surviving and personal conviction, rather than physical action, from trying things and failing, rather than not participating<sup>113</sup>. »

Si les forces américaines sont dépassées, l'Amérique reste la seule puissance mondiale à réagir et à contre-attaquer. Cette réaction de l'Amérique dans *Transformers* est médiatisée par un réseau de références à la guerre contre la terreur, qui participent à construire une vision positive du rôle joué par les États-Unis dans la lutte contre le terrorisme. À titre d'exemple, la première apparition des Decepticons dans *T1* s'effectue dans une base militaire américaine au Qatar (une base effectivement cooptée par les États-Unis en décembre 2002 – Purse 2011, 154). Le combat dans l'univers désertique de ce pays du Moyen-Orient se poursuit épisodiquement sur le premier tiers du film, suggérant un rapprochement entre les Decepticons et la menace djihadiste<sup>114</sup>. On voit également d'autres parallèles tout au long de la saga : les ennemis infiltrèrent l'avion du président américain (*T1*), sont combattus au Moyen-Orient (*T2*) et détruisent les gratte-ciel de Los Angeles (*T1*) et Chicago (*T3*). Face à eux, les Américains s'allient avec les Autobots dans une force spéciale secrète pour « chasser ce qui reste de nos ennemis decepticons qui se cachent aux quatre coins du globe » (Optimus, *T2*), tout comme George Bush avait prévenu que les États-Unis allaient « chasser et punir » les responsables des attentats du 11 septembre où qu'ils soient<sup>115</sup>. Au début de *T3*, cette alliance s'étend au maintien de la paix dans les conflits humains et, tandis que la voix off d'Optimus parle d'« empêcher l'humanité de se faire du mal », on voit à l'écran un poste de contrôle gardé par des Arabes partir en fumée.

La technologie militaire américaine dans *Transformers*, depuis l'équipement des forces spéciales jusqu'aux drones omniprésents, est soulignée non sans admiration par une caméra mobilisée aux côtés des soldats. Elle démontre une précision chirurgicale à éradiquer les menaces, éliminant un ennemi dans le désert égyptien depuis les écrans géants d'un bureau d'opération à Washington (*T2*). Parce qu'elle possède un « espace aérien militaire américain » au Qatar<sup>116</sup> (*T1*) et décide de l'accès à l'espace aérien chinois (*T2*), l'Amérique est présentée

---

<sup>113</sup> Lisa PURSE, *Contemporary Action Cinema*, 2011, p. 107.

<sup>114</sup> Un autre fil d'association, notamment à travers leurs caractères d'écriture et l'esthétique corporelle des petits robots ennemis, rapproche les Decepticons d'un imaginaire américain de la menace asiatique. Avec ses fines pattes meurtrières, son esthétique faciale et sa perfidie, Frenzy, le robot attaquant Air Force One dans *T1*, peut ainsi évoquer Fu Manchu, stéréotype célèbre de l'Asiatique dangereux, visible par exemple dans *The Mysterious Dr. Fu Manchu* (Rowland V. Lee, 1929).

<sup>115</sup> « Make no mistake, we will hunt down and punish those responsible for these cowardly attacks. » George BUSH, « Bush Comments on Plane Crashes », 11 septembre 2001. [http://www.washingtonpost.com/wp-srv/onpolitics/transcripts/bushtext2\\_091101.htm](http://www.washingtonpost.com/wp-srv/onpolitics/transcripts/bushtext2_091101.htm). Consulté le 29/08/2016.

<sup>116</sup> Les États-Unis ont effectivement coopté une base au Qatar en décembre 2002 dans le cadre de la guerre contre la terreur.

comme une puissance dont le combat pour la liberté justifie les violations de la souveraineté des autres. Alors que les autres grandes puissances brillent par leur absence<sup>117</sup>, le monde majoritairement non-occidental dans lequel l'alliance américano-autobote intervient se caractérise par son infériorité militaire et stratégique, parfois affirmée avec un racisme assumé. La police égyptienne est ainsi représentée par un officier nain qui rêve d'aller à New York (*T2*) tandis que l'armée de l'air jordanienne est détruite avant même d'avoir ouvert le feu (*T2*). Les populations locales (au Qatar ou en Égypte) se composent de bergers et de villageois tandis que les héros expriment un désintérêt moqueur pour l'histoire des pyramides, qui sont détruites sans plus de cérémonie (*T2*). Les trois premiers volets de la saga se placent finalement résolument du côté des Républicains américains dans le cadre de la guerre contre la terreur. Ce point de vue politique transparaît dans le traitement des représentants du gouvernement américain. Ses politiciens sont en effet montrés comme timorés, efféminés et inefficaces dans *T2* et *T3*, tandis que *T1*, sorti avant l'élection d'Obama, montre un politicien lucide et agissant (repoussant lui-même un extraterrestre à coup de fusil) en la personne du ministre de la Défense joué par Jon Voight. Dans l'univers de *Transformers*, c'est l'armée et le Pentagone qui offrent les meilleures réponses aux menaces extraterrestres. Interventionnisme militaire pour défendre la liberté dans une guerre contre la terreur, tel est le programme idéologique de l'Amérique face au reste du monde dans la saga *Transformers*, programme réalisé avec le soutien des Autobots, représentants d'un empire de la liberté.

Le quatrième volet de la saga *Transformers*, qui reprend le même univers avec de nouveaux personnages, développe un discours politique bien plus critique de la politique américaine. Dans *Age of Extinction*, le cadre narratif revient en effet du côté du contre-mythe de la Frontière, avec la peur du complexe militaro-industriel et des héros opposés à un empire soutenu par les Américains. Le récit se concentre sur la collaboration de la CIA et d'une grande entreprise de robotique avec des robots ennemis pour maîtriser la technologie extraterrestre et la commercialiser à l'armée américaine. Dans ce contexte, les Autobots sont qualifiés de « terroristes » et subissent des tortures « pires que la simulation de noyade », selon l'un d'entre eux, référence directe au *waterboarding* utilisé par la CIA dans la lutte anti-terroriste. La critique politique dans le film transparaît notamment à travers le personnage du chef de la CIA Hattinger (Kelsey Grammer). Celui-ci incarne la manipulation du discours libéral pour justifier le massacre d'innocents (Hattinger : « human freedom is at stake.

---

<sup>117</sup> Les seules grandes puissances militaires contemporaines qui apparaissent dans la saga sont la Chine, pour une intervention salutaire des Américains sur leur sol dans *T2*, et la Russie dans *T2* également, pour une intervention du même type qui se révèle être un piège, le représentant russe étant un traître à la solde des Decepticons.

Innocent people die all the time ») et l'idéologie exclusive du mythe de la Frontière rooseveltien (Hattinger : « There are no good aliens or bad aliens. It's just us and them »). Le vocabulaire des « aliens », qui signifie également « étranger », inspire une critique de la politique migratoire restrictive défendue par les Républicains (Hattinger : « It's not their planet, never was. Time to take it back »). Avec un nouveau héros interprété par Mark Wahlberg, ouvert à l'altérité et méfiant vis-à-vis d'un progrès militarisé (« some things should never be invented »), ce quatrième film revient sur le terrain plus libéral du contre-mythe. Ce quatrième film mis à part<sup>118</sup>, la saga *Transformers* tend cependant à célébrer le pouvoir ordonnant d'un empire de la liberté incarné par les Autobots, en même temps qu'elle célèbre le rôle des États-Unis dans la lutte contre les menaces pesant aujourd'hui sur la civilisation. La saga incarne ainsi de manière exacerbée la contradiction du blockbuster contemporain, écartelé entre un discours dominant critiquant l'impérialisme de la Frontière et un univers narratif structuré par l'idéologie impériale. Lorsque, sous la menace d'un empire barbare, le monde est au bord du chaos, il devient désirable de s'en remettre à un empire de la liberté. Nous avons traité jusque-là des modalités de la subversion du discours anti-impérialiste au niveau du récit, mais cette subversion se déploie également au niveau esthétique dans une certaine conception du spectacle cinématographique et de son rôle idéologique.

### **Le spectacle cinématographique comme expérience de la Frontière**

La dynamique affective fondamentale du film d'action repose essentiellement sur le spectacle de la violence et de la destruction, qui atteignent leur impact émotionnel maximal lorsque la vie – du héros, de ceux qu'il doit sauver – est en jeu. Quand bien même le récit d'un film se concentrerait sur le combat contre l'empire, la logique du spectaculaire qui alimente le genre nécessiterait ainsi une lutte pour la vie, une libération du carcan civilisé ou une régression vers des instincts primaires, et l'imposition finale d'une domination du héros. Le spectacle du film d'action serait ainsi fondamentalement lié aux structures de l'idéologie impériale dans sa version américaine de la Frontière. Une telle idée transparait dans la définition que fait Lisa Purse du film d'action contemporain. L'auteur de *Contemporary Action Cinema* voit au principe du genre une tension entre un « fantasme de prise de pouvoir

---

<sup>118</sup> Le succès plus important encore de *T4* par rapport aux autres films de la saga (1<sup>er</sup> succès mondial grâce à la Chine et 77,8% de recettes à l'étranger en 2014) s'explique en partie par une stratégie d'intégration d'éléments étrangers soulignée par Nolwenn Mingant : la participation de l'actrice Li Bingbing bien connue du public chinois et le choix de Beijing et Hong Kong comme décors du dernier tiers du film. Mais ce succès s'explique peut-être aussi par un retour de la saga à un discours plus critique du pouvoir américain, qui colle mieux avec un consensus mondial plutôt anti-américain.

sur le monde [*empowerment*] » (Purse 2007, 3) et la mise en risque de ce pouvoir dans des séquences d'action. Pour que la dynamique affective du film d'action soit la plus efficace, le genre tend ainsi à concentrer son spectacle sur la violence :

« In order to intensify both the impression of physical risk and the expression of the action hero's mastery, violence and destruction are the other key ingredients, perhaps tapping into primal fantasies about dominating others, or being free from social and behavioural constraints. »  
(Purse 2011, 3)

Le spectacle de la violence permet donc d'alimenter des émotions dont les mécanismes rejoignent et confirment certains éléments du mythe de la Frontière. Avant de voir comment cette dimension se déploie dans certains blockbusters contemporains, il nous faut cependant remarquer que le spectacle cinématographique lui-même place le spectateur dans une expérience sensorielle de la Frontière, constamment renouvelée par les progrès techniques.

La surenchère des technologies du spectaculaire, qui assure la plus-value du cinéma par rapport à la télévision, construit pour le spectateur une expérience d'exploration d'univers visuels inconnus. Cette dimension, déjà soulignée dans la science-fiction par Vivian Sobchack (chapitre deux), est encore rappelée par Geoff King et Tanya Krzywinska :

« Through the 'magic' of special effects, science fiction creates new spaces, dimensions and frontiers that re-define the human sphere of operation and often challenge our definitions of what exactly it is to be human. » (King et Krzywinska 2000, 1-2)

Si la remarque sur la redéfinition de la « sphère d'opération de l'être humain » semble évidente dans le cas de la science-fiction, elle peut être élargie à l'expérience de l'action en général dans le blockbuster contemporain. En effet, dans les séquences d'action se joue non seulement une tension du risque suivie du plaisir de la victoire, mais également l'expérience d'une maîtrise de ce qui est impossible à maîtriser. Lors d'une séquence d'action, la caméra elle-même vibre et oscille, menaçant de flancher devant l'extrémité du spectacle, mais continue malgré tout de montrer l'action jusqu'à son terme. Cette « résilience de la caméra, sa capacité à continuer de montrer l'action » (Purse 2011, 63) est ce qui construit esthétiquement le fantasme de la prise de pouvoir pour le spectateur. À travers la caméra, il « expérimente par procuration une maîtrise spatialisée, le fantasme de pénétration spatiale expansive, de force, d'avancée et de progrès » (Purse 2011, 64). Les scènes d'action du blockbuster reposent ainsi sur le plaisir par procuration d'une expérience de la limite et de sa domination, en d'autres termes, une Frontière à conquérir par des spectateurs pionniers que nous appelons Frontière

du spectaculaire. Nous désignons par là la capacité du spectacle à produire une expérience dans laquelle le spectateur est positionné comme un pionnier explorant et conquérant une Frontière : un nouvel univers visuel, un nouveau régime de sensations. Pour que cette expérience de la Frontière se reproduise d'un film à l'autre, il faut cependant en renouveler les conditions. La création d'une expérience sensorielle toujours renouvelée s'effectue grâce aux effets spéciaux.

Peut-être parce qu'elles permettent au spectateur d'être pionnier dans un univers filmique, les innovations techniques, puis technologiques, ont toujours été associées par les producteurs et les critiques de cinéma au vocabulaire de la Frontière depuis les débuts du cinéma. Les westerns épiques du type de *The Covered Wagon* (James Cruze, 1923), *The Iron Horse* (John Ford, 1924) ou *The Big Trail* (Raoul Walsh, 1930) étaient déjà distribués en insistant sur les prouesses techniques et physiques des équipes de production, comparées à celles de pionniers. Raoul Walsh écrit ainsi dans un programme pour la première de *The Big Trail* :

« In the making of 'The Big Trail' I knew what many members of my staff had not realized-that the company would have to undergo hardships comparable to those of the early pioneers<sup>119</sup>. »

Les programmes promotionnels de ces grandes productions décrivent les immenses moyens techniques mis en œuvres, les difficultés du tournage en extérieur dans des lieux reculés, la détermination et l'ingéniosité des techniciens et producteurs face aux difficultés imprévues, etc. Ce type de rhétorique associant les équipes de productions aux héros de la Frontière qu'ils portent à l'écran devient récurrent dans la promotion de certains films choisis, généralement pour accréditer leur prétention au réalisme. Le tournage d'*Apocalypse Now* (Francis Ford, Coppola, 1979) dans la jungle philippine aura par exemple été aussi éprouvant que la guerre du Vietnam selon certains qui l'ont vécu, à tel point que Coppola ait pu dire que « ce n'est pas un film sur le Vietnam. C'est le Vietnam<sup>120</sup> ». De même, l'entraînement militaire intensif des acteurs de *Platoon* les aurait plongés au plus près de l'expérience des soldats et est mis au crédit du réalisme du film. Mais c'est dans le domaine des effets spéciaux, dont la qualité est jugée précisément à l'aune du réalisme, que le vocabulaire de la Frontière et des pionniers est le plus prégnant. John Dykstra, responsable des effets spéciaux de *Star Wars*, a ainsi souvent

---

<sup>119</sup> Raoul WALSH, *Gem Theater Talking Picture Magazine*, Core Collection, Margaret Herrick Library.

<sup>120</sup> Coppola au festival de Cannes en 1979. Cité dans Richard CORLISS, « Apocalypse, Then and Now », *Time*, 29 juillet 2001. <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,169286,00.html>. Consulté le 22/08/2016.



reçu le qualificatif de pionnier<sup>121</sup>. Plus récemment, *Avatar* et sa technologie 3-D ont eu droit au même type de comparatif par la voix du réalisateur James Cameron dans un entretien pour le magazine *Rolling Stone*, où il évoque un élargissement des frontières du cinéma :

« On *Avatar*, Cameron pushed the boundaries of filmmaking. ‘We were in unknown territory,’ he says. ‘I’d never worked on a movie where I didn’t have a clue what we were doing’<sup>122</sup>. »

La métaphore est largement motivée par des intérêts commerciaux : comme dans le cas de la Frontière numérique, il s’agit de rendre attractive une nouvelle technologie au consommateur par l’utilisation d’un vocabulaire de la Frontière largement devenu « une métaphore de la promesse, du progrès et de l’ingénuité<sup>123</sup> » (voir chapitre huit). Mais cette métaphore reflète également les enjeux idéologiques de l’expérience spectaculaire elle-même.

### **Esthétique du spectacle et idéologie impériale**

Si le spectacle offre une expérience de la Frontière au spectateur, il participe également au contenu idéologique d’un film. Comme nous l’avons suggéré plus haut, la logique du spectaculaire repose sur des éléments – la violence, la libération d’émotions primaires, la domination – qui rapprochent le spectacle des blockbusters du mythe de la Frontière. Le spectacle dans ces films serait alors un élément supplémentaire de subversion d’un récit dominé par le contre-mythe. La distinction entre récit et spectacle, ou entre narration et action, est une distinction classique de l’analyse cinématographique que des études récentes ont largement nuancée. Elle transparaît encore parfois dans les critiques portées au cinéma américain contemporain, qui ne serait que spectacle et aurait abandonné le récit. Défendant l’idée que l’action ne s’oppose à la narration, mais constitue un élément narratif d’un film, Geoff King remarque la capacité de l’action à porter son propre discours, qui peut parfois entrer en contradiction avec la narration. Il observe notamment cette contradiction idéologique dans certaines dystopies de science-fiction de la fin des années 1990 :

« One conclusion to be drawn from these films is that there is a contradiction between the dimensions of narrative and spectacle, between what we are told at one level and invited to enjoy on another. » (King 2001, 191)

---

<sup>121</sup> Un manuel à destination des professionnels des effets spéciaux édité en 2010 par la Société des effets spéciaux place ainsi Dykstra parmi les « pionniers du contrôle à distance des mouvements de caméra ».

Jeffrey A OKUN ET Susan ZWERMAN, *The VES Handbook of Visual Effects*, 2010, p. 309.

<sup>122</sup> Erik HEDEGAARD, « The Impossible Reality of James Cameron », *Rolling Stone*, 24 décembre 2009 – 7 janvier 2010.

<sup>123</sup> David Wrobel, cité dans Richard WHITE et Patricia LIMERICK, *The Frontier in American Culture*, 1994, p. 68.

La contradiction dont il est question et qui concerne, dans le cadre de sa discussion, des films comme *The Lawnmower Man* (Brett Leonard, 1992), *Johnny Mnemonic* (Robert Longo, 1995), *Strange Days* (Kathryn Bigelow, 1995) ou *Matrix* est celle d'un discours technophobe dans un univers filmique dont le plaisir visuel repose sur les nouvelles technologies. La tendance du spectacle à contredire le récit est également soulignée par le critique David Denby dans le cadre d'une dystopie de science-fiction plus récente : *Avatar*. Comme beaucoup de critiques, Denby regrette la pauvreté du scénario de James Cameron. Il en appelle alors à séparer narration et action et à apprécier le film pour sa dimension spectaculaire : « Oubliez les paradoxes ironiques du film (anti-technologie/3D, anti-impérialiste/campagne de publicité mondiale et agressive) et appréciez le visuel divertissant<sup>124</sup>. » Outre le fait que cette tendance à séparer le spectacle du récit tend à renforcer l'impact idéologique du spectacle, la contradiction entre un récit anti-technologique et la technologie 3-D souligne encore une capacité de la dimension idéologique du spectacle à travailler contre le récit. Dans le cadre de blockbusters défendant le contre-mythe, cette dimension peut venir appuyer les contre-discours réaffirmant le mythe.

Dans les blockbusters étudiés dans ce chapitre, la contradiction d'un récit anti-impérialiste inscrit dans un univers impérial est souvent résolue dans le sens de l'idéologie impériale grâce à la Frontière du spectaculaire. Dans la logique du spectacle comme expérience de la Frontière, la confrontation violente, parce qu'elle réunit les conditions d'expérience du risque et de sa maîtrise, s'impose comme le mode privilégié de résolution des conflits. Le rôle social de la violence, l'admiration du progrès, la lutte pour la vie et la déshumanisation de l'autre sont alors réaffirmés dans le spectacle violent qui ponctue et conclut généralement les blockbusters hollywoodiens. Nous pouvons ici revenir sur un film dont nous avons déjà éclairé les tensions entre discours au niveau narratif – *Jurassic World* – pour illustrer comment se déploie la contradiction entre mythe et contre-mythe dans l'opposition idéologique entre spectacle et récit. L'exemple de *Jurassic World* est d'autant plus intéressant ici que la logique du spectaculaire y est elle-même mise en abyme dans le récit. En effet, le parc d'attraction mis en scène dans le film n'est autre qu'un double diégétique du spectacle cinématographique. Les dinosaures, clou du spectacle pour les visiteurs et les spectateurs, sont le produit de technologies de pointe en génétique et en imagerie numérique. La mise en abyme intervient donc à différents niveaux : comme le film,

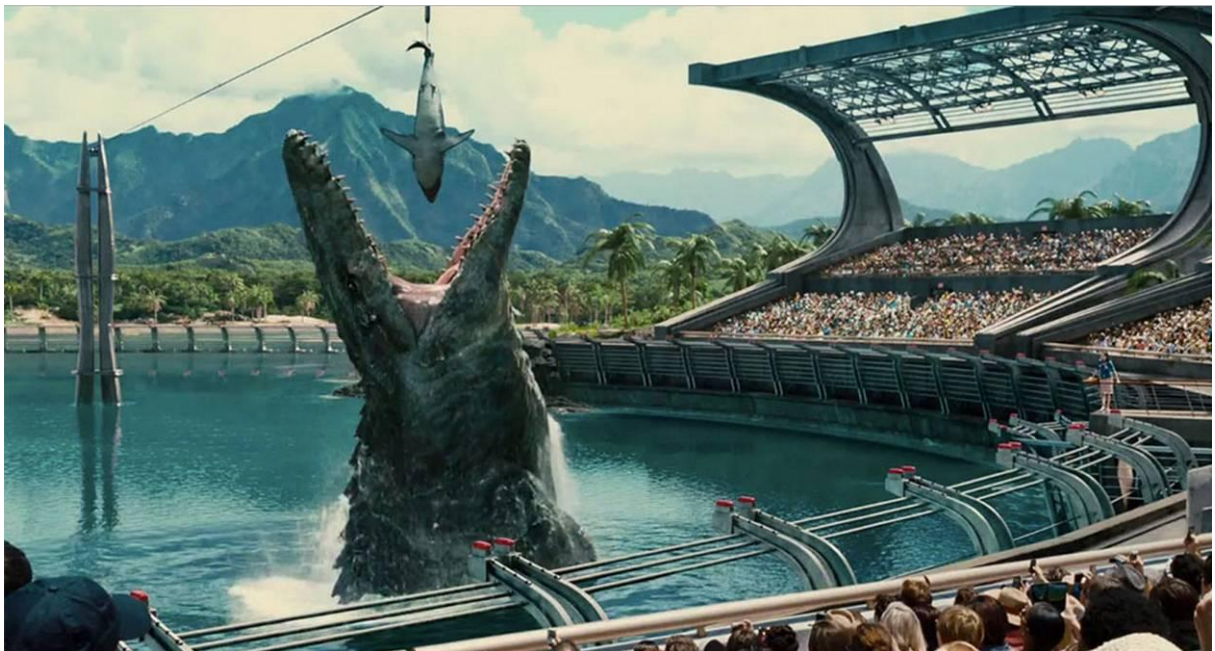
---

<sup>124</sup> David DENBY, « Going Native; 'Avatar' and 'Sherlock Holmes' », *New Yorker*, 4 janvier 2010.

le parc est un monument du divertissement mondialisé ; comme le film, le parc est un lieu d'émerveillement devant les prouesses de la technologie ; comme le film, le parc est une récréation artificielle des conditions d'expérience d'une Frontière dans un monde clos, etc... Si le parallèle n'était pas assez évident, un plan le souligne explicitement lors d'une bataille contre les ptérodactyles menée aux pieds d'un cinéma I-Max.



130 Jurassic World (2015): l'expérience I-Max, la mise en abyme du spectacle



131 Jurassic World (2015): le spectacle du darwinisme pour les visiteurs, annonçant celui du spectateur

L'omniprésence de dispositifs écraniques et le thème récurrent de la vision – du droit ou non de regarder, du pouvoir et de l'éthique du regard – viennent encore accentuer la mise en abyme du spectacle. Par exemple, lorsque l'*indominus rex* fait sa première victime, les opérateurs du réseau de surveillance regardent impuissants la scène sur leurs écrans de contrôle. Cette expérience évoque les sentiments exprimés par les spectateurs des retransmissions télévisuelles en direct des attentats du 11 septembre, où l'on voyait des victimes sauter dans le vide dans la demi-heure précédant l'effondrement des tours. Ce type de retransmission et le sentiment d'impuissance qui y est associé sont repris dans une autre scène du film, lorsque le héros à moto traque la bête à l'aide des vélociraptors et que les caméras embarquées permettent à sa compagne, restée à l'arrière, de suivre l'action sur son ordinateur portable. Les enfants également présents veulent voir le spectacle de la traque mais en sont interdits. Par ces différents moyens esthétiques, les thèmes de la vision et du spectacle de la violence sont redoublés diégétiquement.

La nature du spectacle dont il est question n'est cependant pas neutre idéologiquement. Comme le parc, le film est fondé sur le spectacle du darwinisme. L'intérêt premier des visiteurs du parc est le spectacle de la lutte pour la vie. Ainsi, les enfants scandent « mange, mange, mange » au tyrannosaure qui s'apprête à dévorer une chèvre (dans un clin d'œil au premier *Jurassic Park* de Steven Spielberg sorti en 1993). De même, le point culminant de la visite du parc est le repas du *mosasaurus*, un carnivore aquatique géant qui ne fait qu'une bouchée d'un grand requin blanc (soulignant le progrès de la Frontière spectaculaire depuis *Jaws*, autre succès de Steven Spielberg sorti en 1975 ; figure 131)). La lutte pour la vie est donc l'intérêt premier du spectacle pour les visiteurs, tout comme l'intérêt premier des spectateurs du film sera de voir ces produits extraordinaires de l'imagerie numérique retourner leur sauvagerie contre les humains. Ce désir est inspiré par différents procédés économiques et esthétiques. En amont du film, il est produit par le *teasing* et l'effet d'attente construit par la publicité – annonces médiatiques, bandes-annonces courtes puis standards. Dans le film lui-même, l'effet d'attente est recréé par différents procédés qui désignent le spectacle de la bête et de sa violence comme le point focal de l'action. La suspension de l'action est utilisée dès la première scène où le héros est exposé à l'*indominus rex* : vingt secondes s'écoulent entre le moment où l'on sait que le technicien en surpoids que l'on voit est perdu et le moment où il est effectivement mangé. Un autre procédé est celui de la fragmentation des points de vue sur le monstre : il faut attendre la deuxième moitié du film pour avoir un plan d'ensemble sur la bête, qui n'est apparue jusque-là que par fragments à l'écran. Le désir de voir la bête se déchaîner dans toute sa puissance est ainsi préparé.

Le plaisir de *Jurassic World* repose donc sur le spectacle d'une lutte pour la vie où l'homme moderne se retrouve confronté à une sauvagerie brute, et dont l'enjeu est le maintien de l'humanité au sommet de la chaîne alimentaire et la sélection des humains les plus aptes à maintenir cette domination. C'est la logique du « plus de dents » qui détermine non seulement la résolution du récit, mais également le plaisir du spectacle (Claire, directrice des opérations du parc : « Consumers want them bigger, louder, more teeth »). Tout en assumant son récit du contre-mythe, le film construit l'horizon d'attente du spectateur sur la base d'un spectacle de l'idéologie impériale en nous désignant la violence de la bête et ses ravages parmi les humains comme l'objet de son intérêt émotionnel. La dimension réflexive du film – la mise en abyme du spectacle de la lutte pour la vie –, loin de suggérer une mise à distance critique de la violence spectaculaire comme dans *Dirty Harry* (voir chapitre cinq), vient finalement redoubler le plaisir du spectaculaire et renforcer sa position au cœur de la logique affective du film. En effet, le spectacle vu à travers les écrans de contrôle et de surveillance permet à la fois de produire des émotions chez les personnages redoublant celles du spectateur<sup>125</sup> et de désigner le spectacle direct comme supérieur en qualité technologique et en puissance émotionnel.

Le cas de *Jurassic World* et les points soulevés plus haut suggèrent que le plaisir du spectacle cinématographique est intimement lié à une expérience de la Frontière qui réaffirme une idéologie impériale. Si les films étudiés dans ce chapitre développent un récit anti-impérialiste, le plaisir qu'ils produisent et les émotions qu'ils suscitent sont conditionnés et médiatisés par l'idéologie de la Frontière. L'émerveillement mêlé de crainte (*awe*) est un affect important dans l'exploration des mondes science-fictionnels (pensons à la découverte des dinosaures dans *Jurassic World* ou celle de la jungle de Pandora dans *Avatar*) mais c'est le spectacle de la violence de la Frontière (lutte pour la vie, régression dans la violence et domination finale de l'ennemi) qui occupe le cœur de la dynamique affective de l'action dans le blockbuster contemporain. Ces mêmes motifs narratifs peuvent se redéployer indéfiniment car, de film en film, le spectacle se présente toujours comme une expérience première grâce à l'utilisation de technologies de plus en plus poussées.

Les combinaisons narratives entre différentes versions du mythe effectuées par *Star Wars* ont servi de modèle au cinéma à gros budget contemporain et contribué à diffuser un

---

<sup>125</sup> Le film joue ici sur le principe du « *reaction shots* », ou contre-champ soulignant la réaction d'un personnage à un événement.

libéralisme américain inspiré du contre-mythe de la Frontière. Certes, le cinéma américain contemporain est tenté par le « côté obscur » et revient de plain-pied sur le terrain rooseveltien de la violence impériale comme solution au choc des civilisations (voir chapitre six). Mais il est plus encore ancré dans la lumière d'une mission humaniste et d'une résistance à l'impérialisme inspirées par les réactions au mythe de la Frontière démarrées dans les années 1960. C'est dans un passage par l'autre, dans une indigénisation du regard où le héros se positionne en victime de l'empire, que se reconstruit la légitimité morale de l'action héroïque. Combinant à des degrés divers les traditions libérales du mythe de la Frontière – idéalisme de l'Ouest, Nouvelle Frontière et contre-mythe –, le cinéma contemporain réaffirme l'exceptionnalisme de l'Amérique et sa mission universaliste dans le monde. Après le fiasco moral de la guerre du Vietnam et sous la menace d'une répétition de ce fiasco dans la guerre contre la terreur, il reconstruit l'imaginaire libéral de la puissance américaine.

Cette réaffirmation du libéralisme politique s'effectue toujours dans un cadre narratif structuré par des éléments de l'idéologie impériale. Au cœur même des récits du contre-mythe s'invitent les structures du mythe classique : des hiérarchies raciales héritées de l'impérialisme, un darwinisme social où domine la lutte pour la vie et la violence, toujours essentielle et socialement rédemptrice. Si le cinéma démontre toujours une capacité à interroger ses propres discours, la dynamique de l'auto-subversion s'est inversée dans le cinéma post-western. L'anti-impérialisme domine mais il est sapé par des contre-discours impériaux. Les dynamiques affectives liées aux représentations de l'action dans les films contemporains contribuent à faire pencher ces derniers un peu plus encore vers les structures narratives du mythe classique. Si donc le libéralisme politique revient au cœur de l'héroïsme américain, c'est un libéralisme qui peine à se distinguer de l'impérialisme libéral : l'action héroïque défend les indigènes contre la colonisation mais le héros continue de représenter une civilisation supérieure. Dans ce contexte, certains films vont jusqu'à revendiquer les mérites d'un empire de la liberté pour ordonner un monde menacé du chaos. À l'empire racial et particulariste – l'idéologie impériale incarnée dans le mythe de la Frontière de Theodore Roosevelt – s'oppose un empire universaliste et pacifiste porté par les héros – l'idéologie impériale dans sa forme turnerienne, un idéalisme de l'Ouest projeté dans le monde. Entre Roosevelt et Turner, entre impérialisme illibéral et libéralisme impérial, le mythe de la Frontière s'impose comme le cadre structurant les conditions de déploiement de la puissance américaine sur les écrans mondiaux.

## Conclusion : la Frontière, toujours

Le mythe de la Frontière n'a pas disparu du paysage culturel américain avec le déclin de production du western. Il reste encore au cœur de la formulation des problématiques du national et de son rapport à l'altérité dans le champ de la culture de masse. Le mythe de la Frontière n'est pas non plus devenu le discours idéologique dominant du cinéma américain dans la période post-western. Les positions adoptées par le cinéma sur le mythe, sa fonction dans la culture et son efficacité à proposer des solutions aux enjeux politiques contemporains sont multiples et contradictoires. Au terme de cette recherche, il apparaît cependant que le mythe de la Frontière, tel que nous l'avons défini en tant que système narratif, constitue le cadre idéologique de référence du cinéma populaire américain. Nous entendons par là que le mythe organise la pluralité des discours identitaires exprimés par ce cinéma – sur l'Amérique, l'Occident, l'humanité ; sur l'étranger, la menace, l'ennemi ; sur la modernité, l'histoire et l'avenir.

Lorsque George W. Bush a mobilisé l'univers du western et du mythe de la Frontière classique pour formuler la réponse des États-Unis aux attentats du 11 septembre 2001 et pour justifier la violence de la guerre contre la terreur, le cinéma américain a majoritairement réagi en dénonçant les dangers politiques d'un tel paysage symbolique. Les plus grosses productions hollywoodiennes démontrent une sensibilité critique parfois radicale à l'égard des grandes questions politiques de leur temps, que ce soit l'équilibre entre sécurité et liberté, la fabrication de la violence ou les inégalités liées à la mondialisation. Pourtant, cette sensibilité critique reste tributaire du système narratif qui depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle a donné corps à ces questions dans l'imaginaire américain. Les doutes, mises en gardes et alternatives proposées s'expriment selon les termes posés par le mythe, sans proposer d'alternative à un échelonnement de l'humanité justifiant des inégalités politiques. Les logiques narratives de l'idéologie impériale, que nombre de films combattent explicitement en récit, se retrouvent consolidées par des stratégies d'endiguement telles que la culpabilisation de l'altérité, ou par des logiques concurrentes liées au spectacle de la violence.

Le cinéma du mythe comme celui du contre-mythe se rejoignent finalement sur la reproduction des structures fondamentales du mythe classique : la partition de l'univers entre « eux » et « nous », la nature radicale de ce qui « nous » oppose à « eux », la réduction du politique à une lutte pour la vie, le rôle social rédempteur de la violence et la centralité d'un héros de la Frontière – homme blanc anglo-saxon protestant hétérosexuel capitaliste tueur

professionnel né dans la guerre sauvage – dans le récit et sa résolution. Des blockbusters récents comme *Star Trek Into Darkness* (J. J. Abrams, 2013) ou *Jurassic World* (Colin Trevorrow, 2015) prennent ainsi position contre le mythe de la Frontière dans sa version rooseveltienne tout en construisant un monde hiérarchisé selon la race/culture dominé par une Amérique née sur la Frontière. Si l'Amérique représentée au cinéma peut donc s'incarner dans l'empire ou l'indigène qui le combat, elle est toujours envisagée dans le cadre d'une idéologie impériale formulée par le mythe de la Frontière.

## **Du mythe national au système symbolique globalisant**

### **Les fondations de la séduction**

Notre parcours démonstratif souligne deux dimensions particulières du mythe de la Frontière sur le XX<sup>e</sup> siècle : d'une part sa consolidation et sa diversification dans la culture américaine et, de l'autre, sa diffusion et son influence croissante depuis le cadre national jusqu'à une hyperculture globalisante au cœur de laquelle se trouve le cinéma américain. La première partie de notre étude s'est attachée à décrire les évolutions de ces deux dimensions depuis leur point de départ dans la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Dès leur apparition au XVII<sup>e</sup> siècle, les récits de la Frontière ont toujours offert un espace de négociation des rapports entre identité et altérité dans un cadre colonial. Lorsque la colonisation s'est accélérée sur le second XIX<sup>e</sup> siècle, ces récits ont été convoqués par les historiens, intellectuels et par une culture de masse naissante pour articuler les définitions d'une spécificité nationale à une histoire impériale. L'émergence d'un nationalisme aux États-Unis à cette période a ainsi été intrinsèquement liée à l'expansion territoriale. Les écrits de Theodore Roosevelt et Frederick Jackson Turner, en particulier, ont donné à cette articulation une valeur scientifique et transformé un univers culturel en mythe de la nation. Désormais, on considère que l'Amérique est née de la conquête de son continent. Cette croyance a gagné en influence avec le développement de médias de masse. Le succès des *dime novels*, des spectacles itinérants, de la peinture et la photographie de l'Ouest, du western littéraire puis du cinéma ont contribué à donner au mythe une influence proprement nationale. Inversement, le succès populaire des récits de la Frontière a été un moteur dans l'essor de la culture de masse. Il a poussé les producteurs et industriels à imaginer de nouvelles formules de diffusion aux niveaux narratif (diversification des genres), médiatique (diversification des supports) et géographique (distribution nationale et internationale). Récits de la Frontière et culture de



masse se sont ainsi construits conjointement, alimentant la popularité du mythe auprès des publics tant américain qu'étrangers.

Ces développements américains sont inscrits dans des dynamiques politiques et culturelles transnationales qui font du mythe de la Frontière la version américaine d'une idéologie impériale : un mouvement d'expansion territorial global mené par les empires européens, l'élaboration commune d'une idéologie légitimant la violence impériale, des stratégies identitaires parallèles liant nation et empire, des pratiques culturelles partagées. Le système articulant race, genre, progrès et violence dans un récit justifiant l'expansion de la civilisation, et que l'on trouve au principe de la mission civilisatrice française ou de l'impérialisme libéral britannique, se fixe aux États-Unis dans l'univers de la Frontière. L'américanité du mythe national repose essentiellement sur son identification en tant que spécificité américaine par ses producteurs comme par les publics américain et étrangers qui en admirent les récits. Les représentations du mythe dans la culture populaire ont été distribuées sous l'étiquette nationale pour éliminer la concurrence étrangère sur le marché américain et pour promouvoir un modèle américain auprès du public aux États-Unis et sur les marchés étrangers. Et elles ont été consommées grâce à cette étiquette américaine par un public international gagné à l'exotisme de l'Ouest et familier du cadre colonial des récits de la Frontière. L'Indien et les exploits du cowboy ont séduit les millions de spectateurs du Buffalo Bill's Wild West et des films de l'Ouest, qui pouvaient s'identifier à l'expérience américaine de colonisation autant que se dissocier de ses particularités historiques. Le mythe de la Frontière a ainsi participé au développement d'une culture impériale transnationale, englobante et globalisante, fondée sur la mise en spectacle de l'altérité. Il vient à en occuper le centre à mesure que le cinéma américain se diffuse dans le monde et que la culture impériale européenne se confronte aux mouvements de décolonisation.

Les années 1960 sont un moment charnière dans l'histoire du mythe de la Frontière puisqu'elles marquent d'une part l'apogée de son influence dans le champ politique national et, d'autre part, le début d'une stigmatisation des récits de l'Ouest alimentant la migration générique du mythe au cinéma. La Nouvelle Frontière de Kennedy a organisé la réconciliation des mythes rooseveltien et turnerien – la régénération par la violence et l'idéalisme de l'Ouest –, plaçant la Frontière au cœur d'un régime rhétorique hérité de l'impérialisme libéral du siècle précédent. La guerre du Vietnam a provoqué l'éclatement de cette rhétorique, laissant affleurer l'histoire de violence par-dessous les récits lénifiants. Le moment aurait pu marquer

la déconstruction des mécanismes politiques de l'impérialisme américain et la décolonisation de l'imaginaire culturel national. Mais les artistes, intellectuels et politiciens dénonçant l'engagement américain au Vietnam ont concentré leurs critiques sur la Frontière, si visiblement attachée à la guerre dans le débat public et si aisément réductible à une célébration de l'impérialisme. L'histoire de la conquête et les récits de l'Ouest ont été désignés comme responsables de la violence américaine dans un geste de stigmatisation prolongé par de nombreuses recherches en histoire culturelle ou en études filmiques. Le reflux soudain de l'Ouest dans l'imaginaire américain et le déclin de production du western cinématographique en sont des conséquences qui ont alimenté la croyance d'une réforme idéologique du mythe américain. Pourtant, cette réforme n'a pas eu lieu. L'alternative culturelle construite par l'opposition a pris la forme d'un contre-mythe de la Frontière, fondé sur une inversion des polarités morales du mythe originel. Rien dans ce contre-mythe, du point de vue narratif ou esthétique, n'est inédit dans l'histoire du mythe ; la seule nouveauté réside dans sa popularité. Le contre-mythe repose ainsi sur le système idéologique du mythe original et, loin de le réformer, contribue même à en consolider l'influence : l'Amérique rachète son passé impérial en devenant l'amie des Indiens. Il n'y a donc pas eu de crise du mythe national à l'issue des années 1960. Bien au contraire, la culture américaine de cette période a spontanément trouvé dans l'histoire du mythe les solutions de son prolongement – culte de l'Indien, panthéisme transcendantaliste, populisme turnerien. L'Amérique semble divisée entre ceux qui admirent John Wayne et ceux qui le détestent mais, comme le dit la chanson : cowboys et hippies sont finalement « sacrément pareils<sup>1</sup> ». Plutôt que de disparaître, le mythe s'est diffusé et prolongé dans le cinéma américain post-western.

### **Frontière traumatique, mais Frontière quand même**

La réaffirmation du mythe classique constitue le premier prolongement du mythe de la Frontière dans le cinéma américain post-western. Le contexte de la guerre du Vietnam a favorisé la condamnation du racisme et de la violence impériale du mythe classique, mais ces deux dimensions ont progressivement retrouvé leurs usages et leur légitimité à l'écran. Cette reconstruction ne s'est cependant pas effectuée sans critique. Dans un premier temps, le cinéma a réagi à la stigmatisation du mythe en explorant la place de la Frontière dans une histoire et une culture de violence nationale. Après *Deliverance* (John Boorman, 1972), une

---

<sup>1</sup> Chris Le Doux, « The Cowboy and the Hippie », *He Rides the Wild Horses*, 1981. Voir Michael ALLEN, « I Just Want to Be a Cosmic Cowboy: Hippies, Cowboy Code, and the Culture of a Counterculture », *Western Historical Quarterly*, 1 septembre 2005, pp. 275-99.

série de films trouve une source d'horreur traumatique dans la résurgence d'une Frontière historique à l'intérieur de l'Amérique contemporaine. Les pionniers du XIX<sup>e</sup> siècle ou leurs ennemis indiens reviennent hanter le champ cinématographique de leur présence fantomatique et menacer la civilisation triomphante d'éclatement. La Frontière figure ainsi la persistance d'une histoire de violence au cœur même d'une société qui en avait dénié l'existence. L'Amérique est traumatisée par son passé, mais ce thème du traumatisme, qui se diffuse autant dans la culture américaine que dans les études universitaires, contribue à victimiser et déculpabiliser les conquérants plus qu'à dénoncer les mécanismes de leur domination.

Des films comme *Deliverance* et *The Deer Hunter* (Michael Cimino, 1978) révèlent en outre le rôle du mythe dans la perpétuation d'une violence américaine et prennent position en faveur de son abandon. Les clichés mythiques concentrés dans le personnage de Lewis dans *Deliverance* ne font que provoquer une violence qui déshumanise les personnages, tandis que la mythologie de la chasse attachée à Michael dans *The Deer Hunter* provoque autant la destruction de la nature que de la communauté. Sur la Frontière se produit donc une dégénération par la violence qui transforme l'homme civilisé en brute meurtrière. Le risque d'ensauvagement de la civilisation par le meurtre de l'indigène, au cœur du mythe depuis l'apparition des récits de guerres indiennes, éclate au grand jour dans le cinéma post-western : le héros de la Frontière est un « tueur d'hommes<sup>2</sup> », pour reprendre l'expression de Robert Warshow, un sauvage au cœur de la civilisation, produit d'une histoire et d'une culture de violence impériale. Cette reconnaissance provoque une multiplication sur les écrans des personnages du sauvage blanc – les petits Blancs du Sud et autres pionniers violents – et du héros de la Frontière déchu – le tueur d'Indiens obsessionnel et le chasseur pervers. La position marginale de ces personnages dans l'histoire du mythe et dans la société américaine en a fait des boucs émissaires permettant de limiter la critique portée à la civilisation. En postulant cependant l'existence de sauvages, ces films ont réaffirmé la nécessité d'une réponse violente de la part de la civilisation.

Les personnages de sauvages blancs et de héros de la Frontière déchus ont permis au cinéma américain post-western de perpétuer la représentation d'une altérité sauvage menaçante et de réaffirmer la légitimité de la violence impériale nécessaire pour l'éradiquer. C'est le moment du retour du tueur d'Indiens, un héros de la Frontière capable de restaurer l'ordre dans le territoire civilisé. La reconstruction du tueur d'Indiens passe d'abord par un

---

<sup>2</sup> Robert WARSHOW, *The Immediate Experiences*, 1962, p. 112.

retournement progressif des représentations du Vietnam dans l'imaginaire américain. La Frontière traumatique qui produisait des psychotiques et des dégénérés devient progressivement, au tournant des années 1980, la Frontière formatrice d'un héros justicier. Lorsque l'inspecteur Harry se confronte à Scorpio dans *Dirty Harry* (Don Siegel, 1971) ou aux vétérans fascistes de *Magnum Force* (Ted Post, 1973), il combat encore les conséquences délétères du Vietnam sur l'Amérique. Martin Riggs, héros de la saga *Lethal Weapon* (1987-1998), lutte également contre des vétérans criminels, mais c'est son passé de tueur d'Indiens sur la Frontière vietnamienne qui fait de lui le cowboy capable de les arrêter. La nature des menaces éradiquées par le héros justicier, qui sont dans un premier temps essentiellement les produits monstrueux de la Frontière vietnamienne, permet également une purge des éléments du mythe controversés et stigmatisés dans les années 1960. Le bon héros de la Frontière vient à bout des héros de la Frontière déçus et permet une purification de la mythologie nationale. Le prolongement du mythe de la Frontière s'est donc appuyé sur un processus de sélection idéologique effectué de l'intérieur du mythe. Le spectacle de la civilisation éradiquant la sauvagerie pour restaurer la sécurité correspond au travail du mythe éliminant ses produits corrompus pour consolider sa place dans la culture américaine.

L'émergence de lectures révisionnistes de la guerre du Vietnam dans les années 1980 a contribué à asseoir l'influence du mythe de la Frontière en élargissant le champ d'acceptation de la violence impériale au sein de la société américaine. La leçon du Vietnam qui se diffuse dans la culture nationale est celle d'une guerre perdue par manque de détermination. Les stratèges de la nouvelle droite s'en sont souvenus dans les années 1990 et 2000 et les États-Unis ont déclaré leur volonté politique de réagir aux attentats du 11 septembre 2001 en mobilisant tous les moyens nécessaires. L'accoutumance du public à une renonciation aux droits de l'homme dans la lutte contre le terrorisme s'est nourrie d'une évolution des représentations de la torture à l'écran. En 1971, même un film « fasciste » comme *Dirty Harry* avait préféré déshumaniser son héros torturant Scorpio. Depuis le 11 septembre, le héros de la Frontière confronté à la sauvagerie peut s'immerger entièrement dans le côté obscur de la force anti-terroriste et rester un héros américain.

Si le tueur d'Indiens a initialement combattu des sauvages blancs, l'altérité raciale du mythe rooseveltien a effectué un retour progressif dans les représentations cinématographiques du mythe à partir de la fin des années 1970. Le retour du film de guerre sur le terrain vietnamien après un intervalle de dix ans s'accompagne d'un traitement raciste de l'ennemi asiatique. Sa présence dans une nature gothique et au cœur de récits de captivité

permet au guerrier américain de se reconstruire sur la Frontière qui l'a vu s'effondrer. Le thème de la guerre comme enfer et de l'« ennemi est en nous » présent dans le genre contribue encore à détourner l'attention de la violence historique et symbolique envers les Vietnamiens et à réécrire la guerre comme un traumatisme américain. Par son réalisme mythopoétique, *Platoon* vient finalement guérir la nation en réconciliant les versions idéaliste et raciste du mythe dans un guerrier de la Frontière régénéré. La reconstruction de la Nouvelle Frontière sur le terrain culturel est achevée, avec ses fins humanistes et ses moyens impériaux.

L'humanisme disparaît cependant avec l'avènement du paradigme culturaliste dans le champ des relations internationales, marqué par la théorie du choc des civilisations. Fondé sur une conception essentialiste de la culture qui en fait un équivalent moderne de la race, cette théorie postule que le seul rapport possible entre civilisations différentes est la confrontation. Dès lors, le scénario catastrophe de la géopolitique contemporaine prend la forme d'un dernier carré de l'Occident dans une guerre sauvage contre les musulmans. Cette adaptation de l'idéologie rooseveltienne au contexte géopolitique de l'après guerre froide, très controversée au moment de sa formulation, s'est diffusée dans le débat et la culture après le 11 septembre 2001 pour alimenter un imaginaire du choc des civilisations dans le blockbuster contemporain. Nombre de ces derniers reposent sur une conflagration intercivilisationnelle dont l'enjeu est la survie de l'humanité réduite ou associée à l'Occident. Le motif religieux gagne en importance dans la hiérarchisation du même et de l'autre de même que le thème de la survie, qui s'exprime par un évolutionnisme darwinien plus affirmé. La stigmatisation de l'impérialisme et du racisme de la Frontière de l'Ouest dans les années 1960 n'a pas empêché le succès du mythe classique dans d'autres univers narratif, ni le prolongement et la consolidation des aspects les plus particularistes et exclusifs de son idéologie.

### **L'Amérique joue l'Indien**

Si le mythe classique s'est largement reconstitué dans le cinéma post-western, le prolongement des représentations cinématographiques de la Frontière le plus visible et le plus influent reste cependant la popularisation et la globalisation du contre-mythe. Dans le contexte critique des années 1960, la culture américaine a formulé un récit alternatif au mythe classique, le contre-mythe de la Frontière, qui a permis sur le long terme de réaffirmer la nature libérale de la puissance américaine. Une telle réaffirmation n'a cependant pas eu lieu sans une critique systémique du mythe original. Là où les sauvages blancs représentaient une individualisation et une marginalisation de l'inhumanité américaine, certains films, en particulier dans la science-fiction dystopique, ont interrogé les différents principes

idéologiques attachés au récit national pour en exhiber la nature impériale et les conséquences inhumaines. Avec ses images de la Nouvelle Frontière sombrant dans le désert et de la liberté détruite par le progrès technique, *Planet of the Apes* (1968) entame cette déconstruction avec force et s'engage le plus loin sur ce terrain. Comme *The Searchers*, *Planet* s'attaque aux fondements de la civilisation – son expansionnisme, sa culture de la supériorité raciale, morale, technique – sans pour autant idéaliser l'altérité, ce qui rend sa critique de l'idéologie de la Frontière d'autant plus efficace.

L'univers narratif dystopique qui fleurit dans le cinéma américain des années 1970 s'attaque de front à l'équation entre civilisation et progrès et présente les conquêtes techniques comme une source de destruction. Il s'inspire largement de la contre-utopie imaginée par Frederick Turner et représente un monde sans Frontières cadastré et dominé par un réseau policier, où la civilisation s'est muée en empire tyrannique et où les conflits de classe sont exacerbés. Mais l'univers dystopique post-western s'affranchit également du mythe classique pour souligner les dangers d'un esprit de conquête et dénoncer un impérialisme associé à l'histoire des États-Unis. Les conquêtes scientifiques et territoriales, terrains privilégiés de la Nouvelle Frontière, sont présentées comme le chemin d'une ruine morale et physique de l'Amérique, qui ne cesse de reproduire des formes d'exploitation héritées du passé. La menace la plus pressante pesant sur la civilisation n'est pas l'altérité sauvage, mais bien la civilisation elle-même lorsqu'elle est déterminée par l'idéologie de la Frontière. Partagé entre récit turnerien et critique de l'idéologie impériale, l'univers dystopique du cinéma post-western est traversé d'une contradiction qui caractérisera le cinéma du contre-mythe : le regret de ce qui a causé la chute. En représentant l'ennemi comme une Amérique impériale, il suggère également à la culture de la Frontière le chemin à emprunter pour organiser sa rédemption : le salut est possible en adoptant la position de l'indigène.

La popularisation du contre-mythe à la fin des années 1960 s'est accompagnée d'une idéalisation de l'indigène à travers la figure du bon sauvage. L'Indien est devenu une image permettant d'ancrer l'opposition culturelle au « système » dans une tradition américaine alternative. Là où la quête du progrès technique, la surexploitation des ressources naturelles et la société de consommation ont détourné la civilisation de son projet émancipateur pour l'individu, l'Indien devient l'incarnation d'un contre-modèle ancré dans la terre et relié au cosmos, un être écologique et spirituel dont l'Amérique moderne doit s'inspirer pour retrouver son chemin. L'écologie indigène s'impose ainsi comme une nouvelle attitude

populaire de l'Amérique en regard de l'altérité. La perspective innocente de l'autre primitif offre à l'homme blanc la clé de sa régénération. Ce salut par l'autre convoque une forte nostalgie attachée à sa disparition, mais celle-ci est apaisée par la capacité de l'homme blanc à se faire passeur de l'esprit indigène dans la civilisation triomphante. Le contre-mythe permet ainsi à l'Amérique de racheter son passé impérial et de s'approprier l'esprit de l'Indien après avoir conquis son corps. *Easy Rider* prépare les modalités idéologiques du renversement narratif propre au contre-mythe en associant ses héros impériaux aux victimes indigènes et en annonçant la marchandisation de la nostalgie impérialiste comme pèlerinage rédempteur de la civilisation triomphante.

Alors que les héritages de la contreculture se diffusent aux États-Unis et à l'étranger à travers les mouvements environnemental et New Age, transformant le rapport au monde et à la spiritualité selon des lignes inspirées du contre-mythe, l'écologie indigène colonise le cinéma américain et distille sa nostalgie des espaces vierges et sa spiritualité panthéiste depuis le road movie et le western révisionniste jusque dans des blockbusters contemporains. En s'indianisant, le héros de la Frontière trouve le moyen de vivre dans l'union, non la confrontation, avec l'espace sauvage qu'il a conquis. La culpabilité de la colonisation en ressort apaisée. En prenant le parti de l'Indien contre une civilisation impérialiste, le héros rachète également sa propre participation à la conquête et démontre la capacité de l'homme blanc à prendre le parti du bien. La responsabilité de l'empire dans la conquête se retrouve minimisée. Car la refondation de la moralité du héros impérial constitue bel et bien l'enjeu essentiel des films du contre-mythe. Lorsque l'homme blanc prend la tête d'une guerre de décolonisation, il retombe du côté de l'idéalisme libéral bafoué par la colonisation. Il incarne à nouveau l'humanisme universel des Lumières qui est au principe de l'exception morale américaine. En enregistrant la disparition des Frontières dans le monde contemporain, ce nouveau héros libéral adapte également les modalités de sa violence à un espace cadastré – il n'exerce plus la violence impériale mais y résiste par la guérilla de subversion – et crée de nouvelles Frontières dans un monde en réseau.

En plaçant le héros blanc du côté de l'indigène, le contre-mythe permet finalement la réaffirmation de la mission civilisatrice américaine auprès d'un public mondial. La violence héroïque est la plus légitime lorsqu'elle sert la civilisation humaine au singulier, définie par les principes libéraux hérités des Lumières. De retour du côté de la liberté, l'Amérique peut à nouveau mener les combats du monde libre contre les forces de la tyrannie. *Star Wars*, en articulant l'écologie indigène à un combat pour la liberté, trouve la recette idéologique du

succès pour de nombreux blockbusters contemporains. Installés au cœur d'une hyperculture globalisante, ces derniers alimentent la mondialisation culturelle de fictions libérales célébrant la mission militaire de l'Amérique dans le monde. En reniant l'empire et en combattant pour la subversion, le héros de la Frontière retrouve également les fondations révolutionnaires du libéralisme américain et réintègre le récit des guerres justes combattues au nom de la liberté. Par des films comme *Star Wars* et d'autres qui projettent la responsabilité de l'impérialisme sur la figure de l'ennemi, l'expérience historique de la guerre du Vietnam est réinscrite dans une continuité narrative de l'Amérique servant la civilisation. Le contre-mythe a ainsi réparé le dommage principal causé par la guerre du Vietnam au mythe national : l'effondrement de l'idéalisme de l'Ouest qui justifiait l'expansion violente de la puissance américaine.

Mais le récit anti-impérialiste des blockbusters hollywoodiens ne signifie pas pour autant l'abandon de l'idéologie impériale du mythe de la Frontière. Les films à gros budgets contemporains souffrent des mêmes contradictions que le contre-mythe lui-même dans leur dépendance envers un héros de la Frontière issu de la culture dominante et une guerre sauvage où les oppresseurs doivent être exterminés. Si leur ennemi est l'empire, ils ne déconstruisent pas l'idéologie qui rend possible son émergence et contribuent même par certains aspects à promouvoir l'Amérique comme un modèle impérial concurrent. Face à l'empire tyrannique se dresse un empire de la liberté qui, s'il s'incarne à l'écran dans des civilisations extraterrestres, ne peut être incarné que par les États-Unis dans le monde contemporain. Le contre-mythe peut être le modèle narratif dominant le blockbuster contemporain, ce dernier est traversé de contre-courants idéologiques classiques qui subvertissent son récit d'émancipation. La contradiction est visible autant au niveau narratif qu'esthétique, dans une logique affective du spectacle qui tend à confirmer le mythe de la Frontière. Le spectacle du blockbuster repose sur l'exploration de nouveaux mondes et une violence cathartique qui exploitent les motifs du mythe les plus marqués par l'idéologie rooseveltienne – la lutte pour la vie, la guerre sauvage et le dernier carré. En construisant leur univers affectif autour de ces motifs et en plaçant le spectateur dans la position du pionnier, ils contribuent à naturaliser les fondements idéologiques du mythe de la Frontière. La conquête de Frontières technologiques dans le domaine de l'imagerie numérique et de l'immersion sensorielle du spectateur augmente encore la réalité affective de l'idéologie impériale. Enfin, la diffusion de ces spectacles cinématographiques sur un marché mondial alimente une culture impériale transnationale et place le mythe de la Frontière au cœur de la mondialisation culturelle.



## Perspective croisées

### Continuité des idéologies

Contre l'idée rassurante selon laquelle la culture postmoderne se serait libérée des grands récits, il subsiste donc une culture impériale au cœur du système hollywoodien. Le cinéma américain à gros budget adapte et projette des récits qui trouvent leur origine dans une version américaine de la rhétorique des empires du XIX<sup>e</sup> siècle et qui en perpétuent les hiérarchies et inégalités sur les écrans contemporains. Cela ne signifie pas que ce cinéma soit particulièrement conservateur, ou bien que, par sa nature d'industrie à croissance extensive, il soit particulièrement prompt à relayer de telles images. Bien au contraire, pour des raisons historiques liées à la politique de Hollywood et parce qu'il se destine en partie à un public international aux inclinations anti-américaines, celui-ci se montre souvent plus à gauche, pour utiliser une terminologie française, que l'opinion publique nationale. Mais les récits hollywoodiens alimentent cependant une culture de la suprématie par leur reproduction des structures narratives du mythe de la Frontière. Ce faisant, le mythe de la Frontière conserve sa place centrale dans les représentations de l'Amérique et de son rôle dans le monde contemporain.

Le format de notre étude a permis de souligner les liens essentiels du cinéma contemporain avec des modèles narratifs de la période classique. Le tournant des années 1970 apparaît comme un moment d'intense diversification et diffusion du mythe dans la culture américaine, soulevant les interrogations et proposant les réponses qui caractérisent le cinéma américain jusque dans la guerre contre la terreur. Cette diversification et cette diffusion se sont cependant effectuées selon des lignes de force déjà présentes dans le mythe lui-même, que ce soit en termes de migration générique ou de redéfinition narrative et formelle. Les genres investis par le mythe et prolongeant le western à cette période présentent une affinité, voire une intimité, de longue date avec le système narratif de la Frontière, tandis que le contre-mythe qui émerge comme un récit alternatif combine des tendances du mythe observables au moins dès le XIX<sup>e</sup> siècle. Les redéfinitions et les prolongements du mythe de la Frontière dans cette période charnière se sont ainsi effectués dans une continuité. La chronologie large de notre recherche fait apparaître d'autant plus clairement cette continuité en éclairant le parallèle possible entre le contexte idéologique du début du XXI<sup>e</sup> siècle et celui de la fin du XIX<sup>e</sup>. On retrouve deux positions concurrentes sur les usages de la puissance américaine, inspirées par des discours idéologiques similaires. D'une part, il y a ceux qui croient à une pluralité de civilisations essentiellement différentes et à la nécessité pour

l'Amérique/ Occident d'imposer sa domination sous peine de disparaître. D'autre part, il y a ceux qui croient à une civilisation humaine singulière et au devoir de l'Amérique/ Occident de la mener vers la liberté. Dans les deux cas, le moyen est la violence et la nature exceptionnelle de l'Amérique/ Occident sert de justification.

Les deux prolongements du mythe de la Frontière que nous avons identifiés dans le cinéma post-western – la consolidation du mythe classique et la popularisation du contre-mythe – correspondent bien aux redéfinitions des deux régimes rhétoriques de l'impérialisme américain. Le premier prolongement du mythe hérite de l'impérialisme racial et particulariste manifesté dans les écrits de Theodore Roosevelt. Il perçoit l'être-au-monde comme une lutte pour la vie entre des civilisations concurrentes où la puissance du héros s'affirme dans la violence physique contre l'altérité. Il travaille ainsi une tendance idéologique du mythe de la Frontière qui a toujours été moralement problématique pour une Amérique espérant également incarner les Lumières. Cette tendance a été la plus discrète dans le cinéma classique et la plus critiquée dans les années 1960, mais elle s'est imposée au centre du débat cinématographique sur la guerre contre la terreur. Le second prolongement s'inspire du régime rhétorique de l'impérialisme libéral et universaliste incarné dans l'idéalisme de l'Ouest de Frederick Turner. Son être-au-monde est une lutte pour la liberté menée au nom de l'humanité où la puissance du héros est morale et repose sur sa dévotion à l'autre. Il affirme la tendance idéologique du mythe de la Frontière qui a toujours été plus facilement réconciliable avec la tradition américaine d'exceptionnalisme politique. Cette tendance s'est exprimée avec force dans la Nouvelle Frontière des années 1960 et les aspirations politiques de la contreculture pour venir déterminer le cadre moral de l'intervention armée américaine dans les blockbusters contemporains. La distinction entre ces régimes rhétoriques se retrouve aux niveaux narratif et esthétique : nature diabolique ou nature sacrée, Frontière meurtrière ou émancipatrice, héros tueur d'Indiens ou défenseur des faibles, guerre de conquête ou de décolonisation. Loin d'être opposés, ces deux régimes construisent conjointement l'horizon de la violence légitime de l'Amérique sur une Frontière globalisée. Là où le second s'intéresse à la finalité de l'action héroïque, le premier concerne les moyens nécessaires à sa réalisation. L'appareil idéologique justifiant les usages de la puissance américaine dans le monde est ainsi reconstitué. Dans le cinéma contemporain, l'univers mythologique de la Frontière joue toujours son rôle traditionnel de légitimation de la violence des États-Unis.

La critique sélective et interne au mythe de la Frontière a constitué le moyen pour chacune des directions narratives prises par le mythe de consolider le système idéologique du mythe classique. Le récit de confrontation de la civilisation avec une altérité sauvage qui est au cœur du mythe rooseveltien a bel et bien rencontré un défi dans la révélation d'une sauvagerie américaine par la guerre du Vietnam. Le potentiel subversif d'une telle critique a cependant été limité par la stigmatisation de Blancs marginaux contre lesquels s'est reconstruite la violence impériale légitime. Dans ces figures de l'ennemi endogène, la culture américaine a reconnu la capacité de la civilisation à agir de manière inhumaine. Mais elle a également spontanément trouvé le moyen d'assurer une continuité de l'altérité sauvage dans les représentations de la Frontière et d'offrir au tueur d'Indiens l'opportunité de purger le mythe de ses produits monstrueux. De même, la reconnaissance de l'impérialisme américain a permis à la culture américaine de récupérer le libéralisme missionnaire du mythe turnerien. Là encore, une telle critique comporte une dimension indéniablement subversive. Le cinéma américain a présenté l'esprit de conquête et la volonté de puissance des États-Unis comme des réflexes impériaux responsables de la violence dont est victime la nation. Mais le potentiel critique trouve sa limite dans la projection de la faute impériale sur l'ennemi et dans l'association du héros américain avec les victimes indigènes qu'il a historiquement massacrées. Ce renversement permet finalement à l'Amérique de consolider le socle moral justifiant l'exercice mondial de sa puissance. Dans les deux cas, la répercussion des échecs politiques de la Nouvelle Frontière a été limitée par une critique interne rachetant le mythe de ses excès. Dans le processus de consolidation du mythe, l'effet de contraste joue également un rôle décisif. Du côté du mythe rooseveltien, la sauvagerie absolue des ennemis, même blancs, rend la violence impériale du héros raisonnable et acceptable au spectateur – c'est l'inspecteur Harry contre Scorpio ou Daredevil contre le Punisher. Du côté du mythe turnerien, l'impérialisme particulariste des ennemis fait passer la mission universaliste pour exceptionnelle et généreuse – c'est le Superman de *Man of Steel* contre le général Zod ou ce sont les Autobots de *Transformers* contre les Decepticons. Devant l'empire barbare et tyrannique, l'empire raisonnable et libéral devient un modèle désirable pour assurer l'ordre et la paix dans le monde.

Les popularités relatives du mythe et du contre-mythe fluctuent selon les moments historiques et alimentent un débat constant sur les modalités d'usage de la puissance américaine. Avec le multiculturalisme et le multilatéralisme des années 1990, puis les réactions défavorables de la culture américaine à la guerre contre la terreur dans les années

2000, la direction du contre-mythe prend le pas sur le mythe rooseveltien. La consécration de l'écologie indigène représentée par le succès international d'*Avatar* en 2009 signale un triomphe sans appel du récit anti-impérialiste de l'Occident libéral. Même les premiers moments de la guerre contre la terreur trouvent dans le cinéma une arène plus qu'hostile à la rhétorique politique du « nous contre eux » et à la logique de la guerre préventive. Une illustration en est la trajectoire croisée de *The Last Samurai* (Edward Zwick, 2003) et *The Alamo* (John Lee Hancock, 2004). Tous deux traitent du XIX<sup>e</sup> siècle américain et peuvent être considérés comme des westerns, mais *The Last Samurai* est fermement ancré dans le contre-mythe tandis que *The Alamo*, malgré ses prétentions à la véracité historique, est une célébration du mythe. De budgets comparables (140 et 107 millions de dollars), le premier est devenu le cinquième succès international en 2003, avec 111 millions de dollars de recettes aux États-Unis et trois fois plus à l'étranger, tandis que le second a à peine dépassé la barre des 20 millions de dollars de recettes aux États-Unis et a rapporté dix fois moins à l'international. Les deux films n'ont certes pas bénéficié de la même promotion de la part de leurs studios respectifs (Warner et Disney), mais leurs résultats auprès du public suggèrent une préférence pour l'écologie indigène et l'anti-impérialisme du contre-mythe.

Cependant, les productions plus récentes indiquent la popularisation croissante du mythe de la Frontière dans sa version rooseveltienne. Celle-ci avait connu un premier moment fort dans la première moitié des années 1980, avec les films vietnamistes révisionnistes du type *Rambo II* (George P. Cosmatos, 1985) et des productions comme *Red Dawn* (John Milius, 1984), *Top Gun* (Tony Scott, 1986) ou *Aliens* (James Cameron, 1986). Elle revient de nouveau sur le devant de la scène depuis *300* un et deux (Zack Snyder, 2007-14) jusqu'à *After Earth* (M. Night Shyamalan, 2013), *American Sniper* (Clint Eastwood, 2014) ou *Deadpool* (Tim Miller, 2016), et sur le petit écran avec des productions Netflix comme *Fargo* (2014-) ou *Daredevil* (2015-). La popularité d'une tendance ou de l'autre reflète et travaille les affects qui traversent le champ politique, participant à leur interrogation et à leur redéfinition. À mesure que la guerre contre la terreur se prolonge, que les démocraties s'essouffent, que les lectures identitaires et culturelles des enjeux géopolitiques gagnent en popularité, que la sécurité et la surveillance prennent le pas sur la liberté<sup>3</sup>, que l'idée de la torture se banalise

---

<sup>3</sup> « L'option militaire choisie par l'Etat américain pour affronter le terrorisme explique l'importance de la rupture de l'équilibre entre la protection des libertés et le renforcement des mesures de sécurité. »

« Au niveau des mentalités collectives, une sorte d'accoutumance s'est créée qui a élargi les seuils de tolérance et a fait que beaucoup consentent, sans même parfois s'en apercevoir, des abandons importants de leur sphère privée et de leurs droits fondamentaux. »

Armand MATTELART, *La Globalisation de la surveillance*, 2007, pp. 169 et 236.

aux États-Unis et ailleurs<sup>4</sup>, la balance penche en faveur du côté obscur de l'idéologie impériale. Le Punisher de la série *Daredevil* a beau être un tueur d'Indiens obsessionnel qui transforme New York en Frontière de l'Ouest, ses méthodes ultra-violentes sont les plus efficaces pour venir à bout de la criminalité. Face aux barbares contemporains, la réponse de plus en plus défendue est l'éradication violente par un défenseur de la civilisation.

### Du point de vue du cinéma

En adoptant un point de vue d'historien du cinéma, on remarque un processus similaire de critique sélective expliquant le phénomène de déclin du western dans le système des genres hollywoodiens. Le western a toujours été un genre politiquement complexe et prompt à interroger les fondements de la mythologie nationale. La distinction courante entre western classique et western révisionniste mérite à cet égard d'être largement réévaluée. Mais l'utilisation politique désastreuse du mythe de la Frontière dans les années 1960, couplée à l'engagement politique conservateur de certaines des stars du western comme John Wayne, a contribué à un phénomène de stigmatisation des récits de la Frontière dont le western a été une victime. Le genre est devenu le bouc émissaire du racisme et de l'impérialisme du cinéma américain et son histoire a été et reste encore souvent interprétée en ces termes<sup>5</sup>. Son déclin quantitatif serait alors une preuve d'une réforme morale et idéologique de la culture américaine, qui aurait abandonné l'idéologie impériale portée par les westerns pour embrasser de nouveaux modes de représentation du monde. Notre étude démontre qu'une telle idée a favorisé au contraire la consolidation de cette idéologie là où le western était absent. La fluidité des formes a facilité une permanence des structures qui transforment l'ensemble du paysage générique américain à cette période.

De plus, le western lui-même a diffusé ses formes au-delà de ses frontières génériques. Des genres qui avaient de longue date été liés au mythe de la Frontière ont accueilli des motifs westerniens – la science-fiction, le film policier, le film de guerre – tandis que d'autres sont apparus pour remplacer le western ou l'adapter à un contexte contemporain – le road movie,

---

<sup>4</sup> En France par exemple, le rapport 2016 de l'ACAT (Action des Chrétiens pour l'Abolition de la Torture) souligne une évolution de l'opinion publique en faveur de la torture analogue à celle de l'opinion américaine sur les années 2000 (voir introduction). Selon le sondage mené par l'ONG, 36% des Français acceptent le recours à la torture dans des circonstances exceptionnelles en 2016, contre 25% en 2000 ; 45% des Français considèrent que la torture est efficace pour prévenir des actes de terrorisme et obtenir des informations fiables. Pour consulter l'ensemble des résultats, voir le site de l'ONG : <https://www.acatfrance.fr/rapport/rapport-un-monde-tortionnaire-2016---que-pensent-les-francais-de-la-torture-->. Consulté le 13/07/2016.

<sup>5</sup> Scott Simmon propose ainsi de prendre le racisme du genre comme point de départ à toute analyse : « We need to *start* from acknowledgment of the genre's racism, rather than arriving at it as if it were a discovery. » Scott SIMMON, *The Invention of the Western Film*, 2003, p. xiii.

le film *survival*. *Planet of the Apes*, *Easy Rider*, *Dirty Harry*, *Deliverance*, *Star Wars* et *Platoon* sont des films charnières dans cette migration qui ont contribué à en définir les modalités, la portée et les limites. Les représentations du mythe de la Frontière connaissent ainsi une vitalité formelle remarquable, investissant l'univers urbain, la conquête spatiale, les terrains militaires périphériques de la guerre froide ou les marges de l'Amérique moderne. Au même moment, le désert du western se retrouve dans l'espace interstellaire, son cowboy colonise les rues des grandes métropoles, ses chevaux se transforment en motocyclettes et ses Indiens prennent les traits du Vietcong, tandis que le passé et le présent de l'Ouest américain continuent d'être explorés dans le western lui-même qui n'a pas dit son dernier mot.

Au cours de cette étude, un film en particulier est revenu dans nos analyses : *The Searchers* (John Ford, 1956). Sans vouloir donner trop d'importance à un film singulier, force est de constater que le classique de John Ford a soulevé des questions que soixante ans de transformations culturelles n'ont pas suffi à résoudre. Avec sa traque obsédée de l'innocence et de la sauvagerie, sa déconstruction de la binarité exclusive de la Frontière et son intuition des ravages provoqués par la civilisation, *The Searchers* interroge la puissance nationale et le rapport à la conquête, la violence impériale et sa subversion, la discrimination ou l'intégration de l'autre et le sens même d'une fabrication de l'altérité, autant d'enjeux qui continuent d'occuper la culture et le cinéma américains. Pour cette raison, ce film singulier constitue un réservoir encore inépuisé pour aborder et résoudre les problèmes posés par le mythe national. Les nombreux emprunts et références dont il a fait l'objet tiennent lieu de boussole de la culture impériale dans la période post-western, indiquant des interprétations du classique qui signalent la position politique d'un film par rapport au mythe.

Le héros de *The Searchers*, Ethan Edwards, en est certainement le référent le plus emblématique et le plus influent. Un tueur d'Indiens animé par la haine de l'autre, il est l'incarnation par excellence du côté obscur de l'Amérique, dont la violence obsessionnelle peut cependant s'avérer nécessaire lorsque menace la sauvagerie. Il peut ainsi incarner un héros de la Frontière déchu, guerrier ensauvagé qui retourne sa violence contre ceux qu'il est censé sauver – Ethan qui veut tuer Debbie pour la sauver de la contamination par l'Indien. Darth Vader en est un héritier dans *Star Wars* lorsqu'il passe du côté obscur pour devenir le bras droit de l'empereur, de même que le sergent Barnes de *Platoon* qui sert la machine militaire par son racisme génocidaire. Mais sa haine obsessionnelle de l'altérité indigène peut aussi s'avérer salvatrice lorsque le combat à mener est une guerre sauvage. L'inspecteur Harry traque ainsi sans relâche la vermine Scorpio au prix de sa propre humanité tandis que

Maya est prête à torturer pour mener à bien l'opération Geronimo dans *Zero Dark Thirty*. « À la fois monstrueux et John Wayne<sup>6</sup> », le personnage d'Ethan Edwards continue de cristalliser les enjeux symboliques et politiques de l'époque contemporaine : il met en danger la rhétorique libérale de la puissance américaine, mais il est le seul capable de gagner la guerre contre la barbarie. *The Searchers* sert ainsi toujours à situer les États-Unis entre les pôles mythiques de l'Amérique libérale et de l'Amérique impériale.

### **Prolongements possibles**

Dans le cadre de notre recherche sur le mythe de la Frontière au cinéma, nous avons soulevé la question d'une perspective transnationale sur la mythologie américaine. Nous avons apporté des éléments de réponses sur les aspects idéologiques communs aux discours impériaux et nous avons également proposé des comparaisons avec d'autres imaginaires coloniaux, notamment à travers les cinémas français ou britannique. Si l'aspect idéologique nous semble avoir été clarifié, la question d'une communauté de formes et de récits entre les différents mythes nationaux liés à la colonisation nécessite une attention plus détaillée. L'intérêt d'une approche comparatiste rigoureuse sur cette question réside en ce qu'elle éclairerait la place et l'influence éventuelle qu'a eues le mythe de la Frontière dans les imaginaires coloniaux des grandes puissances impériales du début du XX<sup>e</sup> siècle. Une telle comparaison permettrait également d'éclairer la question plus large de la construction culturelle de l'Amérique en tant que modèle pour ces pays et les résistances nationales que cette construction a rencontrées.

La question comparatiste en soulève une autre conjointe : la réception du mythe par des publics étrangers. Sur ce point également nous avons proposé des réponses qui nécessitent un approfondissement. Les produits culturels américains, en particulier le western, ont bénéficié auprès des publics étrangers d'une communauté idéologique et de leur inscription dans une culture impériale partagée, mais ils ont aussi joué à l'intérieur de cette culture un rôle subversif, voire émancipateur, pour certains publics dominés. Une étude des réceptions nationales du western de la période classique, mais aussi des blockbusters contemporains au-delà du montant des recettes, permettrait d'éclairer les cultures impériales nationales et leurs héritages contemporains dans les pays concernés. Mais elle permettrait également de mieux comprendre les raisons du succès international des récits de la Frontière et l'impact politique de ce succès sur les pays récepteurs. Nous pensons que le cinéma américain contemporain est

---

<sup>6</sup> Douglas PYE, « Double Vision: Miscegenation and Point of View in *The Searchers* », in Ian Alexander CAMERON et Douglas PYE, *The Book of Westerns*, 1996, p. 229.

un vecteur de familiarisation et de naturalisation de l'imaginaire du choc des civilisations, mais seule une étude des réceptions étrangères permettra d'évaluer dans quelle mesure cette familiarisation influence les comportements politiques.

D'un point de vue plus global et plus contemporain, une étude des stratégies économiques des studios pour la distribution des blockbusters à l'étranger et une étude de la réception différenciée de films à gros budget sur les marchés internationaux permettrait d'évaluer qualitativement la place et le rôle du cinéma américain dans une culture impériale globalisante. L'hyperculture globalisante, culture mondialisée transcendant les autres cultures, est à la fois un processus dynamique en constante production et un système de signes non déterminants pour ceux qui le partagent. Mais nous pensons que cette hyperculture globalisante est partiellement structurée par des idéologies, que des sous-systèmes existent qui plus fortement déterminés. La culture impériale globalisante en est un. Elle construit l'être-au-monde selon des lignes de forces héritées de l'idéologie impériale et continue de mettre en norme le monde en s'appuyant sur des hiérarchies du passé. Le mythe de la Frontière, du fait de la capacité de diffusion de l'industrie cinématographique américaine et de l'attractivité du modèle culturel américain, est au cœur de cette culture impériale globalisante, mais la manière dont il peut fédérer et construire des publics reste à explorer. Le cas de l'Europe de l'Ouest ou des anciennes colonies de peuplement britanniques est un premier champ d'étude, mais la pénétration récente d'Hollywood sur les marchés asiatiques ou du Moyen-Orient et d'Afrique du Nord<sup>7</sup> en ouvre de nouveaux qui rejoignent les questions de réception soulignées plus haut.

Si la perspective transnationale de notre recherche appelle plusieurs prolongements, notre champ d'étude de la culture visuelle suggère encore d'autres directions. Du point de vue de l'histoire du cinéma, nous avons choisi de rejeter une approche générique pour proposer une lecture globale de la diversification formelle et thématique du mythe de la Frontière dans la période post-western. Si cette approche s'est révélée pertinente à l'étude du mythe de la Frontière, elle serait judicieusement complétée, en particulier sur le plan esthétique, par une étude qui prendrait exclusivement pour objet le genre du western et la diffusion de ses motifs. Une telle étude apporterait un éclairage complémentaire aux questions que nous avons soulevées. Il nous semble par exemple que le cinéma contemporain n'entretient pas le même rapport au mythe selon qu'il convoque explicitement ou non le western. Lorsque les éléments

---

<sup>7</sup> Nolwenn MINGANT, « Cinéma hollywoodien en Afrique du Nord et au Moyen-Orient : une cartographie du marché », in Abdelfettah BENCHENNA *et al.*, *La Circulation des films : Afrique du Nord et Moyen-Orient*, revue *Africultures*, mars 2016.



sémantiques du western – l'Ouest américain, le cowboy, le cheval, le stetson, le soleil couchant, etc... – sont combinés dans un film, celui-ci tend à développer une exploration plus critique du mythe américain, certainement parce que ces éléments sont politiquement marqués depuis les années 1960. Lorsque ces éléments sont absents dans un film qui reprend le cadre narratif de la Frontière, ce cadre peut être reproduit plus immédiatement.

Notre travail s'étant attaché à explorer la diffusion du mythe de la Frontière dans l'hyperculture globalisante, des champs de recherche s'ouvrent également au-delà du cinéma. Le développement économique et artistique des séries télévisées américaines depuis les années 2000, accueilli avec enthousiasme par le public international, représente un premier champ d'étude incontournable. Nous avons là encore tenté quelques incursions sur ce terrain sans pour autant faire hommage à la richesse et à l'importance des représentations du mythe de la Frontière dans les séries télévisées contemporaines. Des séries ancrées dans le genre du western comme *Deadwood* (HBO, 2004-06) ou *Hell on Wheels* (AMC, 2011-16) adaptent ainsi l'univers narratif du genre classique à des préoccupations contemporaines, en particulier la question du néolibéralisme économique. Les possibilités de complexification et de problématisation narrative offertes par le format long des séries offrent un terrain inépuisable pour observer les usages et les détournements de la Frontière dans la culture contemporaine. Le western se retrouve ainsi transposé explicitement dans l'univers de la science-fiction avec *Firefly* (Fox, 2002), dans celui du policier urbain avec *Justified* (FX, 2010-15) ou dans la fiction post-apocalyptique avec *Walking Dead* (AMC, 2010-), prolongeant et interrogeant les observations que nous avons pu faire sur la présence du mythe dans ces genres au cinéma. Si le western ne se montre pas nécessairement, les structures du mythe de la Frontière traversent cependant encore d'autres titres contemporains, toujours dans des univers génériques variés allant du policier à la fantaisie médiévale. Parmi ceux qui nous semblent particulièrement intéressants à explorer pour notre sujet, citons la série policière *The Shield* (FX, 2002-08) pour les usages légitimes de la violence impériale, la série de science-fiction *Battlestar Galactica* (Sky One, 2004-09) avec son univers de colonies spatiales et son scénario de dernier carré contre une invasion humanoïde, la série fantastique *True Blood* (HBO, 2008-14) et son interrogation de la construction de l'altérité, en particulier raciale, à travers les relations entre vampires et humains, et enfin la série médiévale fantastique *Game of Thrones* (HBO, 2011-) et ses intrigues politiques dominées par la menace d'une invasion barbare.

Avec les séries télévisées, le jeu vidéo fournit un autre champ vers lequel prolonger une recherche sur les représentations du mythe de la Frontière. Le jeu vidéo a beaucoup été étudié du point de vue de la pratique, que ce soit l'interactivité du contenu ou l'aspect

sociologique, mais moins dans ses aspects narratif et esthétique et leurs enjeux idéologiques. Le champ d'étude idéologique du jeu vidéo se développe depuis le début des années 2000 aux États-Unis, souvent centré sur les jeux dits de civilisation comme *Civilizations* (Sid Meier, 1991-2014) ou *World of Warcraft* (Blizzard, 1994-2016), relayé en France par les travaux de Laurent Trémel et Tony Fortin, qui consacrent notamment un chapitre aux jeux de civilisation dans un ouvrage sous leur direction, *Les Jeux vidéos : pratiques contenus et enjeux sociaux* (2005). Une analyse de la place du mythe de la Frontière dans le jeu vidéo semble particulièrement pertinente du fait que les structures du mythe étudiées au cinéma s'y retrouvent de manière peut-être plus visible encore. On peut observer dans les univers des jeux vidéo les mêmes tendances narratives qu'au cinéma, entre la célébration d'un empire conquérant ou la résistance émancipatrice contre l'empire. La logique affective du spectacle soulevée dans le cas du cinéma y est d'autant plus exacerbée, de même que les thèmes d'exploration et de conquête, de domination et de violence y sont souvent centraux. La perspective des jeux peut être celle de la construction et de la chute des civilisations ou du héros isolé en quête dans un monde dangereux. En guise d'exemple, un jeu comme *Assassin's Creed* (Ubisoft, 2007-) présente un monde divisé entre deux factions, l'une libérale, l'autre impériale. Dans le troisième opus (2012), le récit se concentre sur la période de la Révolution américaine, centré sur un héros métis placé du côté du contre-mythe, s'opposant d'une part à l'empire britannique et d'autre part à la colonisation américaine.

Le jeu vidéo offre également une perspective transnationale intéressante sur les résonances du mythe de la Frontière dans un marché culturel globalisé, du fait de l'importance de la production japonaise sur le marché. Celle-ci embrasse en effet fréquemment les mêmes thématiques que les productions américaines. Des classiques du jeu japonais comme *Final Fantasy 6* et *7* (Square, 1994-97) par exemple se rapprochent par certains thèmes du récit anti-impérialiste observé dans l'univers dystopique du cinéma américain : des héros résistants à un pouvoir impérial ou une grande corporation, incarnant un progrès incontrôlable menaçant la nature. L'une des industries culturelles les plus importantes économiquement, le jeu vidéo apparaît comme un champ essentiel d'écho et de résonance du cinéma dont il adapte régulièrement les univers. De nombreuses grosses productions hollywoodiennes contemporaines s'accompagnent par exemple d'un jeu vidéo associé : *Avatar*, *Star Wars*, *Transformers*, *Jurassic Park* ont tous produits de multiples jeux vidéos. *Dirty Harry* a failli avoir son jeu vidéo en 2007 mais le projet a finalement été abandonné. Et inversement, le cinéma adapte parfois des jeux vidéos. *Tron* (1982) et *Tron: Legacy* (2010) en sont un exemple.

## Remarques finales

À la suite des travaux récents d'historiens de l'histoire de l'Ouest, l'objectif de notre travail a été de proposer une approche synthétique permettant de comprendre les mécanismes de diversification du mythe au-delà des récits de l'Ouest. Nous avons également voulu éclairer des schémas de long terme et proposer des perspectives au-delà du cas américain. Nous nous sommes ainsi concentrés sur la production d'une culture américaine mais avons également tenté de souligner les dynamiques transnationales à la fois derrière l'émergence du mythe au XIX<sup>e</sup> siècle et derrière ses représentations au cinéma. Notre approche du cinéma hérite du néo-marxisme par la manière dont elle retrouve une idéologie déterminante au-delà de la pluralité des discours idéologiques concurrents. Elle s'inspire également d'un néo-structuralisme par la manière dont elle considère que les discours pluriels s'élaborent dans des structures déterminées. Cette combinaison d'approches a servi notre ambition synthétique en permettant d'éclairer la centralité d'un système idéologique mis en récit par le mythe de la Frontière dans le cinéma américain post-western.

Par la dimension synthétique de notre travail, nous espérons encourager la prise en compte d'une perspective globale sur des phénomènes culturels qui dépassent le cadre américain et dont les enjeux sont particulièrement sensibles dans le contexte géopolitique contemporain. Dans une période politique dominée par les affects provoqués par la violence terroriste, le cinéma américain mondialisé constitue un cadre de résonance et de redéfinition particulièrement influent. Parce qu'il reste tributaire, dans ses récits comme dans sa forme spectaculaire, de la mythologie de la Frontière que l'on voit resurgir dans le champ politique, le cinéma contribue à construire un périmètre favorable au déploiement narratif du choc des civilisations. La répétition de confrontations eschatologiques résolues dans une violence d'extermination, si elle ne convainc pas le spectateur de l'imminence d'une guerre civilisationnelle, travaille au moins dans le sens d'une accoutumance à la violence et à la guerre comme solution unique des conflits. Quelles qu'en soient l'issue et les implications dans des blockbusters aux discours idéologiques pluriels, la catharsis se réalise dans ces films lorsque la guerre sauvage a eu lieu.

À l'heure de la culture-monde où les frontières sont dépassées et où la logique du « nous contre eux » demande constamment à être problématisée, le cinéma américain populaire est le mieux placé pour embrasser cette complexité et proposer un horizon commun égalitaire et émancipateur. Pour construire cet horizon commun, il peut d'abord s'inspirer des solutions progressistes explorées dans certaines séries télévisées. Nous pensons par exemple à

*The Wire* (2002-08) pour les séries dramatiques ou à *Brooklyn 99* (2013-) pour les séries comiques, qui toutes deux dans leurs genres respectifs contribuent à transcender les catégories normatives de la culture dominante. Mais le cinéma peut aussi simplement puiser dans ses propres traditions narratives. Les idéaux politiques hérités des Lumières sont en effet logés au cœur du mythe de la Frontière lui-même. Dans sa version libérale ou contre-mythique, le mythe de la Frontière peut servir de cadre pour construire un horizon égalitaire et émancipateur à la culture mondialisée. Il faut pour cela qu'il renonce à ses moyens impériaux. Inspiré par Michael dans *The Deer Hunter* (1978) ou par le shérif Bell dans *No Country for Old Men* (2007), le cinéma peut reconnaître que la violence compromet d'abord celui qui l'exerce, quelles qu'en soient les motivations. À la suite de Yoda dans *Empire Strikes Back* (1980), il peut enfin réaliser que toute conquête s'effectue au détriment d'un autre. De là, il est possible de construire un mythe cohérent dans son libéralisme et de proposer de nouvelles trajectoires vers l'émancipation.

## Bibliographie

Ouvrages .....	582
Chapitres d'ouvrage .....	605
Articles de revue scientifique.....	611
Articles de presse.....	615
Thèses .....	621
Discours.....	622
Scénarios.....	623
Documentaires.....	624

## Ouvrages

ABEL Richard, *Americanizing the Movies and « Movie-mad » Audiences, 1910-1914*, Berkeley, États-Unis, University of California Press, 2006.

ABEL Richard, *The Red Rooster Scare: Making Cinema American, 1900-1910*, Berkeley, États-Unis, University of California Press, 1999.

ABÉLÈS Marc, *Anthropologie de la globalisation*, Paris, France, Payot, 2008

ABÉLÈS Marc, *Politique de la survie*, Paris, France, Flammarion, 2006

ADAIR Gilbert, *Vietnam on Film: From the Green Berets to Apocalypse Now*, New York, États-Unis, Proteus, 1981

AGNEW Jeremy, *The Creation of the Cowboy Hero: Fiction, Film and Fact*, Jefferson, États-Unis, McFarland, 2014

ALBANESE Catherine L., *Nature Religion in America from the Algonkian Indians to the New Age*, Chicago, États-Unis, University of Chicago Press, 1991

ALLEN Benjamin Mark et MESSARA Dahia (dir.), *The Captivity Narrative: Enduring Shackles and Emancipating Language of Subjectivity*, Newcastle upon Tyne, Royaume-Uni, Cambridge Scholars Publishing, 2012

ALTMAN Rick, *The American Film Musical*, Bloomington & Indianapolis, États-Unis, Indiana University Press, 1987.

ANDEREGG Michael A. (dir.), *Inventing Vietnam: The War in Film and Television*, Philadelphia, États-Unis, Temple University Press, 1991

ANDERSON Mark Cronlund, *Cowboy Imperialism and Hollywood Film*, New York, États-Unis, Peter Lang, 2007

AQUILA Richard, *Wanted Dead or Alive: The American West in Popular Culture*, Chicago, États-Unis, University of Illinois Press, 1996.

ARENDT Hannah, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, New York, États-Unis, The Viking Press, 1963

ARLEN Michael J., *Living-Room War*, New York, États-Unis, The Viking Press, 1969

AUSTER Albert et QUART Leonard, *How the War Was Remembered: Hollywood & Vietnam*, New York, États-Unis, Praeger, 1988

AVENEL Jean-David, *La Guerre hispano-américaine de 1898 : la naissance de l'impérialisme américain*, Paris, France, Economica, 2007

BACEVICH A. J. (dir.), *The Long War: A New History of US National Security Policy since World War II*, New York, États-Unis, Columbia University Press, 2007

- BAKER Brian, *Masculinity in Fiction and Film: Representing Men in Popular Genres, 1945-2000*, Londres, Royaume-Uni, Continuum, 2006
- BALIO Tino (dir.), *The American Film Industry*, Madison, États-Unis, University of Wisconsin Press, 1976
- BALIO Tino, *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise 1930-1939*, New York, États-Unis, C. Scribner's sons, 1993
- BAPIS Elaine M., *Camera and Action: American Film as Agent of Social Change, 1965-1975*, Jefferson, États-Unis, McFarland, 2008
- BASINGER Jeanine, *The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre*, New York, États-Unis, Columbia University Press, 1986
- BATES Milton J., *The Wars We Took to Vietnam: Cultural Conflict and Storytelling*, Berkeley, États-Unis, University of California Press, 1996
- BAXTER John, *Mythmaker: The Life and Work of George Lucas*, New York, États-Unis, Avon Books, 1999
- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, France, les Éditions du Cerf, 1985
- BEDDIAR Fathi, *Tolérance zéro : la justice expéditive au cinéma*, Paris, France, Bazaar & co, 2008
- BEDERMAN Gail, *Manliness & Civilization: A Cultural History of Gender and Race in the United States, 1880-1917*, Chicago, États-Unis, University of Chicago Press, 1995
- BEIDLER Philip D., *American Literature and the Experience of Vietnam*, Athens, États-Unis, The University of Georgia Press, 1982
- BELLOT Marc, *Ralph Waldo Emerson: parcours de l'œuvre en prose*, Neuilly, France, Atlante, 2003
- BENALI Abdelkader, *Le cinéma colonial au Maghreb : l'imaginaire en trompe-l'oeil*, Paris, France, Cerf, 1998
- BENNETT Jane, *Thoreau's Nature: Ethics, Politics, and the Wild*, Lanham, États-Unis, Rowman & Littlefield, 2002 [1994]
- BENOIT Christian, BOETSCH Gilles, CHAMPEAUX Antoine et DEROO Eric (dir.), *Le sacrifice du soldat : corps martyrisé, corps mythifié*, Paris, France, CNRS éditions, 2009
- BÉNOLIEL Bernard et THORET Jean-Baptiste, *Road Movie, USA*, Paris, France, Hoëbeke, 2011
- BENTLEY Eric, *Thinking about the Playwright: Comments from Four Decades*, Evanston, États-Unis, Northwestern University Press, 1987
- BERMAN Michael et DALVI Rohit (dir.), *Heroes, Monsters and Values: Science Fiction Films of the 1970s*, Newcastle upon Tyne, Royaume-Uni, Cambridge Scholars Publishing, 2011

- BERNSTEIN Irving, *Promises Kept: John F. Kennedy's New Frontier*, New York, États-Unis, Oxford University Press, 1991
- BERRA John, *Declarations of Independence: American Cinema and the Partiality of Independent Production*, Bristol, Royaume-Uni, Intellect Books, 2008
- BILLINGTON Ray Allen, *Frederick Jackson Turner: Historian, Scholar, Teacher*, New York, États-Unis, Oxford University Press, 1973
- BINGHAM Dennis, *Acting Male: Masculinities in the Films of James Stewart, Jack Nicholson, and Clint Eastwood*, New Brunswick, États-Unis, Rutgers University Press, 1994
- BISKIND Peter, *Easy Riders Raging Bulls: How the Sex-Drugs-And Rock'N Roll Generation Save*, New York, États-Unis, Simon and Schuster, 2011 [1998]
- BISKIND Peter, *Gods and Monsters: Thirty Years of Writing on Film and Culture from One of America's Most Incisive Writers*, New York, États-Unis, Nation Books, 2004
- BLAKESLEY David (dir.), *The Terministic Screen: Rhetorical Perspectives on Film*, Carbondale, États-Unis, Southern Illinois University Press, 2003
- BLANCHARD Pascal, LEMAIRE Sandrine et BANCEL Nicolas (dir.), *Culture coloniale en France : de la Révolution française à nos jours*, Paris, France, CNRS éditions/Autrement, 2008
- BLANCHARD Pascal et al. (dir.), *Zoos humains et exhibitions coloniales : 150 ans d'inventions de l'Autre*, Paris, France, La Découverte, 2011
- BLEILER Everett Franklin et DIKTY Thaddeus Eugene, *Frontiers in Space*, New York, États-Unis, Bantam Books, 1955
- BLIZEK William L. (dir.), *The Continuum Companion to Religion and Film*, Londres, Royaume-Uni, A&C Black, 2009
- BLOOM Alexander (dir.), *Long Time Gone: Sixties America Then and Now*, New York, États-Unis, Oxford University Press, 2001
- BOLD Christine, *The Frontier Club: Popular Westerns and Cultural Power, 1880-1924*, New York, États-Unis, Oxford University Press, 2013
- BOLTER Trudy, *Cinéma anglophone: la politique éclatée*, Paris, France, l'Harmattan, 2007
- BOORMAN John, *Adventures of a Suburban Boy*, New York, États-Unis, Faber, 2004
- BOURGET Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, France, Nathan, 1998
- BOUZEREAU Laurent, *Star Wars: The Annotated Screenplays : Star Wars--a New Hope, The Empire Strikes Back, Return of the Jedi*, New York, États-Unis, Ballantine Books, 1997
- BRAUNSTEIN Peter et DOYLE Michael W. (dir.), *Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960s and '70s*, New York, États-Unis, Psychology Press, 2002



- BRERETON Pat, *Hollywood Utopia: Ecology in Contemporary American Cinema*, Bristol, Royaume-Uni, Intellect Books, 2005
- BROOKER Will, *Star Wars*, London, Royaume-Uni, Macmillan, 2009
- BROWN David S., *Beyond the Frontier: The Midwestern Voice in American Historical Writing*, Chicago, États-Unis, University of Chicago Press, 2009
- BROWN Richard Maxwell, *Strain of Violence: Historical Studies on American Violence and Vigilantism*, New York, États-Unis, Oxford University Press, 1975
- BURGOYNE Robert, *Film Nation: Hollywood Looks at U.S. History*, Minneapolis, États-Unis, University of Minnesota Press, 1997
- BURNER David, *Making Peace with the 60s*, Princeton, États-Unis, Princeton University Press, 1996
- BURNHAM Michelle, *Captivity & Sentiment: Cultural Exchange in American Literature, 1682-1861*, Hanover, États-Unis, University Press of New England for Dartmouth College, 1997
- BUSCOMBE Edward, BROOKEMAN Christopher, COUNTRYMAN Edward et FRAYLING Christopher (dir.), *The BFI Companion to the Western*, Londres, Royaume-Uni, Atheneum, 1993 [1988]
- CAGIN Seth et DRAY Philip, *Born to be Wild: Hollywood and the Sixties Generation*, Boca Raton, États-Unis, Coyote Books, 1994
- CALHOUN Craig Jackson, COOPER Frederick, MOORE Kevin W. (dir.), *Lessons of Empire: Imperial Histories and American Power*, New York, États-Unis, The New Press, 2006
- CAMERON Ian Alexander et PYE Douglas, *The Book of Westerns*, New York, États-Unis, Continuum, 1996
- CANTOR Paul A., *The Invisible Hand in Popular Culture: Liberty Vs. Authority in American Film and TV*, Lexington, États-Unis, University Press of Kentucky, 2012
- CAPPS Walter H., *The Unfinished War: Vietnam and the American Conscience*, Boston, États-Unis, Beacon Press, 1982
- CAPUTO Philip, *A Rumor of War*, New York, États-Unis, Ballantine books, 1978
- CARMICHAEL Deborah A. (dir.), *The Landscape of Hollywood Westerns: Ecocriticism in an American Film Genre*, Salt Lake City, États-Unis, University of Utah Press, 2006
- CARTER Matthew, *Myth of the Western: New Perspectives on Hollywood's Frontier Narrative*, Édimbourg, Royaume-Uni, Edinburgh University Press, 2014
- CASAREGOLA Vincent, *Theaters of War*, New York, États-Unis, Palgrave Macmillan, 2009
- CAVELL Stanley, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge, États-Unis, Harvard University Press, 1979 [1971].

- CAWELTI John G., *The Six-Gun Mystique*, Bowling Green State, États-Unis, Bowling Green State University Popular Press, 1984 [1971]
- CHAMPLIN Charles, *Hollywood's Revolutionary Decade: Charles Champlin Reviews the Movies of the 1970s*, Santa Barbara, États-Unis, John Daniel, 1998
- CHAPMAN James et CULL Nicholas J., *Projecting Tomorrow: Science Fiction and Popular Cinema*, Londres, Royaume-Uni, I.B. Tauris, 2013
- CHAPMAN James et CULL Nicholas John, *Projecting Empire: Imperialism and Popular Cinema*, Londres, Royaume-Uni, I. B. Tauris, 2009
- CHAPMAN Roger (dir.), *Culture Wars: An Encyclopedia of Issues, Viewpoints, and Voices*, Armonk, États-Unis, M.E. Sharpe, 2010
- CHAUDHURI Shohini, *Cinema of the Dark Side: Atrocity and the Ethics of Film Spectatorship*, Édimbourg, Royaume-Uni, Edinburgh University Press, 2014
- CIEUTAT Michel (dir.), *Le Cinéma des années Reagan : un modèle hollywoodien ?*, Paris, France, Nouveau Monde éditions, 2007
- CIMENT Michel, *John Boorman*, traduit par Gilbert Adair, Boston, États-Unis, Faber & Faber, 1986
- CIMENT Michel, *Les Conquêteurs d'un nouveau monde : essais sur le cinéma américain*, Paris, France, Gallimard, 1981
- CLARK Gregory R., *Words of the Vietnam War: The Slang, Jargon, Abbreviations, Acronyms, Nomenclature, Nicknames, Pseudonyms, Slogans, Specs, Euphemisms, Double-talk, Chants and Names and Places of the Era of United States Involvement in Vietnam*, Jefferson, États-Unis, McFarland, 1990
- CLARK Timothy, *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*, Cambridge, Royaume-Uni, Cambridge University Press, 2011
- CLOVER Carol J., *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, États-Unis, Princeton University Press, 1992
- COHAN Steven et HARK Ina Rae (dir.), *The Road Movie Book*, Londres, Royaume-Uni, Routledge, 1997
- BORDAT Francis, *Médias et technologie : L'exemple des États-Unis*, Paris, France, Ellipses Marketing, 2001
- COLLIGNON Fabienne, *Rocket States: Atomic Weaponry and the Cultural Imagination*, New York, États-Unis, Bloomsbury, 2014
- COOK David A., *Lost illusions: American cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*, New York, États-Unis, C. Scribner, 2000
- COOPER James Fenimore, *The Last of the Mohicans*, Londres, Royaume-Uni, Penguin Books, 1994

- CORM Georges, *L'Europe et le mythe de l'Occident : la construction d'une histoire*, Paris, France, La Découverte, 2009
- CORM Georges, *Orient-Occident: la fracture imaginaire*, Paris, France, La Découverte, 2005
- CORRIGAN Timothy, *A Cinema Without Walls: Movies and Culture after Vietnam*, New Brunswick, États-Unis, Rutgers University Press, 1991
- COURTWRIGHT David T., *Violent Land: Single Men and Social Disorder from the Frontier to the Inner City*, Cambridge, États-Unis, Harvard University Press, 1996
- COYNE Michael, *The Crowded Prairie: American National Identity in the Hollywood Western*, Londres, Royaume-Uni, I. B. Tauris, 1997
- CRÉMIEUX Anne (dir.), *Les Minorités dans le cinéma américain*, Condé-sur-Noireau, France, Éditions C. Corlet, 2012
- CRÉPON Marc, *L'Imposture du choc des civilisations*, Nantes, France, Pleins Feux, 2002
- CRETTEZ Xavier, *Violence et nationalisme*, Paris, France, Odile Jacob, 2006
- CREVECOEUR (DE) St John, *Letters of an American Farmer*, Londres, Royaume-Uni, Davies and Davies, 1782
- CROSS Gary S., *Men to Boys: The Making of Modern Immaturity*, New York, États-Unis, Columbia University Press, 2008
- DARWIN Charles, *The Descent of Man*, Londres, Royaume-Uni, John Murray, 1871
- DAVIDSON Marianne, *Willa Cather and F. J. Turner: A Contextualization*, Heidelberg, Allemagne, C. Winter, 1999
- DAVION Isabelle, DESSBERG Frédéric et MALIS Christian (dir.), *Les Européens et la guerre*, Paris, France, Publications de la Sorbonne, 2013
- DECKER Kevin S., EBERL Jason T. et IRWIN William (dir.), *Star Wars and Philosophy: More Powerful than You Can Possibly Imagine*, Chicago, États-Unis, Open Court, 2013 [2005]
- DEMOS John, *The Unredeemed Captive: A Family Story from Early America*, New York, États-Unis, Vintage Books, 1995
- DEVINE Jeremy M. et SCHATZ Thomas Gerard, *Vietnam at 24 Frames a Second: A Critical and Thematic Analysis of over 400 Films about the Vietnam War*, Austin, États-Unis, University of Texas Press, 1999
- DICKEY James, *Summer of Deliverance: A Memoir of Father and Son*, New York, États-Unis, Simon & Schuster, 1998
- DICKSTEIN Morris, *Gates of Eden: American Culture in the Sixties*, New York, États-Unis, Basic Books, 1977
- DINSHAW Carolyn, *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern*, Durham, États-Unis, Duke University Press, 1999

- DITTMAR Linda et MICHAUD Gene (dir.), *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*, New Brunswick, États-Unis, Rutgers University Press, 1990
- DOWNING David et HERMAN Gary, *Clint Eastwood, All-American Anti-Hero: A Critical Appraisal of the World's Top Box Office Star and his Films*, New York, États-Unis, Omnibus Press, 1977
- DOYLE Michael W., *Empires*, Ithaca, États-Unis, Cornell University Press, 1986
- DRINNON Richard, *Facing West: The Metaphysics of Indian-Hating and Empire-Building*, Minneapolis, États-Unis, University of Oklahoma Press, 1980
- DUBOIS Laurent, *Avengers of the New World: The Story of the Haitian Revolution*, Cambridge, États-Unis, Belknap Press, 2004
- DUBOIS Régis, *Hollywood, cinéma et idéologie*, Cabris, France, Éditions Sulliver, 2008
- DUCLOS Denis, *Le Complexe du loup-garou : la fascination de la violence dans la culture américaine*, Paris, France, Éditions La Découverte, 2005.
- DUFOUR Éric, *Le Cinéma de science-fiction : histoire et philosophie*, Paris, France, A. Colin, 2011
- DUPERRAY Max, MENEGALDO Gilles et SIPIÈRE Dominique (dir.), *Éclats du noir : généricité et hybridation dans la littérature et le cinéma du monde anglophone*, Aix-en-Provence, France, Publications de l'Université de Provence, 2007
- DYCK Reginald et REUTTER Cheli (dir.), *Crisscrossing Borders in Literature of the American West*, New York, États-Unis, Palgrave Macmillan, 2009
- DYER Richard, *White*, Londres, Royaume-Uni, Routledge, 1997
- ECKSTEIN Arthur M. et LEHMAN Peter (dir.), *The Searchers: Essays and Reflections on John Ford's Classic Western*, Detroit, États-Unis, Wayne State University Press, 2004
- ELLIS George E., *The Puritan Age and Rule in the Colony of the Massachusetts Bay, 1629-1685*, Carlisle, États-Unis, Applewood Books, 2010 [1888]
- ENGEL Leonard (dir.), *Clint Eastwood, Actor and Director: New Perspectives*, Salt Lake City, États-Unis, University of Utah Press, 2007
- ENGEL Leonard, *New Essays on Clint Eastwood*, Salt Lake City, États-Unis, University of Utah Press, 2012
- ENGELHARDT Tom, *The End of Victory Culture: Cold War America and the Disillusioning of a Generation*, Amherst, États-Unis, University of Massachusetts Press, 2007
- ESQUENAZI Jean-Pierre, *Le Film noir : histoire et significations d'un genre populaire subversif*, Paris, France, CNRS éditions, 2012
- FALUDI Susan, *The Terror Dream: Fear and Fantasy in Post-9/11 America*, New York, États-Unis, Metropolitan Books, 2007

FARBER David Rosenthal et BAILEY Beth L. (dir.), *The Columbia Guide to America in the 1960s*, New York, États-Unis, Columbia University Press, 2001

FARBER David Rosenthal, *The Age of Great Dreams: America in the 1960's*, New York, États-Unis, Hill and Wang, 1994

FASSIN Didier et PANDOLFI Mariella (dir.), *Contemporary States of Emergency: The Politics of Military and Humanitarian Interventions*, Cambridge, États-Unis, Zone Books, 2013

FENNELL Desmond, *Uncertain Dawn: Hiroshima and the Beginning of Post-Western Civilisation*, Dublin, Irlande, Sanas, 1996

FERGUSON Wallace Klippert, *The Renaissance in Historical Thought: Five Centuries of Interpretation*, Boston, États-Unis, Houghton Mifflin company, 1948

FERRO Marc (dir.), *Le Livre noir du colonialisme : XVIe-XXIe siècle*, Paris, France, Robert Laffont, 2003

FIEDLER Leslie Aaron, *The Return of the Vanishing American*, Londres, Royaume-Uni, J. Cape, 1968

FILL Alwin et MÜHLHÄUSLER Peter (dir.), *The Ecolinguistics Reader: Language, Ecology and Environment*, Londres, Royaume-Uni, 2001

FINDLAY John M. et HEVLY Bruce William, *Atomic Frontier Days: Hanford and the American West*, Seattle, États-Unis, University of Washington Press, 2011

FITZGERALD Frances, *Fire in the Lake: The Vietnamese and the Americans in Vietnam*, New York, États-Unis, Vintage Books, 1973

FLYNN Michael et SALEK Fabiola, *Screening Torture: Media Representations of the State of Terror and Political Domination*, New York, États-Unis, Columbia University Press, 2012

FONDA Peter, *Don't Tell Dad: A Memoir*, New York, États-Unis, Hyperion, 1999

FONDA Peter, HOPPER Dennis & SOUTHERN Terry, *Easy Rider: Original Screenplay*, New York, États-Unis, Signet Film Series, 1969

FONDA Peter et BAEZ Joan, *Playboy Interview: Peter Fonda and Joan Baez*, Chicago, États-Unis, Playboy, 1971

FORTIN Tony, MORA Philippe et TRÉMEL Laurent, *Les Jeux vidéos : pratiques contenus et enjeux sociaux*, Paris, France, l'Harmattan, 2005

FRAMPTON Daniel, *Filmosophy*, New York, États-Unis, Wall Flower Press, 2006

FRANKLIN Daniel P., *Politics and Film: The Political Culture of Film in the United States*, Lanham, États-Unis, Rowman & Littlefield Publishers, 2006

FRANKLIN Howard Bruce, *M.I.A. or Mythmaking in America*, New York, États-Unis, Lawrence Hill books, 1992

- FRAU-MEIGS Divina, *Qui a détourné le 11 septembre? Journalisme, information et démocratie aux États-Unis*, Bruxelles, Belgique, De Boeck, 2005.
- FRAYLING Christopher, *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*, Londres, Royaume-Uni, I. B. Tauris, 2006 [1981].
- FRÉMEAUX Jacques, *De quoi fut fait l'empire : les guerres coloniales au XIXe siècle*, Paris, France, CNRS éditions, 2009.
- FRENCH Philip, *Westerns: Aspects of a Movie Genre*, Manchester, Royaume-Uni, Carcanet Press, 2005 [1973]
- FUKUYAMA Francis, *Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution*, Londres, Royaume-Uni, Profile Books, 2002
- FUSSELL Edwin Sill, *Frontier: American Literature and the American West*, Princeton, États-Unis, Princeton University Press, 1965
- G. ANDREANI et P. HASSNER, *Justifier la guerre?: de l'humanitaire au contre-terrorisme*, Paris, France, Presses de Sciences Po, 2005
- GATTÉGNO Jean, *La Science-fiction*, Paris, France, Presses universitaires de France, 1971
- GELLY Christophe et ROCHE David (dir.), *Approaches to Film and Reception Theories, Cinéma et théories de la réception, Études et panorama critique*, Clermont-Ferrand, France, Presses universitaires Blaise Pascal, 2012
- GERSDORF Catrin, *The Poetics and Politics of the Desert: Landscape and the Construction of America*, Amsterdam, Pays-Bas, Brill, 2009
- GIBSON Donald, *Environmentalism: Ideology and Power*, New York, États-Unis, Nova Publishers, 2002
- GIGLIO James N. et RABE Stephen G. (dir.), *Debating the Kennedy Presidency*, Lanham, États-Unis, Rowman & Littlefield Publishers, 2003
- GOLUB Philip S., *Une autre histoire de la puissance américaine*, traduit par Claude ALBERT, Paris, France, Éditions du Seuil, 2011
- GRAHAM Allison, *Framing the South: Hollywood, Television, and Race during the Civil Rights Struggle*, Baltimore, États-Unis, Johns Hopkins University Press, 2003
- GRANT Barry Keith (dir.), *American Cinema of the 1960s: Themes and Variations*, New Brunswick, États-Unis, Rutgers University Press, 2008
- GRANT Barry Keith et SHARRETT Christopher (dir.), *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*, Lanham, États-Unis, Scarecrow Press, 2004 [1984]
- GRANT Barry Keith, *Film Genre: From Iconography to Ideology*, Londres, Royaume-Uni, Wallflower Press, 2007

- GREEK Cecil et PICART Caroline J., *Monsters in and among Us: Toward a Gothic Criminology*, Madison, États-Unis, Fairleigh Dickinson University Press, 2007
- GREENBERG Amy S., *Manifest Manhood and the Antebellum American Empire*, Cambridge, Royaume-Uni, Cambridge University Press, 2005
- GREENE Eric, *Planet of the Apes as American Myth: Race, Politics, and Popular Culture*, Middletown, États-Unis, Wesleyan University Press, 1998
- GROVE Richard Hugh, *Green Imperialism: Colonial Expansion, Tropical Island Edens and the Origins of Environmentalism, 1600-1860*, Cambridge, Royaume-Uni, Cambridge University Press, 1995
- GUIDO Laurent (dir.), *Les Peurs de Hollywood : phobies sociales dans le cinéma fantastique américain*, Lausanne, Suisse, Antipodes, 2006
- GUILLAUD Lauric, *La Terreur et le sacré : la nuit gothique américaine*, Paris, France, Michel Houdiard Éditeur, 2003
- GUTLEBEN Christian (dir.), *Le Cinéma américain face à ses mythes : Une foi incrédule*, Paris, France, l'Harmattan, 2012
- HALL Stuart et GIEBEN Bram (dir.), *Formations of Modernity*, Cambridge, Royaume-Uni, Polity Press et Open University, 1992
- HANEGRAAFF Wouter J., *New Age Religion and Western Culture: Esotericism in the Mirror of Secular Thought*, Leiden, Pays-Bas, E. J. Brill, 1996
- HANSEN-MILLER David, *Civilized Violence: Subjectivity, Gender and Popular Cinema*, Burlington, États-Unis, Farnham, Ashgate Publishing, 2011
- HARDIN Nancy et SCHLOSSBERG Marilyn, *Easy Rider: The Complete Screenplay*, New York, États-Unis, Signet, 1969.
- HARKINS Anthony, *Hillbilly: A Cultural History of an American Icon*, New York, États-Unis, Oxford University Press, 2003
- HART James David, *The Popular Book: A History of America's Literary Taste*, Berkeley, États-Unis, University of California Press, 1950
- HAYDOCK Nickolas, *Movie Medievalism: The Imaginary Middle Ages*, Jefferson, États-Unis, McFarland, 2008
- HAYLES Nancy Katherine, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago, États-Unis, The University of Chicago Press, 1999
- HELLMANN John, *American Myth and the Legacy of Vietnam*, New York, États-Unis, Columbia University Press, 1986
- HELLMANN John, *The Kennedy Obsession: The American Myth of JFK*, New York, États-Unis, Columbia University Press, 1997

- HENDERSHOT Cynthia, *Paranoia, the Bomb, and 1950s Science Fiction Films*, Bowling Green, États-Unis, Bowling Green State University Popular Press, 1999
- HENDERSON Mary, *Star Wars: The Magic of Myth*, New York, États-Unis, Bantam, 1997
- HERR Michael, *Dispatches*, New York, États-Unis, Vintage books, 1991
- HESTON Charlton, *The Actor's Life: Journals, 1956-1976*, New York, États-Unis, Dutton, 1978
- HILL Lee, *Easy Rider*, Londres, Royaume-Uni, BFI Publishing, 1996
- HILLSTROM Kevin et HILLSTROM Laurie Collier, *The Vietnam Experience: A Concise Encyclopedia of American Literature, Songs, and Films*, Westport, États-Unis, Greenwood Press, 1998
- HINTON Elizabeth, *From the War on Poverty to the War on Crime*, Cambridge, États-Unis, Harvard University Press, 2016
- HIXSON Walter L. (dir.), *Historical Memory and Representations of the Vietnam War*, New York, États-Unis, Garland, 2000
- HOBERMAN James Lewis, *The Dream Life: Movies, Media, and the Mythology of the Sixties*, New York, États-Unis, New Press, 2003
- HOBBSAWM Eric John, *The Age of Empire: 1875-1914*, Londres, Royaume-Uni, Weidenfeld and Nicolson, 1987
- HOBSON Geary (dir.), *The Remembered Earth: An Anthology of Contemporary Native American Literature*, Albuquerque, États-Unis, Red Earth Press, 1979
- HOFSTADTER Richard, *Social Darwinism in American Thought*, Philadelphie, États-Unis, University of Pennsylvania Press, 1955
- HOLLEN W. Eugene, *Frontier Violence: Another Look*, New York, États-Unis, Oxford University Press, 1976
- HOLLOWAY David, *9/11 and the War on Terror*, Édimbourg, Royaume-Uni, Edinburgh University Press, 2008
- HOLSINGER Bruce W., *Neomedievalism, Neoconservatism, and the War on Terror*, Chicago, États-Unis, Prickly Paradigm, 2007
- HOPPENSTAND Gary (dir.), *The Dime Novel Detective*, Bowling Green, États-Unis, Bowling Green University Popular Press, 1982
- HOPPER Dennis et DAWSON Nick, *Dennis Hopper: Interviews*, Jackson, États-Unis, University Press of Mississippi, 2012
- HUHDORF Shari Michelle, *Going Native: Indians in the American Cultural Imagination*, Ithaca, États-Unis, Cornell University Press, 2001



- HUNTINGTON Samuel P., *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, New Delhi, Inde, Penguin Books, 1997 [1996]
- HUTTON Paul Andrew, *The Custer Reader*, Norman, États-Unis, University of Oklahoma Press, 2004
- ISSERMAN Maurice et KAZIN Michael, *America Divided: The Civil War of the 1960s*, New York, États-Unis, Oxford University Press, 2000
- JACOBS Robert A., *The Dragon's Tail: Americans Face the Atomic Age*, Amherst, États-Unis, University of Massachusetts Press, 2010
- JAIMES M. Annette (dir.), *The State of Native America: Genocide, Colonization, and Resistance*, Boston, États-Unis, South End Press, 1992
- JAMESON Fredric, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Londres, Royaume-Uni, Methuen, 1981
- JASON Philip K. (dir.), *Fourteen Landing Zones: Approaches to Vietnam War Literature*, Iowa City, États-Unis, University of Iowa Press, 1991
- JEFFORDS Susan, *The Remasculinization of America: Gender and the Vietnam War*, Bloomington, États-Unis, Indiana University Press, 1989
- JENKINS Garry, *Empire Building: The Remarkable, Real-life Story of Star Wars*, Secaucus, États-Unis, Carol Publishing Group, 1997
- JOHNSON Lyndon Baines, *The Vantage Point: Perspectives of the Presidency 1963-1969*, New York, États-Unis, Holt, Rinehart and Winston, 1971
- JOHNSON Michael Kyle, *Black Masculinity and the Frontier Myth in American Literature*, Minneapolis, États-Unis, University of Oklahoma Press, 2002
- JOHNSTON Keith M., *Science Fiction Film: A Critical Introduction*, Londres, Royaume-Uni, Berg, 2013
- JULLIER Laurent, *L'Écran post-moderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, France, l'Harmattan, 1997
- KAEL Pauline, *5001 Nights at the Movies: Shorter Reviews from the Silents to the '90s*, Londres, Royaume-Uni, Marion Boyars, 1993
- KAEL Pauline, *For Keeps*, New York, États-Unis, Dutton, 1994
- KAPELL Matthew et LAWRENCE John Shelton (dir.), *Finding the Force of the Star Wars Franchise: Fans, Merchandise, & Critics*, New York, États-Unis, Peter Lang, 2006
- KAPSIS Robert E. et COBLENTZ Kathie, *Clint Eastwood: Interviews, Revised and Updated*, Jackson, États-Unis, University Press of Mississippi, 2012
- KELLNER Douglas, *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics between the Modern and the Postmodern*, Londres, Royaume-Uni, Routledge, 1995

- KENNEDY John Fitzgerald, *The Strategy of Peace*, New York, États-Unis, Harper, 1960
- KENNY Glenn (dir.), *A Galaxy Not So Far Away: Writers and Artists on Twenty-Five Years of Star Wars*, New York, États-Unis, Holt Paperbacks, 2002
- KEUCHEYAN Razmig, *La Nature est un champ de bataille : essai d'écologie politique*, Paris, France, Zones, 2014
- KIM Erwin, *Franklin J. Schaffner*, Lanham, États-Unis, Scarecrow Press, 1985
- KING Geoff et KRZYWINSKA Tanya, *Science Fiction Cinema: From Outerspace to Cyberspace*, Londres, Royaume-Uni, Wallflower Press, 2000
- KING Geoff, *New Hollywood Cinema: An Introduction*, New York, États-Unis, Columbia University Press, 2002
- KING Geoff, *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster*, Londres, Royaume-Uni, I.B. Tauris, 2001
- KINNEY Katherine, *Friendly Fire: American Images of the Vietnam War*, Oxford, Royaume-Uni, Oxford university Press, 2000
- KITSES Jim et RICKMAN Gregg (dir.), *The Western Reader*, New York, États-Unis, Limelight Editions, 1998
- KITSES Jim, *Horizons West: Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah, Studies of Authorship within the Western*, Londres, Royaume-Uni, Thames and Hudson, 1969
- KNIGHT Peter, *The Kennedy Assassination*, Édimbourg, Royaume-Uni, Edinburgh University Press, 2007
- KOLKER Robert, *A Cinema of Loneliness: Penn, Kubrick, Coppola, Scorsese, Altman*, New-York, États-Unis, Oxford University Press, 1980
- KRECH Shepard, *The Ecological Indian: Myth and History*, New York, États-Unis, W.W. Norton, 1999
- KUNZ Don (dir.), *The Films of Oliver Stone*, Lanham, États-Unis, Scarecrow Press, 1997
- LACHAUD Maxime, *Redneck movies : ruralité et dégénérescence dans le cinéma américain*, Pertuis, France, Rouge Profond, 2014
- LACORNE Denis, *La Crise de l'identité américaine : du melting-pot au multiculturalisme*, Paris, France, Fayard, 1997
- LACOUÉ-LABARTHE Mathieu, *Les Indiens dans le western américain*, Paris, France, PUPS, 2013
- LACROIX Jean-Michel et CAZEMAJOU Jean (dir.), *La Guerre du Vietnam et l'opinion publique américaine : 1961-1973*, Paris, France, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1991
- LARSEN Stephen, *A Fire in the Mind: The Life of Joseph Campbell*, New York, États-Unis, Doubleday, 1991

- LARSON Barbara Jean et BRAUER Fae (dir.), *The Art of Evolution: Darwin, Darwinisms, and Visual Culture*, Hanover, États-Unis, Dartmouth College Press, 2009
- LE BRIS Louis, *Le Western : grandeur ou décadence d'un mythe ?*, Paris, France, l'Harmattan, 2012
- LEGUÈBE Éric, TACHELLA Jean-Charles et DELAVAUULT Olivier, *Histoire mondiale des westerns*, Monaco, Monaco, Éditions du Rocher, 2003
- LENIHAN John H., *Showdown, Confronting Modern America in the Western Film*, Urbana, États-Unis, University of Illinois Press, 1980
- LEONARD Mark (dir.), *Re-Ordering the World: The Long-Term Implications of September 11th*, Londres, Royaume-Uni, Foreign Policy Centre, 2002
- LEPRE Georges, *Fragging: Why U.S. Soldiers Assaulted their Officers in Vietnam*, Lubbock, États-Unis, Texas Tech University Press, 2011
- LERICHE Frédéric, *La Puissance des États-Unis: du local au global, approche géographique*, Toulouse, France, Presses universitaires du Mirail, 2012
- LEUTRAT Jean-Louis et LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, *Les Cartes de l'Ouest : un genre cinématographique : le western*, Paris, France, A. Colin
- LEUTRAT Jean-Louis, *L'Alliance brisée : le western des années 1920*, Lyon, France, Presses universitaires de Lyon : Institut Lumière, 1985
- LEVITAS Ruth, *The Concept of Utopia*, Syracuse, États-Unis, Syracuse University Press, 1990
- LICHTENFELD Eric, *Action Speaks Louder: Violence, Spectacle, and the American Action Movie*, Middletown, États-Unis, Wesleyan University Press, 2007
- LIÉNARD Marie et TUHKUNEN Taina (dir.), *Le Sud au cinéma : de The Birth of a Nation à Cold Mountain*, Palaiseau, France, les éditions de l'École polytechnique, 2009
- LIMERICK Patricia Nelson, *The Legacy of Conquest: The Unbroken Past of the American West*, New York, États-Unis, W. W. Norton, 1987
- LINCOLN Charles Henry (dir.), *Narratives of the Indian Wars, 1675-1699*, New York, États-Unis, C. Scribner's Sons, 1913
- LIPOVETSKY Gilles et SERROY Jean, *L'Écran global : culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, Paris, France, Éditions du Seuil, 2007
- LOWE Lisa, *The Intimacies of Four Continents*, Durham, États-Unis, Duke University Press, 2015
- LOWY Vincent, *Cinéma et mondialisation : une esthétique des inégalités*, Lormont, France, le Bord de l'eau, 2011
- LUCKHURST Roger, *Science Fiction*, Cambridge, Royaume-Uni, Polity Press, 2005

LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, France, Éditions de Minuit, 1979

MACDONALD Robert Hugh, *The Language of Empire : Myths and Metaphors of Popular Imperialism, 1880-1918*, Manchester, Royaume-Uni, Manchester University Press, 1994

MACNEIL Denise Mary, *The Emergence of the American Frontier Hero 1682-1826: Gender, Action, and Emotion*, New York, États-Unis, Palgrave Macmillan, 2009

MALTBY Richard et CRAVEN Ian, *Hollywood Cinema: An Introduction*, Malden, États-Unis Blackwell Publishers, 1995

MAN Glenn, *Radical Visions: American Film Renaissance, 1967-1976*, Westport, États-Unis, Greenwood Press, 1994

MARGULIES Joseph, *What Changed When Everything Changed: 9/11 and the Making of National Identity*, New Haven, États-Unis, Yale University Press, 2013

MARIENSTRAS Élise, *Les Mythes fondateurs de la nation américaine : essai sur le discours idéologique aux États-Unis à l'époque de l'indépendance*, Bruxelles, France, Éditions Complexe, 1992 [1976]

MARKOFF John, *What the Dormouse Said: How the Sixties Counterculture Shaped the Personal Computer Industry*, New York, États-Unis, Penguin Books, 2006

MARKS Laura U., *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham, États-Unis, Duke University Press, 2000

MARSEILLE Jacques, *Empire colonial et capitalisme français : histoire d'un divorce*, Paris, France, Albin Michel, 2005

MATTELART Armand, *La Globalisation de la surveillance : aux origines de l'ordre sécuritaire*, Paris, France, la Découverte, 2007

MATTHEWS David, *Medievalism: A Critical History*, Cambridge, Royaume-Uni, D. S. Brewer, 2015

MCCARTHY Mary, *Hanoi*, Londres, Royaume-Uni, Weidenfeld and Nicolson, 1968

MCCRISKEN Trevor B. et PEPPER Andrew T., *American History and Contemporary Hollywood Film*, New Brunswick, États-Unis, Rutgers University Press, 2005

MCDUGALL Walter A., *The Heavens and the Earth: A Political History of the Space Age*, New York, États-Unis, Basic Books, 1985

MCVEIGH Stephen, *The American Western*, Édimbourg, Royaume-Uni, Edinburgh University Press, 2007

MEEUF Russell, *John Wayne's World: Transnational Masculinity in the Fifties*, Austin, États-Unis, University of Texas Press, 2013

- MELLEY Timothy, *Empire of Conspiracy: The Culture of Paranoia in Postwar America*, Ithaca, États-Unis, Cornell University Press, 1999
- MELLING Philip H., *Vietnam in American Literature*, Boston, États-Unis, Twayne Publishers, 1990
- MENEGALDO Gilles et GUILLAUD Lauric (dir.), *Le Western et les mythes de l'Ouest : littérature et arts de l'image*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2015
- MILLER Angela L., *The Empire of the Eye: Landscape Representation and American Cultural Politics, 1825-1875*, Ithaca, États-Unis, Cornell University Press, 1993
- MILLER Perry, *Errand into the Wilderness*, Cambridge, États-Unis, Belknap Press, 1956
- MILLER Toby et STAM Robert (dir.), *A Companion to Film Theory*, Malden, États-Unis, Blackwell Publishers, 2004
- MILLS Charles Wright, *The Power Elite*, New York, États-Unis, Oxford University Press, 1956
- MINGANT Nolwenn, *Hollywood à la conquête du monde : marchés, stratégies, influences*, Paris, France, CNRS éditions, 2010
- MITCHELL Lee Clark, *Westerns: Making the Man in Fiction and Film*, Chicago, États-Unis, University of Chicago Press, 1998
- MOGEN David (dir.), *The Frontier Experience and the American Dream: Essays on American Literature*, College Station, États-Unis, Texas A & M University Press, 1989
- MOGEN David, *Wilderness Visions: Science Fiction Westerns, vol. one*, San Bernardino, États-Unis, Borgo Press, 1982
- MOLYNEAUX Brian Leigh, *The Cultural Life of Images: Visual Representation in Archaeology*, Londres, Royaume-Uni, Routledge, 2013
- MONACO Paul, *History of the American Cinema: 1960-1969*, New York, États-Unis, C. Scribner, 2001
- MOREFIELD Jeanne, *Empires without Imperialism: Anglo-American Decline and the Politics of Deflection*, Oxford, Royaume-Uni, États-Unis, Oxford University Press, 2014
- MORRIS Nigel, *The Cinema of Steven Spielberg: Empire of Light*, Londres, Royaume-Uni, Wallflower Press, 2007
- MORRISON James, *Passport to Hollywood: Hollywood films, European directors*, Albany, États-Unis, State University of New York Press, 1998
- MOTT Frank Luther, *Golden Multitudes: The Story of Best Sellers in the United States*, New York, États-Unis, Bowker, 1960
- MOTTET Jean, *L'Invention de la scène américaine : cinéma et paysage*, Paris, France, l'Harmattan, 1998

- MOWFORTH Martin et MUNT Ian, *Tourism and Sustainability: New Tourism in the Third World*, Andover, Royaume-Uni, Routledge, 1998
- MUIR John, *My First Summer in the Sierra*, Boston, États-Unis, Houghton Mifflin, 1911
- MURAIRE André, *Hollywood-Vietnam, La Guerre du Vietnam Dans le Cinéma Américain : Mythes et Réalités*, Paris, France, Michel Houdiard Éditeur, 2010
- MURPHY Bernice M., *The Rural Gothic in American Popular Culture: Backwoods Horror and Terror in the Wilderness*, New York, États-Unis, Palgrave MacMillan, 2013
- MUSE Eben J., *The Land of Nam: The Vietnam War in American Film*, Lanham, États-Unis, Scarecrow Press, 1995
- NACHBAR John G. (dir.), *Focus on the Western*, Englewood Cliffs, États-Unis, Prentice-Hall, 1974
- NAMIAS June, *White Captives: Gender and Ethnicity on the American Frontier*, Chapel Hill, États-Unis, University of North Carolina Press, 1993
- NASH Gary B., *The Unknown American Revolution: The Unruly Birth of Democracy and the Struggle to Create America*, New York, États-Unis, Penguin Books, 2005
- NATALI Maurizia, *L'Image-paysage : iconologie et cinéma*, Saint-Denis, France, Presses universitaires de Vincennes, 1996
- NEGLEY Glenn Robert et PATRICK John Max, *The Quest for Utopia: An Anthology of Imaginary Societies*, Garden City, États-Unis, Schumann, 1952
- NEILSON Jim, *Warring Fictions: American Literary Culture and the Vietnam War Narrative*, Jackson, États-Unis, University Press of Mississippi, 1998
- NELSON Andrew Patrick (dir.), *Contemporary Westerns: Film and Television since 1990*, Lanham, États-Unis, The Scarecrow Press, 2013
- NYSTROM Derek, *Hard Hats, Rednecks, and Macho Men: Class in 1970s American Cinema*, New York, États-Unis, Oxford University Press, 2009
- O'BRIEN Harvey, *Action Movies: The Cinema of Striking Back*, Londres, Royaume-Uni, Wallflower Press, 2012
- O'NEILL Gerard K., *The High Frontier: Human Colonies in Space*, New York, États-Unis, Morrow, 1977
- OLIVER Kendrick, *The My Lai Massacre in American History and Memory*, Manchester, Royaume-Uni, Manchester University Press, 2006
- ORENSTEIN Claudia, *Festive Revolutions: The Politics of Popular Theater Forms*, Jackson, États-Unis, University Press of Mississippi, 1992
- ORFORD Anne (dir.), *International Law and its Others*, Cambridge, Royaume-Uni, Cambridge University Press, 2006

- PEARY Gerald et SHATZKIN Roger (dir.), *The Modern American Novel and the Movies*, New York, États-Unis, F. Ungar, 1978
- PENDREIGH Brian, *The Legend of the Planet of the Apes: Or How Hollywood Turned Darwin Upside Down*, Londres, Royaume-Uni, Macmillan, 2001
- PERLICH John et WHITT David (dir.), *Millennial Mythmaking: Essays on the Power of Science Fiction and Fantasy Literature, Films and Games*, Jefferson, États-Unis, McFarland, 2009
- PIGOULLIÉ Jean-François, *Le Rêve américain à l'épreuve du film noir*, Paris, France, Michel Houdiard, 2011
- PIKE Sarah M., *New Age and Neopagan Religions in America*, New York, États-Unis, Columbia University Press, 2004
- PIONKE Albert D., *Plots of Opportunity: Representing Conspiracy in Victorian England*, Columbus, États-Unis, Ohio State University Press, 2004
- PIPPIN Robert B., *Hollywood Westerns and American Myth: The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy*, New Haven, États-Unis, Yale University Press, 2010
- PLANTINGA Carl R., *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*, Berkeley, États-Unis, University of California Press, 2009
- POLLOCK Dale, *Skywalking: The Life and Films of George Lucas, Updated Edition*, New York, États-Unis, Da Capo Press, 1999
- PORTER Joy, *Native American Environmentalism: Land, Spirit, and the Idea of Wilderness*, Lincoln, États-Unis, University of Nebraska Press, 2014
- PORTES Jacques, *Buffalo Bill*, Paris, France, Fayard, 2002
- PORTES Jacques, *De La Scène à l'écran : naissance de la culture de masse aux États-Unis*, Paris, France, Belin, 1997
- PRATS Armando José, *Invisible Natives: Myth and Identity in the American Western*, Ithaca, États-Unis, Cornell University Press, 2002
- PURSE Lisa, *Contemporary Action Cinema*, Édimbourg, Royaume-Uni, Edinburgh University Press, 2011
- PURSELL Carroll, *The Machine in America: A Social History of Technology*, Baltimore, États-Unis, JHU Press, 2007
- RAFTER Nicole Hahn, *Shots in the Mirror: Crime Films and Society*, Oxford, Royaume-Uni, Oxford University Press, 2000
- RAY Robert B., *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema: 1930-1980*, Princeton, États-Unis, Princeton University Press, 1985

- REYNAUD PALIGOT Carole, *De l'Identité nationale : science, race et politique en Europe et aux États-Unis, XIXe-XXe s.*, Paris, France, Presses universitaires de France, 2011
- REZÉ Michel et BOWEN Ralph, *The American West: History, Myth and the National Identity*, Paris, France, A. Colin, 1998
- RHEINGOLD Howard, *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*, New York, États-Unis, Harper Perennial, 1993
- RICARD Serge, *The « Manifest Destiny » of the United States in the 19th Century: Ideological and Political Aspects*, Paris, France, Didier Érudition : CNED, 1999
- RIEDER John, *Colonialism and the Emergence of Science Fiction*, Middletown, États-Unis, Wesleyan University Press, 2008
- RIEUPEYROUT Jean-Louis *Le Western ou Le cinéma américain par excellence*, Paris, France, les Éditions du Cerf, 1953
- RINZLER W. J., *The Making of Star Wars*, New York, États-Unis, Del Rey, 2007
- ROBERT Frédéric (dir.), *De la Contestation en Amérique : approche sociopolitique et contre-culturelle des Sixties*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2012
- ROBERT Frédéric et HAGE Armand, *Révoltes et utopies : la contre-culture américaine dans les années 1960*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2011
- ROBINSON F., *Having It Both Ways: Self-Subversion in Western Popular Classics*, Albuquerque, États-Unis, University of New Mexico Press, 1996
- ROGIN Michael Paul, *Les Démons de l'Amérique : essais d'histoire politique des États-Unis*, traduit par Cyril VEKEN, Paris, France, Éditions du Seuil, 1998
- ROOSEVELT Theodore, *The Strenuous Life: Essays and Adresses*, Londres, Royaume-Uni, T. Nelson, 1900
- ROOSEVELT Theodore, *The Winning of the West*, New York, États-Unis, The Current Literature, 1905 [1889]
- ROSALDO Renato, *Culture & Truth: The Remaking of Social Analysis*, Boston, États-Unis, Beacon Press, 1993
- ROTHBART Daniel, KOROSTELINA Karina Valentinovna et CHERKAOUI Mohamed D. (dir.), *Civilians and Modern War: Armed Conflict and the Ideology of Violence*, Londres, Royaume-Uni, Routledge, 2012
- ROTTER Andrew Jon (dir.), *Light at the End of the Tunnel: A Vietnam War Anthology*, Wilmington, États-Unis, S. R. Books, 1999
- ROYOT Daniel, BOURGET Jean-Loup et MARTIN Jean-Pierre, *Histoire de la culture américaine*, Paris, France, Presses universitaires de France, 1993
- RUSSELL Jamie, *Vietnam War Movies*, Harpenden, Royaume-Uni, Pocket Essentials, 2002



- RUSSO Joe, LANDSMAN Larry et GROSS Edward, *Planet of the Apes Revisited*, Londres, Royaume-Uni, Macmillan, 2001
- RYAN Michael et KELLNER Douglas, *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Bloomington, États-Unis, Indiana University Press, 1990
- RYDELL Robert W., *All the World's a Fair: Visions of Empire at American International Expositions, 1876-1916*, Chicago, États-Unis, University of Chicago Press, 2013 [1984]
- SACKETT Susan, *The Hollywood Reporter Book of Box Office Hits*, New York, États-Unis, Billboard Books, 1990
- SAID Edward W., *Culture and Imperialism*, Londres, Royaume-Uni, Chatto & Windus, 1993
- SAINT-JEAN-PAULIN Christiane, *La Contre-culture : États-Unis, années 60, la naissance de nouvelles utopies*, Paris, France, Éditions Autrement, 1997
- SAYRE Robert Freeman, *Thoreau: And the American Indians*, Princeton, États-Unis, Princeton University Press, 1977
- SCHATZ Thomas Gerard, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, Boston, États-Unis, McGraw-Hill, 1981
- SCHATZ Thomas Gerard, *The Genius of the System: Hollywood Film-Making in the Studio Era*, Londres, Royaume-Uni, Faber & Faber, 1988
- SCHATZ Thomas, *Hollywood: Cultural Dimensions: Ideology, Identity and Cultural Industry Studies*, Londres, Royaume-Uni, Routledge, 2004
- SCHICKEL Richard, *Clint Eastwood: A Biography*, New York, États-Unis, Doubleday, 2011 [1996]
- SEARLE William J. (dir.), *Search and Clear: Critical Responses to Selected Literature and Films of the Vietnam War*, Bowling Green, États-Unis, Popular Press, 1988
- SÈBE Berny, *Heroic Imperialists in Africa: The Promotion of British and French Colonial Heroes, 1870-1939*, Manchester, Royaume-Uni, Manchester University Press, 2013
- SEED David, *American Science Fiction and the Cold War: Literature and Film*, Édimbourg, Royaume-Uni, Edinburgh University Press, 1999
- SEWELL B. et LUCAS S. (dir.), *Challenging US Foreign Policy: America and the World in the Long Twentieth Century*, New York, États-Unis, Palgrave Macmillan, 2011
- SHAHEEN Jack G., *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People*, New York, États-Unis, Olive Branch Press, 2001
- SHARRETT Christopher (dir.), *Mythologies of Violence in Postmodern Media*, Detroit, États-Unis, Wayne State University Press, 1999
- SHAY Jonathan, *Achilles in Vietnam: Combat Trauma and the Undoing of Character*, New York, États-Unis, Atheneum, 1994

- SIEGEL Don, *A Siegel Film: An Autobiography*, Londres, Royaume-Uni, Faber & Faber, 1996
- SILET Charles L. P. (dir.), *Oliver Stone: Interviews*, Jackson, États-Unis, University Press of Mississippi, 2001
- SIMMON Scott, *The Invention of the Western Film: A Cultural History of the Genre's First Half-Century*, Cambridge, Royaume-Uni, Cambridge University Press., 2003
- SLOTKIN Richard, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Minneapolis, États-Unis, University of Oklahoma Press, 1998 [1993]
- SLOTKIN Richard, *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, Minneapolis, États-Unis, University of Oklahoma Press, 2000 [1973]
- SLOTKIN Richard, *The Fatal Environment: The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800-1890*, Minneapolis, États-Unis, University of Oklahoma Press, 1998 [1986]
- SMITH Henry Nash, *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*, New York, États-Unis, Vintage Books, 1950
- SMITH Jim, *George Lucas*, Londres, Royaume-Uni, Virgin Books, 2003
- SMITH Paul, *Clint Eastwood: A Cultural Production*, Minneapolis, États-Unis, University of Minnesota Press, 1993
- SMYTH J. E., *Reconstructing American Historical Cinema: From Cimarron to Citizen Kane*, Lexington, États-Unis, University Press of Kentucky, 2006
- SNÉGAROFF Thomas, *Je Suis ton père : la saga « Star wars », l'Amérique et ses démons*, Paris, France, Naïve essais, 2015
- SOBCHACK Vivian Carol, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, États-Unis, University of California Press, 2004
- SOBCHACK Vivian Carol, *Screening Space: The American Science Fiction Film*, New Brunswick, États-Unis, Rutgers University Press, 1987
- SONTAG Susan, *Styles of Radical Will*, New York, États-Unis, Farrar, Straus and Giroux, 1969
- SORLIN Pierre, *Introduction à une sociologie du cinéma*, Paris, France, Klincksieck, 2014
- SORLIN Pierre, *Sociologie du cinéma : ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, France, Aubier Montaigne, 1977
- SPURGEON Sara Louise, *Exploding the Western: Myths of Empire on the Postmodern Frontier*, College Station, États-Unis, Texas A&M University Press, 2005
- STANFIELD Peter, *Hollywood, Westerns and the 1930s: The Lost Trail*, Exeter, Royaume-Uni, University of Exeter Press, 2001
- SULLIVAN James Donal, *On the Walls and in the Streets: American Poetry Broadides from the 1960s*, Urbana, États-Unis, University of Illinois Press, 1997

- TAKAKI Ronald T. (dir.), *From Different Shores: Perspectives on Race and Ethnicity in America*, New York, États-Unis, Oxford University Press, 1987
- TARDIF Jean, FARCHY Joëlle et DIOUF Abdou, *Les Enjeux de la mondialisation culturelle*, Lormont, France, le Bord de l'eau, 2011
- TASKER Yvonne, *Spectacular Bodies: Gender, Genre, and the Action Cinema*, Londres, Royaume-Uni, Routledge, 1993
- TERRET Thierry et MANGAN James Anthony (dir.), *Sport, Militarism and the Great War: Martial Manliness and Armageddon*, Londres, Royaume-Uni, Routledge, 2012
- TESSIER Laurent, *Le Vietnam, un cinéma de l'apocalypse*, Paris, France, Éditions du Cerf, 2009
- THORET Jean-Baptiste, *Le Cinéma américain des années 70*, Paris, France, Cahiers du cinéma, 2006
- THOREAU Henry David, *The Maine Woods*, New York, États-Unis, AMS Press, 1968
- TODOROV Tzvetan, *La Peur des barbares : au-delà du choc des civilisations*, Paris, France, Librairie générale française, 2009
- TOMPKINS Jane P., *West of Everything: The Inner Life of Westerns*, New York, États-Unis, Oxford University Press, 1993
- TORRES Sandy, *Les Temps recomposés du film de science-fiction*, Paris, France, l'Harmattan, 2004
- TRUETTNER William H., *The West as America: Reinterpreting Images of the Frontier, 1820-1920*, Washington D.C., États-Unis, Smithsonian Institution Press, 1991
- TUHKUNEN Taïna, *Demain sera un autre jour : le Sud et ses héroïnes à l'écran*, Pertuis, France, Rouge profond, 2013
- TURNER Fred, *From Counterculture to Cyberculture: Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*, Chicago, États-Unis, University of Chicago Press, 2006
- TURNER Frederick Jackson, *The Frontier in American History*, New York, États-Unis, Holt, Rinehart and Winston, 1962 [1921]
- TUSKA Jon, *The American West in Film: Critical Approaches to the Western*, Westport, États-Unis, Greenwood Press, 1985
- VÉRAY Laurent et LESCOT David (dir.), *Les Mises en scène de la guerre au XXIe siècle : Théâtre et cinéma*, Paris, France, Nouveau Monde Editions, 2011
- VERHOEFF Nanna, *The West in Early Cinema: After the Beginning*, Amsterdam, Pays-Bas, Amsterdam University Press, 2006

- VERMA Manish K. (dir.), *Globalization and Environment: Discourse, Policies and Practices*, Jaipur, India, Rawat Publications, 2015
- VERNETTE Jean, *Le New Age*, Paris, France, Presses universitaires de France, 1993
- WAGNER Jon G. et LUNDEEN Jan (dir.), *Deep Space and Sacred Time: Star Trek in the American Mythos*, Westport, États-Unis, Praeger, 1998
- WALKER Janet (dir.), *Westerns: Films through History*, New York, États-Unis, Routledge, 2001
- WARSHOW Robert, *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre & Other Aspects of Popular Culture*, Cambridge, États-Unis, Harvard University Press, 1962
- WESTFAHL Gary (dir.), *Space and Beyond: The Frontier Theme in Science Fiction*, Westport, États-Unis, Greenwood Publishing Group, 2000
- WHITE Richard et LIMERICK Patricia Nelson, *The Frontier in American Culture: An Exhibition at the Newberry Library, August 26, 1994-January 7, 1994*, Chicago, États-Unis, Newberry Library, 1994
- WILLIAMS David Ross, *Wilderness Lost: The Religious Origins of the American Mind*, Selinsgrove, États-Unis, Susquehanna University Press, 1987
- WILLS Garry, *John Wayne's America: The Politics of Celebrity*, New York, États-Unis, Simon & Schuster, 1997
- WINCHELL Mark Royden, *God, Man & Hollywood: Politically Incorrect Cinema from « The Birth of a Nation » to « The Passion of the Christ »*, Wilmington, États-Unis, ISI Books, 2008
- WOLFF David, MARKS Steve, MENNING Bruce, OYE David Schimmelpenninck van der, STEINBERG John et YOKOTE Shinji, *The Russo-Japanese War in Global Perspective: World War Zero*, Amsterdam, Pays-Bas, Brill, 2006
- WOOD Robin, *Hollywood from Vietnam to Reagan*, New York, États-Unis, Columbia University Press, 1986
- WOODS Paul A., *The Planet of the Apes Chronicles*, Londres, Royaume-Uni, Plexus, 2001
- WRIGHT Will, *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western*, Berkeley, États-Unis, University of California Press, 1975
- WROBEL David M., *The End of American Exceptionalism: Frontier Anxiety from the Old West to the New Deal*, Lawrence, États-Unis, University Press of Kansas, 1993
- YOCKEY Matt, *The New Crusaders: Apocalypse, Utopia, and the Contemporary Superhero Film*, Bloomington, États-Unis, Indiana University, 2007
- ZELKO Frank, *Make It a Green Peace!: The Rise of Countercultural Environmentalism*, New York, États-Unis, Oxford University Press, 2013
- ŽIŽEK Slavoj, *The Plague of Fantasies*, Londres, Royaume-Uni, Verso, 1997

## Chapitres d'ouvrage

ACHOUCHE Mehdi, « *Avatar*, ou la régénération du mythe de l'Amérique », in GUTLEBEN Christian (dir.), *Le cinéma américain face à ses mythes : Une foi incrédule*, Paris, France, l'Harmattan, 2012

AMES Éric, « Voir l'imaginaire : la réception populaire des spectacles du Wild West en Allemagne (1885-1910) », in BLANCHARD Pascal *et al.* (dir.), *Zoos humains et exhibitions coloniales : 150 ans d'inventions de l'Autre*, Paris, France, La Découverte, 2011

ANDRIEU-PAFUNDI Hélène, « 'Faucons', 'colombes' et 'albatros' : l'opinion publique américaine et la guerre du Vietnam, 1964-1973 », in LACROIX Jean-Michel et CAZEMAJOU Jean (dir.), *La guerre du Vietnam et l'opinion publique américaine : 1961-1973*, Paris, France, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1991

APPY Christian et BLOOM Alexander, « Vietnam War Mythology and the Rise of Public Cynicism », in BLOOM Alexander (dir.), *Long Time Gone: Sixties America Then and Now*, New York, États-Unis, Oxford University Press, 2001

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

BERG Rick, « Losing Vietnam: Covering the War in an Age of Technology », in HIXSON Walter L. (dir.), *Historical Memory and Representations of the Vietnam War*, New York, États-Unis, Garland, 2000

BLANCHARD Pascal *et al.*, « Introduction. La longue histoire du zoo humain » in BLANCHARD Pascal *et al.* (dir.), *Zoos humains et exhibitions coloniales : 150 ans d'inventions de l'Autre*, Paris, France, La Découverte, 2011

BLOOM Peter J., « Beyond the Western Frontier : Reappropriations of the 'Good Bad-man' in France, the French Colonies, and Contemporary Algeria », in WALKER Janet (dir.), *Westerns: Films through History*, New York, États-Unis, Routledge, 2001

BOËTSCH Gilles « Sciences, savants et colonies », in BLANCHARD Pascal, LEMAIRE Sandrine et BANCEL Nicolas (dir.), *Culture coloniale en France : de la Révolution française à nos jours*, Paris, France, CNRS éditions : Autrement, 2008

BOILLAT Alain, « Les Fantômes de l'Amérique. Le spectre de l'Indien chez John Carpenter et le cinéma d'épouvante de la fin des années 1970 », in GUIDO Laurent (dir.), *Les Peurs de Hollywood : phobies sociales dans le cinéma fantastique américain*, Lausanne, Suisse, Antipodes, 2006

BRESKIN David, « Oliver Stone: An Interview with the Director », in KUNZ Don (dir.), *The Films of Oliver Stone*, Lanham, États-Unis, Scarecrow Press, 1997

CALHOUN Craig, « The Idea of Emergency: Humanitarian Action and Global (Dis)order », in FASSIN Didier et PANDOLFI Mariella (dir.), *Contemporary States of Emergency: The Politics of Military and Humanitarian Interventions*, Cambridge, États-Unis, Zone Books, 2013

CARSON Tom, « Jedi Uber Alles », in KENNY Glenn (dir.), *A Galaxy Not So Far Away: Writers and Artists on Twenty-Five Years of Star Wars*, New York, États-Unis, Holt Paperbacks, 2002

CHERKAOUI Mohammed D., « Civilians, Pundits, and the Mediatized Ideology », in ROTHBART Daniel, KOROSTELINA Karina Valentinovna et CHERKAOUI Mohamed D. (dir.), *Civilians and Modern War: Armed Conflict and the Ideology of Violence*, Londres, Royaume-Uni, Routledge, 2012

CHRISTOL Florent, « Détour mortel : notes sur le motif de la bifurcation dans le film d'horreur américain moderne », in DUPERRAY Max, MENEGALDO Gilles et SIPIÈRE Dominique (dir.), *Éclats du noir : généricité et hybridation dans la littérature et le cinéma du monde anglophone*, Aix-en-Provence, France, Publications de l'Université de Provence, 2007

CONNELLY Matthew, « The New Imperialists », in CALHOUN Craig Jackson, COOPER Frederick, MOORE Kevin W. (dir.), *Lessons of Empire: Imperial Histories and American Power*, New York, États-Unis, The New Press, 2006

COOPER Robert, « The Postmodern State and the World Order », in LEONARD Mark (dir.), *Re-Ordering the World: The Long-Term Implications of September 11th*, Londres, Royaume-Uni, Foreign Policy Centre, 2002

COQUERY-VIDROVITCH Catherine, « Le postulat de la supériorité blanche et de l'infériorité noire », in FERRO Marc (dir.), *Le livre noir du colonialisme : XVIe-XXIe siècle*, Paris, France, Robert Laffont, 2003

CROOKS Robert, « From the Far Side of the Urban Frontier: The Detective Fiction of Chester Himes and Walter Mosley », in DYCK Reginald et REUTTER Cheli (dir.), *Crisscrossing Borders in Literature of the American West*, New York, États-Unis, Palgrave Macmillan, 2009

DECKER Kevin « By Any Means Necessary » in DECKER Kevin S., EBERL Jason T. et IRWIN William (dir.), *Star Wars and Philosophy: More Powerful than You Can Possibly Imagine*, Chicago, États-Unis, Open Court, 2013 [2005]

DELORIA Philip, « Counterculture Indians and the New Age », in BRAUNSTEIN, *Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960s and '70s*, New York, États-Unis, Psychology Press, 2002

DEROO Eric, « Le Cinéma gardien du zoo », in Pascal BLANCHARD *et al* (dir.), *Zoos humains et exhibitions coloniales : 150 ans d'inventions de l'Autre*, Paris, France, La Découverte, 2011

DUBAN François, « How the Sixties Reshaped the American Environmental Movement », in ROBERT Frédéric (dir.), *De La Contestation en Amérique : approche sociopolitique et contre-culturelle des Sixties*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2012

ECKSTEIN Arthur « Main Critical Issues in The Searchers », in ECKSTEIN Arthur M. et LEHMAN Peter (dir.), *The Searchers: Essays and Reflections on John Ford's Classic Western*, Detroit, États-Unis, Wayne State University Press, 2004

- FORDHAM Benjamin O., « Paying for Global Power: Costs and Benefits of Postwar U.S. Military Spending », in BACEVICH A. J. (dir.), *The Long War: A New History of US National Security Policy since World War II*, New York, États-Unis, Columbia University Press, 2007
- FRAU-MEIGS Divina, « 'Imaginer les médias' : Stratégies et usages de la technologie informatique aux États-Unis », in BORDAT Francis (dir.), *Médias et technologie : L'exemple des États-Unis*, Paris, France, Ellipses Marketing, 2001
- GEORGE Susan A., « Space for Resistance: The Disruption of the American Frontier Myth in 1950s Science Fiction Films », in WESTFAHL Gary (dir.), *Space and Beyond: The Frontier Theme in Science Fiction*, Westport, États-Unis, Greenwood Publishing Group, 2000
- GORSEVSKI Ellen, « Running Free in Angelina Jolie's Virtual Body: The myth of the New Frontier and Gender Liberation in Second Life » in PERLICH John et WHITT David (dir.), *Millennial Mythmaking: Essays on the Power of Science Fiction and Fantasy Literature, Films and Games*, Jefferson, États-Unis, McFarland, 2009
- GRANT Barry Keith, « Preface: Science Fiction Films as New Generic Myths », in BERMAN Michael et DALVI Rohit (dir.), *Heroes, Monsters and Values: Science Fiction Films of the 1970s*, Newcastle upon Tyne, Royaume-Uni, Cambridge Scholars Publishing, 2011
- HELLMAN John, « Rambo's Vietnam and Kennedy's New Frontier » in ANDEREGG Michael A. (dir.), *Inventing Vietnam: The War in Film and Television*, Philadelphia, États-Unis, Temple University Press, 1991
- HOBSON Geary, « The Rise of the White Shaman as a New Version of Cultural Imperialism », in HOBSON Geary (dir.), *The Remembered Earth: An Anthology of Contemporary Native American Literature*, Albuquerque, États-Unis, Red Earth Press, 1979
- HOUCK Davis W. et PICART Caroline J. S., « Opening the Text: Reading Gender, Christianity, and American Intervention in *Deliverance* ». In BLAKESLEY David (dir.), *The Terministic Screen: Rhetorical Perspectives on Film*, Carbondale, États-Unis, Southern Illinois University Press, 2003
- KACVERGNE Marianne, « Les westerns contemporains à l'épreuve de la diversité », MENEGALDO Gilles et GUILLAUD Lauric (dir.), *Le western et les mythes de l'Ouest : littérature et arts de l'image*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2015
- KELLNER Douglas, « Culture Industries », in MILLER Toby et STAM Robert (dir.), *A Companion to film theory*, Malden, Mass, États-Unis, Blackwell, 2004
- KHONDKER Habibul Haque, « From Silent Spring to the Globalization of the Environmental Movement », VERMA Manish K. (dir.), *Globalization and Environment: Discourse, Policies and Practices*, Jaipur, India, Rawat Publications, 2015
- KIMBALL Jeremy, « Nixon, Kissinger, and the Pax Americana », ROTTER Andrew Jon (dir.), *Light at the End of the Tunnel: A Vietnam War Anthology*, Wilmington, États-Unis, S. R. Books, 1999
- KITSES Jim, « Introduction: Post-Modernism and The Western », in KITSES Jim et RICKMAN Gregg (dir.), *The Western Reader*, New York, États-Unis, Limelight Editions, 1998

KLEIN Michael, « Historical Memory, Film and the Vietnam Era », in DITTMAR Linda et MICHAUD Gene (dir.), *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*, New Brunswick, États-Unis, Rutgers University Press, 1990

KROHN Bill, « Le cinéma américain face à l'actualité de la guerre en Irak », in VÉRAY Laurent et LESCOT David (dir.), *Les Mises en scène de la guerre au XXe siècle : Théâtre et cinéma*, Paris, France, Nouveau Monde Editions, 2011

LACHAUD Maxime, « Le Sud de tous les dangers : retour au primitif et dégénérescence dans le 'cinéma de redneck' américain », in LIÉNARD Marie et TUHKUNEN Taïna (dir.), *Le Sud au cinéma : de The Birth of a Nation à Cold Mountain*, Palaiseau, France, les éditions de l'École polytechnique, 2009

LE PAUTREMAT Pascal, « Sacrifice et nationalisme au XIX<sup>e</sup> siècle en France », in BENOIT Christian, BOETSCH Gilles, CHAMPEAUX Antoine et DEROO Eric, *Le sacrifice du soldat : corps martyrisé, corps mythifié*, Paris, France, CNRS éditions, 2009

LINDEMANN Thomas, « Perceptions faussées de l'autre, darwinisme social, et la crise de juillet 1914 », in DESSBERG Frédéric, MALIS Christian et DAVION Isabelle (dir.), *Les Européens et la guerre*, Paris, France, Publications de la Sorbonne, 2013

MCVEIGH Stephen, « The Galactic Way of Warfare », in KAPPELL Matthew et LAWRENCE John Shelton (dir.), *Finding the Force of the Star Wars Franchise: Fans, Merchandise, & Critics*, New York, États-Unis, Peter Lang, 2006

MÉGRET Frédéric, « From 'Savages' to 'Unlawful Combatants': A Postcolonial Look at International Humanitarian Laws' 'Other' », in ORFORD Anne (dir.), *International Law and its Others*, Cambridge, Royaume-Uni, Cambridge University Press, 2006

MILLIKEN Christie, « 1969: Movies and the Counterculture », in GRANT Barry Keith (dir.), *American Cinema of the 1960s: Themes and Variations*, New Brunswick, États-Unis, Rutgers University Press, 2008

MORIN-ULLMAN David, « *Dirty Harry* : Le western urbain à la racine des années 1980 », in CIEUTAT Michel (dir.), *Le cinéma des années Reagan : un modèle hollywoodien ?*, Paris, France, Nouveau Monde éditions, 2007

PAQUET-DEYRIS Anne-Marie, « Itinéraires westerniens dans les adaptations de Cormac McCarthy », in MENEGALDO Gilles et GUILLAUD Lauric (dir.), *Le western et les mythes de l'Ouest : littérature et arts de l'image*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2015

PRASCH Thomas, « *Platoon* and the Mythology of Realism », in SEARLE William J. (dir.), *Search and Clear: Critical Responses to Selected Literature and Films of the Vietnam War*, Bowling Green, États-Unis, Popular Press, 1988

PRATT John C., « The Lost Frontier: American Myth in the Literature of the Vietnam War », in MOGEN David (dir.), *The Frontier Experience and the American Dream: Essays on American Literature*, College Station, États-Unis, Texas A & M University Press, 1989

PRIEST Andrew, « The US War in Iraq: Confronting the Vietnam Analogy », in SEWELL B. et LUCAS S. (dir.), *Challenging US Foreign Policy: America and the World in the Long Twentieth Century*, New York, États-Unis, Palgrave Macmillan, 2011



PYE Douglas, « Double Vision: Miscegenation and Point of View in *The Searchers* », in CAMERON Ian Alexander et PYE Douglas, *The Book of Westerns*, New York, États-Unis, Continuum, 1996

RABE Stephen G, « Kennedy and the World », in GIGLIO James N. et RABE Stephen G. (dir.), *Debating the Kennedy Presidency*, Lanham, États-Unis, Rowman & Littlefield Publishers, 2003

ROLAND Alex, « The Military Industrial Complex, Lobby and Trope », in BACEVICH A. J. (dir.), *The Long War: A New History of US National Security Policy since World War II*, New York, États-Unis, Columbia University Press, 2007

ROSE Wendy, « The Great Pretenders: Further Reflections on Whiteshamanism », in M.

SANDERS Jeff, « Environmentalism », in FARBER David Rosenthal et BAILEY Beth L. (dir.), *The Columbia Guide to America in the 1960s*, New York, États-Unis, Columbia University Press, 2001

SHARRETT Christopher « The Idea of Apocalypse in *The Texas Chainsaw Massacre* » in GRANT Barry Keith et SHARRETT Christopher (dir.), *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*, Lanham, États-Unis, Scarecrow Press, 2004 [1984]

SOBCHACK Vivian, « Democratic Franchise and the Electronic Frontier », in SARDAR Siauddin et RAVETZ Jerome (dir.), *Cyberfutures: Culture and Politics on the Information Superhighway*, Londres, Royaume-Uni, Pluto, 1996

STOLER Ann Laura, « Imperial Formations and the Opacities of Rule » in CALHOUN Craig Jackson, COOPER Frederick, MOORE Kevin W. (dir.), *Lessons of Empire: Imperial Histories and American Power*, New York, États-Unis, The New Press, 2006

STONE Bryan, « Evil on Film », in BLIZEK William L. (dir.), *The Continuum Companion to Religion and Film*, Londres, Royaume-Uni, A&C Black, 2009

STUDLAR Gaylyn et DESSER David, « Never Having to Say You're Sorry: *Rambo's* Rewriting of the Vietnam War », in DITTMAR Linda et MICHAUD Gene (dir.), *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*, New Brunswick, États-Unis, Rutgers University Press, 1990

STUDLAR, « What Would Martha Want? Captivity, Purity, and Feminine Values in *The Searchers* », in ECKSTEIN Arthur M. et LEHMAN Peter (dir.), *The Searchers: Essays and Reflections on John Ford's Classic Western*, Detroit, États-Unis, Wayne State University Press, 2004

SUDDS Keth, « Beyond the Planet of the Apes: Killer Apes and the State of Nature », BERMAN Michael et DALVI Rohit (dir.), *Heroes, Monsters and Values: Science Fiction Films of the 1970s*, Newcastle upon Tyne, Royaume-Uni, Cambridge Scholars Publishing, 2011

TZEPORAH Berman, « The Rape of Mother Nature? Women in the Language of Environmental Discourse », in FILL Alwin et MÜHLHÄUSLER Peter (dir.), *The Ecolinguistics Reader: Language, Ecology and Environment*, Londres, Royaume-Uni, 2001

WANAT Matt, « Irony as Absolution », in ENGEL Leonard (dir.), *Clint Eastwood, Actor and Director: New Perspectives*, Salt Lake City, États-Unis, University of Utah Press, 2007

WILLIAMSON James, « On the Final Frontier » in WESTFAHL Gary (dir.), *Space and Beyond: The Frontier Theme in Science Fiction*, Westport, États-Unis, Greenwood Publishing Group, 2000

WOLFE Gary K., « Frontiers in Space », in MOGEN David (dir.), *The Frontier Experience and the American Dream: Essays on American Literature*, College Station, États-Unis, Texas A & M University Press, 1989

## Articles de revue scientifique

ALTMAN Rick, « A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre », *Cinema Journal*, vol. 23, n° 3, 1984, pp. 6-18

BELTRAN Mary C., « The New Hollywood Racelessness: Only the Fast, Furious, (and Multiracial) Will Survive », *Cinema Journal*, vol. 44, n° 2, 2005, pp. 50-67

BOGGS Carl et POLLARD Tom, « The Imperial Warrior in Hollywood: Rambo and Beyond », *New Political Science*, vol. 30, n° 4, décembre 2008, pp. 565-78

BORDWELL David, « Intensified Continuity Visual Style in Contemporary American Film », *Film Quarterly*, vol. 55, n° 3, 1 mars 2002, pp. 16-28

BOUTET Marjolaine, « Le Vietnam et l'Amérique au cinéma et à la télévision : du traumatisme au déni », *Hermès, La Revue 3/2008* (n° 52), 1 décembre 2008, pp. 75-82

BOYLE Brenda M., *Rescuing Masculinity: Captivity, Rescue and Gender in American War Narratives*, *The Journal of American Culture*, Vol. 34, n° 2, juin 2011, pp. 149-60.

BRAYTON Sean, « The Racial Politics of Disaster and Dystopia in I Am Legend », *The Velvet Light Trap*, vol. 67, 2011, pp. 66-76

BRINDED Nicolas, « Exceptionalist discourse and the colonization of sublime spaces: Alfonso Cuarón's Gravity, Ridley Scott's Prometheus and Thomas Cole's The Oxbow », *European Journal of American Culture*, vol. 33, n° 3, 1 septembre 2014, pp. 223-36

BRITTON Andrew, « Blissing Out: The Politics of Reaganite Entertainment », *Movie 31/32*, 1986, p. 1-42

BUSCOMBE Edward, « Painting the Legend: Frederic Remington and the Western », *Cinema Journal*, vol. 23, n° 4, 1984, pp. 12-27

CHONG Sylvia Shin Huey, « Restaging the War: « The Deer Hunter » and the Primal Scene of Violence », *Cinema Journal*, vol. 44, n° 2, 2005, pp. 89-106

CLARK J.F.M., « From the Other Side of the Ocean: Environment and Empire », *Canadian Historical Review*, vol. 95, n° 4, 1 décembre 2014, pp. 574-84

CROWDUS Gary, « Personal Struggles and Political Issues: An Interview with Oliver Stone », *Cineaste*, Vol. 16, n° 3, 1988, pp. 18-21

DALBY Simon, « Political Space: Autonomy, Liberalism, and Empire », *Alternatives: Global, Local, Political*, vol. 30, n° 4, 1 octobre 2005, pp. 415-41

DAWSON Ashley, « New World Disorder: Black Hawk Down and the Eclipse of U.S. Military Humanitarianism in Africa », *African Studies Review*, vol. 54, n° 2, 2011, pp. 177-94

- DUPONT Nathalie, « Le cinéma américain : un impérialisme culturel ? », *Revue LISA/LISA e-journal*, Vol. V – n°3 | 2007, pp. 111-132
- FARBER Stephen, « End of the Road? », *Film Quarterly*, vol. 23, n° 2, 1 Décembre 1969, pp. 3-16
- FRANCIS Don, « The Regeneration of America: Uses of Landscape in the Deer Hunter », *Literature/Film Quarterly*, vol. 11, n° 1, 1 janvier 1983, p. 16-21
- GALLAGHER John et ROBINSON Ronald, « The Imperialism of Free Trade », *The Economic History Review*, vol. 6, n° 1, 1 août 1953, pp. 1-15
- GOLDMANN Annie, « Quelques problèmes de sociologie du cinéma », *Sociologie et sociétés*, vol. 8, n° 1, 1976, p. 71-80
- GOSLINE Jeanie Elenor, « Trapped: The Iraq War Veteran on Film », *Dissent*, vol. 55, n° 3, été 2008, pp. 89-95
- GRONKE Paul, REJALI Darius, DRENGUIS Dustin, HICKS James, MILLER Peter et NAKAYAMA Bryan, « U.S. Public Opinion on Torture, 2001–2009 », *PS: Political Science & Politics*, vol. 43, n° 03, juillet 2010, pp. 437-44
- GRUNER Oliver, « Vietnam and beyond: rethinking Oliver Stone's Platoon (1976–2006) », *Rethinking History*, vol. 16, n° 3, septembre 2012, pp. 359-76
- GUERRA Stephanie, « Colonizing Bodies: Corporate Power and Biotechnology in Young Adult Science Fiction », *Children's Literature in Education*, vol. 40, n° 4, décembre 2009, pp. 275-95
- HELLMANN John, « Vietnam and the Hollywood Genre Film: Inversions of American Mythology in the Deer Hunter and Apocalypse Now », *American Quarterly*, vol. 34, n° 4, 1982, pp. 418-39.
- HUGHES Rowland, « The Ends of the Earth: Nature, Narrative, and Identity in Dystopian Film », *Critical Survey*, vol. 25, n° 2, 1 janvier 2013, pp. 22-39
- KATZ Eric, « Imperialism and Environmentalism », *Social Theory and Practice*, vol. 21, n° 2, 1995, pp. 271–85.
- KEMPF Jean, « Posséder/immobiliser : L'archive photographique de la 'Farm Security Administration' », *La photographie américaine, Revue Française d'études américaines*, vol. 14, n° 39, février 1989, pp. 45-56
- KING Jamie, « Bug Planet: Frontier Myth in Starship Troopers », *Futures*, vol. 30, n° 10, décembre 1998, pp. 1017-26
- KIRBY David A., « Extrapolating Race in *Gattaca* : Genetic Passing, Identity, and the Science of Race », *Literature and Medicine*, vol. 23, n° 1, 2004, pp. 184-200
- KOLLIN Susan, « Genre and the Geographies of Violence: Cormac McCarthy and the Contemporary Western », *Contemporary Literature*, vol. 42, n° 3, 2001, pp. 557-88

- LADERMAN David, « What a Trip: The Road Film and American Culture », *Journal of Film and Video*, vol. 48, 1996, pp. 41-57
- LOTTINI Irene, « When Buffalo Bill Crossed the Ocean: Native American Scenes in Early Twentieth Century European Culture », *European Journal of American Culture*, vol. 31, n° 3, 18 octobre 2012, pp. 187-203
- MASON Carol, « The Hillbilly Defense: Culturally Mediating U.S. Terror at Home and Abroad », *NWSA Journal*, vol. 17, n° 3, 1 octobre 2005, pp. 39-63.
- MCALISTER Melani, « A Culture History of the War without End », *Journal of American History*, vol. 89, n° 2, septembre 2002, pp. 439-55
- MCLURE Helen, « The Wild, Wild Web: The Mythic American West and the Electronic Frontier », *The Western Historical Quarterly*, vol. 31, n° 4, 2000, p. 457-76
- MICHLIN Monica, « Narrative and Ideological Entrapment in 24: Plotting, Framing, and the Ambivalent Viewer », *GRAAT On-Line*, n° 6, Décembre 2009
- MINGANT Nolwenn, « Cinéma hollywoodien en Afrique du Nord et au Moyen-Orient : une cartographie du marché », in Abdelfettah BENCHENNA *et al.*, *La Circulation des films : Afrique du Nord et Moyen Orient*, revue *Africultures*, mars 2016.
- MURAIRE André « La guerre du Vietnam dans le cinéma américain : suite et fin ? », *Cycnos*, Vol. 21, n°2, mis en ligne le 12 octobre 2006
- NADASDY Paul, « Transcending the Debate over the Ecologically Noble Indian: Indigenous Peoples and Environmentalism », *Ethnohistory*, vol. 52, n° 2, 20 mars 2005, pp. 291-331
- NATALI Maurizia, « The Sublime Excess of the American Landscape: Dances with Wolves and Sunchaser as Healing Landscapes », *Cinémas*, vol. 12, n° 1, 2001, pp. 105-25
- O'NEILL Michael C., « History as Dramatic Present: Arthur L. Kopit's 'Indians' », *Theatre Journal*, Vol. 34, n° 4, décembre 1982, p. 493-504
- PATTERSON Eric, « Every Which Way but Lucid: The Critique of Authority in Clint Eastwood's Police Movies », *Journal of Popular Film and Television*, Vol. 10, n° 3, automne 1982, pp. 92-104
- PEARCE Richard, « Norman Mailer's Why Are We in Vietnam: A Radical Critique of Frontier Values », *Modern Fiction Studies*, Vol. 17, n° 3, 1971, p. 409-14
- PEASE Nick, « The Deer Hunter and the Demythification of the American Hero », *Literature/Film Quarterly*, vol. 7, n° 4, 1 octobre 1979, p. 254
- PELLUCHON Corine et TAÏBI Nadia, « Vers un nouvel humanisme. Repenser le droit des animaux et la justice », *Sens-Dessous*, n° 16, 21 septembre 2015, pp. 77-88
- PFITZER Gregory M., « The Only Good Alien is a Dead Alien: Science Fiction and the Metaphysics of Indian-Hating on the High Frontier », *Journal of American Culture*, vol. 18, n° 1, 1 mars 1995, pp. 51-67

- POLT Harriet R., « Review: Easy Rider by Dennis Hopper, Peter Fonda », *Film Quarterly*, vol. 23, n° 1, 1 octobre 1969, pp. 22-4.
- PRATS Armando José, « Last Stand at the Ia Drang Valley: Memory, Mission, and the Shape of Victory in « We Were Soldiers. » », *Arizona Quarterly*, vol. 62, n° 2, été 2006, pp. 99-144
- RANKIN Sandy, « Disalienation and the Irrepressible Wish: Apes, Heston, Ludics, Home », *Journal of Popular Culture*, vol. 40, n° 6, 2007, p. 1019-31
- REDFORD Kent « The Ecologically Noble Savage », *Cultural Survival Quarterly* n. 15, 1991, pp. 46-8
- RIDGE Martin, « The Life of an Idea: The Significance of Frederick Jackson Turner's Frontier Thesis », *Montana: The Magazine of Western History*, vol. 41, n° 1, 1991, pp. 2-13.
- ROYOT Daniel, « The Last Stand : le champ de bataille sur grand écran », *Cycnos*, Vol. 21, n° 2, mis en ligne le 15 octobre 2006
- SARANTAKES Nicholas Evan, « Cold War Pop Culture and the Image of U.S. Foreign Policy: The Perspective of the Original Star Trek Series », *Journal of Cold War Studies*, vol. 7, n° 4, 1 octobre 2005, pp. 74-103
- SCHECHTER Harold et SEMEIKS Jonna, « Leatherstocking in 'Nam: Rambo, Platoon, and the American Frontier Myth », *Journal of Popular Culture*, vol. 24, n° 4, printemps 1991, pp. 17-25
- SHIVELY JoEllen, « Cowboys and Indians: Perceptions of Western Films Among American Indians and Anglos », *American Sociological Review*, vol. 57, n° 6, 1992, pp. 725-34
- STOELTJE Beverly J., « Making the Frontier Myth: Folklore Process in a Modern Nation », *Western Folklore*, vol. 46, n° 4, octobre 1987, p. 235-53
- VINSONNEAU Geneviève, « Le développement des notions de culture et d'identité : un itinéraire ambigu », *Carrefours de l'éducation*, n° 14, 1 septembre 2002, pp. 2-20
- WHITE Lynn, « The Historical Roots of Our Ecologic Crisis », *Science*, vol. 155, n° 3767, 10 mars 1967, pp. 1203-07
- WHITT Laurie Anne, « Cultural Imperialism and the Marketing of Native America », *American Indian Culture and Research Journal*, vol. 19, n° 3, 1 janvier 1995, pp. 1-31
- WOOD Robin, « The Incoherent Text: Narrative in the '70s », *Movie* 27-28, hiver-printemps 1980-81, pp. 25-49
- WRIGHT Will, « The Empire Bites the Dust », *Social Text*, n° 6, automne 1982, p. 120-25

## Articles de presse

- « *Star Wars*, The Year's Best Movie », *Time*, 30 mai 1977
- « A Grunt's-Eye View », *Los Angeles Weekly*, 12 décembre 1986
- « Bob Richardson », *Film and Video Production*, juin 1987
- « Dirty Harry », *Playboy*, avril 1972
- « Good Vs. Evil in 'Star Wars' », *Evening Outlook*, 2 juin 1977
- « Monkey Business; The Selling of the *Planet of the Apes* », *Sci Fi Universe*, juillet 1994
- « Peter Fonda Film Cheered at Cannes », *Los Angeles Times*, 14 mai 1969
- « Planet of the Apes », *Motion Picture Exhibitor*, 21 février 1968
- « Planet of the Apes », *Variety Weekly*, 7 février 1968
- « Starship Troopers », *Time Out London*, 17 décembre 1997
- « When the Apes Rule the World », *Los Angeles Herald Examiner*, 25 février 1968
- ANON. « Stone to Helm Own *Platoon* Script for Film Packages intl », *Variety*, 20 mars 1985
- ANSEN David et MCALEVEY Peter, « A Ferocious Vietnam Elegy; Oliver Stone Brings it Brutally Back Home », *Newsweek*, 5 janvier 1987
- BATCHELOR Ruth, « A Galaxy of Fun », *Los Angeles Free Press*, 3-9 juin 1977
- BAUER Jerry, « Dennis Hopper », *Nineteen*, janvier 1972
- BENJAMIN Mark, « Is the Army Lying About Friendly Fire Deaths? », *Salon*, 15 janvier 2009
- BENSON Sheila, « 'Platoon': It's War at Ground Zero », *Los Angeles Times*, 19 décembre 1986
- BENSOUA Joe, « *Platoon* Commands Deserved Attention », *Evening Outlook*, 19 décembre 1986
- BISKIND Peter, « Any Which Way You Can », *Première*, avril 1993
- BLAUNER Peter, « Coming Home, » *New York Magazine*, 8 décembre 1986
- BLEVINS Winfred, « Toward More Meaningful Sort of Freedom », *Los Angeles Herald Examiner*, 10 août 1969
- BORDAS Arnaud, « Pourquoi le monde entier succombe à *Avatar* », *Le Figaro*, 16 janvier 2010

BUCKLEY Peter, « Deliverance », *Films + Filming*, octobre 1972

BURKE Tom, « Will Easy Do It For Dennis Hopper? », *New York Times*, 20 juillet 1969

CAMPBELL Duncan, « It's a Wonderful Life as Hollywood Enlists its Heroes to Lift the Spirit of America », *The Guardian*, 18 décembre 2001

CAMPBELL Elizabeth, « *Rolling Stone* Raps with Peter Fonda », reproduit dans Nancy HARDIN et Marilyn SCHLOSSBERG, *Easy Rider: The Complete Screenplay*, New York, États-Unis, Signet, 1969

CANBY Vincent, « 'Platoon' Finds New Life in the Old War Movie », *New York Times Sunday*, 11 janvier 1987

CANBY Vincent, « Film: The Vietnam War in Stone's 'Platoon' », *New York Times*, 19 décembre 1986

CARSON L. M. Kit, « *Easy Rider: A Very American Thing* », *Evergreen*, novembre 1969

CHAMPLIN Charles, « 'Star Wars' Hails the Once and Future Space Western », *Los Angeles Times*, 22 mai 1977

CHAMPLIN Charles, « Has 'Platoon' De-escalated War Movies? », *Los Angeles Times*, 25 janvier 1987.

CIMENT Michel, « Interview with Oliver Stone », *Positif* n° 314, avril 1987, p 13-17

COCKS Jay, « Dirty Harry », *Time*, 3 janvier 1972

COCKS Jay, « Rites of Passage », *Time*, 7 juillet 1972

COLE Thomas, « Essay on American Scenery », *Atlantic Monthly Magazine* 1, janvier 1836

COMBS Richard, « 8 Degrees of Separation: A Look at the Quiet Side of Dirty Harry and the New Wave Aspirations of Don Siegel », *Film Comment*, juillet-août 2002

COOPER Marc, « *Playboy* Interview: Oliver Stone », *Playboy*, février 1988

CORLISS Richard, « A Good Look at a Hot 'Star' », *New York Times*, 24 juin 1977

CORLISS Richard, « Apocalypse, Then and Now », *Time*, 29 juillet 2001

CORLISS Richard, « *Platoon*: Viet Nam, The Way it Really Was, On Film », *Time*, 26 janvier 1987

CUSKELLY Richard, « Film Review: *Star Wars* », *Los Angeles Herald Examiner*, 25 mai 1977

DENBY David, « Bringing the War Back Home », *New York Times*, 15 décembre 1986

DENBY David, « Going Native; 'Avatar' and 'Sherlock Holmes' », *The New Yorker*, 4 janvier 2010



DIGGS Terry Kay, « *Dirty Harry*, the Mt. Davidson cross and symbols in conflict », *San Francisco Examiner*, 24 septembre 1996

DOUTHAT Ross, « Heaven and Nature », *New York Times*, 20 décembre 2009

EBERT Roger, « Dirty Harry », *Chicago Sun Times*, 1 janvier 1971

FARBER Stephen, « *Deliverance* – How it Delivers », *New York Times*, 20 août 1972

FARBER Stephen, « Hit and Miss », *New West*, 20 juin 1977

FAUGHNDER Ryan, « 40 Billion in Global Box Office? Thank China and ‘Star Wars’ », *Los Angeles Times*, 30 décembre 2015

FEENEY F. X., « F. X. Feeney’s Revival Pick », *L.A. Weekly*, 3 mai 1997

FEIDEN Robert, « Interview with Franklin Schaffner », *Inter/View*, mars 1972

GENDEL Morgan, « ‘Alien’ Shares a Political Strain with ‘Andromeda’ », *Los Angeles Times*, 3 novembre 2003

GERTNER Richard, « Planet of the Apes », *Motion Picture Herald*, 21 février 1968

GOLDBERG Jonah, « ‘Avatar’ and the Faith Instinct », *Los Angeles Times*, 29 décembre 2009

GOLDMAN Peter, « *Rocky* and *Rambo* », *Newsweek*, 23 décembre 1985

HALBERSTAM David, « Two Who Were There View ‘Platoon’ », *New York Times*, 8 mars 1987.

HEDEGAARD Erik, « The Impossible Reality of James Cameron », *Rolling Stone*, 24 décembre 2009 – 7 janvier 2010

HOBERMAN Jim, « At War with Ourselves », *Village Voice*, 23 décembre 1986

HOBERMAN Jim, « Dirty Harry », *Village Voice*, 5 avril 2006

HOBERMAN Jim, « Stable Relationship: Gay Frontier Weepie is Hollywood’s Straightest Love Story in Years », *The Village Voice*, 30 novembre – 6 décembre 2005

HOBERMAN Jim, « Sticker Shock (and Awe); There Are Some Things—an Avatar to Meet Expectations, Specifically—that Even Money Can’t Buy », *Village Voice*, 22 décembre 2009

HOBERMAN Jim, (sans titre, à propos d’*Easy Rider*), *Village Voice*, 26 juillet 1994. Consulté à la bibliothèque Margaret Herrick Library, Core Collection File, dossier « *Easy Rider* ».

HONEYCUTT Kirk, « ‘Avatar’, A Triumph of Technology, Storytelling », *Hollywood Reporter*, 11 décembre 2009

HUNTER Tim et THOMPSON Richard, « Clint Eastwood, Auteur », *Film Comment* 14, n° 1, janvier-février 1978

INDIANA Gary, « Homos on the Range; Ang Lee's 'BM' Explores Queer Love in the Heartland », *Village Voice*, 30 novembre – 6 décembre 2005

K. I., « Aliens », *Film Journal*, août 1986

KIFNER John, « Report on Brutal Vietnam Campaign Stirs Memories », *New York Times*, 28 décembre 2003.

KAEL Pauline, « After Innocence », *The New Yorker*, 1er octobre 1973

KAEL Pauline, « Apes Must Be Remembered, Charlie », *The New Yorker*, 17 février 1968

KAEL Pauline, « Little Shocks, Big Shocks », *The New Yorker*, 12 janvier 1987

KAEL Pauline, « The Current Cinema: Aliens », *The New Yorker*, 11 août 1986

KAEL Pauline, « The Current Cinema: The Street Western », *The New Yorker*, 25 février 1974

KAEL Pauline, « The Current Cinema; Saint Cop », *The New Yorker*, 15 janvier 1972

KAEL Pauline, « *The Deer Hunter*: The God Bless America Symphony », *The New Yorker*, 18 décembre 1978

KAUFFMAN Stanley, « Fair to Meddling », *New Republic*, 5-12 août 1972

KENNEDY John F., « The Vigor We need », *Sports Illustrated* n°17, 16 juillet 1962

KENT Laetitia, « Ready for Vietnam: An Interview with Michael Cimino », *New York Times*, 10 décembre 1978

KIFNER John, « Report on Brutal Vietnam Campaign Stirs Memories », *New York Times*, 28 décembre 2003

KNIGHT Arthur, « *Deliverance* is First-Rate Drama », *Hollywood Reporter*, 12 juillet 1972

KRAMER Sydelle, « Platoon », *Cineaste*, Vol. 15, n°3, automne 1987

KROLL Jack, « Fun in Space », *Newsweek*, 30 mai 1977

LETHEM, Jonathan, « *The Darkest Side of John Wayne* », *Salon.com*, 11 août 1997, <http://www.salon.com/1997/08/11/wayne/>. Consulté le 04/03/2016.

LINDERMAN Lawrence, « Gallery Interview: Dennis Hopper », *Gallery*, décembre 1972.

LUBOW Arthur, « A Space Iliad », *Film Comment*, juillet-août 1977

MAHONEY John, « 'Planet of Apes' Rare Pic; Should Be Gargantuan Boxoffice Hit for 20<sup>th</sup> », *The Hollywood Reporter*, 5 février 1968

MCGILLIGAN Pat, « Point Man », *Film Comment*, janvier/février 1987

MILLER Edwin, « Dennis Hopper Makes the Last Movie in Peru », *Seventeen*, juillet 1970

MORGENSTERN Joseph, « Monkey Lands », *Newsweek*, 26 février 1968

MOSK, « Easy Rider », *Variety*, 15 mai 1969

MOSKIN Robert, « Vietnam, Get Out Now », *Look*, Vol. 33, n° 23, 18 novembre 1969

MURF (A. D. MURPHY), « Deliverance », *Variety*, 12 juillet 1972

MURF (A. D. MURPHY), « Star Wars », *Variety*, 20 mai 1977

MURPHY A. D., « Dirty Harry », *Variety*, 22 décembre 1971

NORMAN Michael, « 'Platoon' Grapples with Vietnam », *New York Times Sunday*, 21 décembre 1986

O'BRIEN Tom, « Reel Politics; 'Miss Mary', 'Weeping', and 'Platoon' », *Commonweal*, 16 janvier 1987

P.D.Z. « Cops, Creeps and Courts », *Newsweek*, 10 janvier 1972

PENNINGTON Ron, « Star Wars », *Hollywood Reporter*, 20 mai 1977

PODHORETZ John, « Avatarocious: Another Spectacle Hits the Iceberg and Sinks », *Weekly Standard*, 28 décembre 2009

POOLE William Frederick, « Roosevelt's *The Winning of the West* », *The Atlantic Monthly*, vol. 64, n° 385, novembre 1889

PROVENZANO Tom, « With *Starship Troopers*, Paul Verhoeven Recreates World War II 400 Years from Now », *Drama-Logue*, 6-12 novembre 1997

QSF, « Platoon », *Screen International*, 14 février 1987

RAINER Peter, « 'Blade Runner': Icy Slice of the Future in L.A. », *Los Angeles Herald Examiner*, 25 juin 1982

RICE Susan, « Teaching Apes: A Review of 'Planet of the Apes' », *Media and Methods Magazine*, octobre 1973

RICHARDS Jeffrey, « Ronald Colman and the Cinema of Empire », *Focus on Film* n°4, 1970

ROBERTS Dan, « Obama's Shifting Views on Torture: How the Candidate lost his Way as President », *The Guardian*, 9 décembre 2014

ROSE Steve, « *Jurassic World* and *Ted 2*: An Evolutionary Leap for Animal Rights? », *The Guardian*, 18 juin 2015

SALAMON Julie, « Shoot Out at the Intergalactic Corral », *Wall Street Journal*, 17 juillet 1986

SALISBURY Stephen, « Stone Rode Realism to Crest of New Wave of Vietnam Films », *L. B. Press-Telegram*, 6 janvier 1987

SCANLON Paul, « The Wizard of *Star Wars*, An Interview with George Lucas by Paul Scanlon », *Rolling Stone* n°246, 25 août 1977

SCHICKEL Richard, « Help, They're Back! », *Time*, 28 juillet 1986

SCHICKEL Richard, « Second Thoughts on Ape-Men », *Life*, 10 mai 1968

SCHICKEL Richard, « White Water, Black Doings », *Life*, 8 août 1972

SIMON Roger, « 'Star Wars': The First Movie of the 1980s », *Chicago Sun Times*, 5 juin 1977

SIMS David, « The Disturbing Appeal of the Punisher », *The Atlantic*, 24 mars 2016

SKELTON George, « 'Make My Day': Reagan Assails Congress, Vows Tax Hike Veto », *Los Angeles Times*, 14 mars 1985

SMITH Sean, « Forbidden Territory; In Ang Lee's devastating film 'BM', Jake Gyllenhaal and Heath Ledger Buck Hollywood Convention », *Newsweek*, 21 novembre 2005

STONE Oliver, « One from the Heart », *American Film*, janvier/février 1987

STRAUSS Neil, « 50's Sci Fi Camp Goes High-Tech », *New York Times*, 10 novembre 1997

THOMSON David, « Cop on a Hot *Tightrope* », *Film Comment* 20, n°5, septembre-octobre 1984

THOMSON David, « Rumbles in the Jungle », *California*, décembre 1986

THOREAU Henry David, « Walking », *The Atlantic Monthly*, juin 1862

TRAVERS Peter, « King of the World; A Classic? No. But James Cameron's 3-D Epic is a Sensory Blast », *Rolling Stone*, 21 janvier 2010

TRB, « 'Platoon' and Iranamok », *New Republic*, 9 mars 1987

TWAIN Mark, « To the Person Sitting in Darkness », *North American Review* n°172, février 1901

WALKER Jeff, « The Alien: A Secret Too Good to Give Away », *Rolling Stone*, 31 mai 1979

WILSON Michael Henry, « Entretien avec Clint Eastwood », *Positif* n° 287, janvier 1985

WINOGURA Dale, « Dialogues on Apes, Apes, and More Apes », *Cinéfantastique*, été 1972

YAIK Lim Keng, « Green Neocolonialism », *The New York Times*, 9 octobre 2009

ZOGLIN Richard, « An Outbreak of Rambomania », *Time*, 24 juin 1985

ZONKEL Phillip, « Basil, Black and Fonda on 'Easy Rider' », *Press Telegram*, 3 octobre 2002

## Thèses

BOOK Juli Gatling, *Land of the Past, Space of the Future: The Frontier in American Popular Culture*, Thèse de doctorat, Université du Missouri, Saint-Louis, 2008

CHAMOT Jean-Marc, *La représentation du général G.A. Custer dans le cinéma et la télévision des États-Unis (1909-2004)*, Thèse de doctorat, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, France, 2005

DUTRIAUX Claire, *Héros blanc du Sud dans le cinéma américain : normes, marges, ambivalences*, Thèse de doctorat, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, France, 2011

GAUTHERON Marie, *L'invention du désert : émergence d'un paysage, du début du XIXe siècle au premier atelier algérien de Gustave Guillaumet (1863-1869)*, Thèse de doctorat, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, France, 2015

HAHN Miriam, *Playing Hippies and Indians: Acts of Cultural Colonization in the Theatre of the American Counterculture*, Thèse de doctorat, Université d'État de Bowling Green, États-Unis, 2014

HURAUPT-PAUPE Anne, *Le road movie : définitions, structures, antécédents et évolution*, Thèse de doctorat, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, France, 2006

STEWART Margaret E., *Death and Growth: Vietnam-War Novels, Cultural Attitudes, and Literary Traditions*, Thèse de doctorat, Université du Wisconsin, Madison, États-Unis, 1981

TEGOMO Guy Beaudelaire, *L'impact du cinéma dans le roman francophone d'Afrique noire*, Thèse de doctorat, Université Queen's, Kingston, Canada, 2010

YAQUINTO Marilyn, *Policing the World: American Mythologies and Hollywood's Rogue Cop Character*, Bowling Green, États-Unis, Bowling Green State University Popular Press, 2006

## Discours

BUSH George W., « Adress to the Nation on the Terrorist Attacks », 11 septembre 2001, Washington D.C.

BUSH George W., « Bush Announces Strikes Against Taliban », 7 octobre 2001, Washington D.C.

BUSH George W., « Bush Comments on Plane Crashes », 11 septembre 2001, Barksdale Air Force Base, Louisiane

BUSH George W., « Remarks by the President upon Arrival at the White House », 16 septembre 2001, Washington D.C.

EISENHOWER Dwight, « Farewell Address », 17 janvier 1961, Washington D.C.

JOHNSON Lyndon B., « Peace Without Conquest », 7 avril 1965, John Hopkins University

KENNEDY John F., « 1960 Democratic National Convention », 15 juillet 1960, Los Angeles

KENNEDY John F., « Address at Rice University on U.S. Space Program », 12 septembre 1962, Houston

KENNEDY John F., « American University Commencement Address », 10 juin 1963, Washington D.C.

KENNEDY John F., « Democratic National Convention Acceptance Speech », 15 juillet 1960, Los Angeles

KENNEDY John F., « Inaugural Address », 20 janvier 1961, Washington D.C.

KENNEDY John F., « Special Message to the Congress on Urgent National Needs », 25 mai 1961, Washington D.C.

KERRY John, « Complete Testimony of Lt. John Kerry to Senate Foreign Relations Committee », Congressional Record (92nd Congress, 1st Session), 22 avril 1971, Washington D.C.

REAGAN Ronald, « California Governor's Inaugural Adress », 5 janvier 1967, Sacramento

## Scénarios

BOORMAN John et DICKEY James, *Deliverance, Second Draft*, 11 janvier 1971. Consulté en ligne le 31/08/2016 : <http://www.dailyscript.com/scripts/deliverance.pdf>.

CIMINO Michael, *The Deer Hunter, Fourth Draft*, 9 mai 1977. Bibliothèque Margaret Herrick (Los Angeles), Script Collection. Consulté en juin 2015

FINK H. J. et RIESNER Dean, *Dirty Harry, Revised Final Script*, 12 avril 1971. U.C.L.A. Performing Arts Library (Los Angeles), Special Collections. Consulté en juin 2013

FONDA Peter, HOPPER Dennis et SOUTHERN Terry, *Easy Rider, Combined Continuity Script*, 9 avril 1969. Scénario publié dans Nancy HARDIN et Marilyn SCHLOSSBERG, *Easy Rider: The Complete Screenplay*, New York, États-Unis, Signet, 1969

FONDA Peter, HOPPER Dennis et SOUTHERN Terry, *Easy Rider*, scénario n°27 (non daté). Bibliothèque Margaret Herrick (Los Angeles), fonds Donn Cambern, Script f. 9. Consulté en mai 2015

LUCAS George, *The Adventures of Luke Skywalker as Taken from the 'Journal of the Whills' by George Lucas; (Saga I), STAR WARS, Revised Fourth Draft*, 15 mars 1976. U.C.L.A. Performing Arts Library (Los Angeles), Special Collections. Consulté en juin 2013

MILIUS John, *Dead Right*, 7 novembre 1970. U.C.L.A. Performing Arts Library (Los Angeles), Special Collections. Consulté en juillet 2013

SERLING Rod, *Planet of the Apes Screenplay*, 1 mars 1965. Bibliothèque Margaret Herrick, fonds Charlton Heston, 12-f. 129 PLANET OF THE APES – Script 1965. Consulté en mars 2015

STONE Oliver, *The Platoon*, 1 avril 1985. Consulté en ligne le 31/08/2016 : <http://screenplayexplorer.com/wp-content/scripts/Platoon.pdf>.

STONE Oliver, *The Platoon*, 10 février 1986. Bibliothèque Margaret Herrick (Los Angeles), Script Collection. Consulté en avril 2015

WILSON Michael, *Planet of the Apes: Revised Final Draft*, 18 avril 1967. Bibliothèque Margaret Herrick (Los Angeles), Script Collection. Consulté en mars 2015

WILSON Michael, *Planet of the Apes: Shooting Script*, 5 mai 1967. Consulté le 31/08/2016 en ligne : <http://www.scifiscripts.com/scripts/planetofapes67.txt>.

## Documentaires

BURNS Kevin et COMTOIS David, *Behind the Planet of the Apes*, Van Ness Films, 1998.

HOGREWE Jan et HOGREW Jerry, *Dirty Harry: The Original*, Pond Films, 2001

SCHICKEL Richard, *From Star Wars to Jedi: The Making of a Saga*, Lucasfilm, 1983



## Filmographie

Corpus primaire .....	626
Corpus secondaire .....	632
Corpus de séries télévisées .....	644

## Corpus primaire

(par ordre chronologique)

### *Planet of the Apes*

1968, États-Unis, 112 min

Adapté du roman de Pierre Boulle, *La Planète des singes* (1963)

Réalisateur : Franklin J. Schaffner

Scénariste(s) : Michael Wilson, Rod Serling,

Producteur(s) : Arthur Jacobs, Mort Abrahams

Musique : Jerry Goldsmith

Photographie : Leon Shamroy

Maquillage : John Chambers

Interprétation : Charlton Heston (George Taylor), Roddy McDowall (Cornelius), Kim Hunter (Zira), Maurice Evans (Dr. Zaius), Linda Harrison (Nova), Robert Gunner (Landon), Jeff Burton (Dodge), Buck Kartalian (Julius), Stewart (Dianne Stanley)

Maison(s) de production : APJAC Productions, Twentieth Century Fox (uncredited)

Logline :

Dans ce film de science-fiction, trois hommes explorent une planète inconnue semblable à la terre dominée par les singes et où les hommes sont réduits à un état animal.

Synopsis :

Partis de la Terre en 1972, quatre astronautes, Stewart, Dodge, Landon et Taylor reviennent d'une mission de dix-huit mois dans l'espace interstellaire à bord de la navette Icare. Ils voyagent à la vitesse de la lumière, ce qui crée un décalage temporel entre le vaisseau et la Terre : les dix-huit mois dans le vaisseau représentent des centaines d'années sur Terre. Durant leur sommeil artificiel, la navette s'écrase au milieu d'un désert sur une planète inconnue. La date indiquée sur le tableau de bord est l'an 3978. Stewart est morte pendant son sommeil, tandis que les trois survivants partent à la recherche d'un signe de vie. Pendant leur périple, ils rencontrent des humains habillés de peaux et dénués de parole et sont vite attaqués par des singes à dos de cheval et armés de fusils qui chassent les humains comme s'ils étaient des animaux. Dodge est tué pendant l'attaque et Landon capturé et lobotomisé. Blessé à la

gorge et incapable de parler, Taylor est emmené pour servir de sujet d'observation aux scientifiques chimpanzés Zira et Cornelius. Ces derniers, sous l'autorité de l'orang-outan Zaius, ministre de la Science et défenseur de la Foi, se rendent vite compte qu'ils ont affaire à un humain doué de raison. Taylor pourrait bien confirmer la théorie de l'évolution de Cornelius, selon laquelle les singes descendraient de l'homme. Zaius s'oppose fortement à une telle théorie, qui ne correspond pas au récit des Parchemins sacrés. Les chimpanzés Zira et Cornelius sont jugés devant un tribunal de la foi et Taylor est condamné à la castration. Avec les deux chimpanzés et Nova, une humaine dont il s'est pris d'affection, Taylor s'enfuit vers la Zone interdite où son vaisseau a atterri. Les personnages y découvrent bientôt une caverne contenant des traces d'une ancienne civilisation plus avancée que celle des singes, et qui semble bien être humaine. Zaius et ses soldats gorilles rattrapent les fuyards et les somment de se rendre. Un combat et des négociations s'ensuivent au terme desquelles Zaius impose aux chimpanzés le secret sur la découverte de la caverne, et Taylor et Nova sont laissés libres de s'en aller vers le cœur de la Zone interdite. Après une courte chevauchée, Taylor tombe nez à nez avec la Statue de la Liberté échouée sur la plage, et comprend que son vaisseau a bien atterri sur la Terre et qu'une guerre nucléaire a détruit la civilisation humaine.

### ***Easy Rider***

1969, États-Unis, 95 min

Réalisateur : Dennis Hopper

Scénariste(s) : Dennis Hopper, Peter Fonda et Terry Southern

Producteur(s) : Peter Fonda, Bert Schneider, Bob Rafelson, William Hayward

Photographie : Laslo Kovacs

Interprétation : Peter Fonda (Wyatt/Captain America), Dennis Hopper (Billy), Jack Nicholson (George Hanson), Luke Askew (Stranger), Toni Basil (Mary), Karen Black (Karen), Phil Spector (Connection)

Maison(s) de production : Pando Company, Raybert Productions

Logline :

Dans ce road movie, deux jeunes motards hippies, Wyatt et Billy, découvrent une Amérique divisée en la contreculture et le conservatisme lors de leur traversée des États-Unis.

### Synopsis :

À la fin des années 1960, deux jeunes américains, Billy et Wyatt, réalisent un trafic de drogue dans le but de pouvoir parcourir librement les États-Unis. Grâce à cette vente, ils prennent la route pour le Mardi Gras de la Nouvelle-Orléans avec des motos flambant neuves et \$50 000. Refusés dans un motel, ils se mettent à dormir à la belle étoile durant tout leur trajet, ce qui les pousse à rencontrer des personnes sur la route. Un fermier d'Arizona et sa famille leur offrent le confort d'un repas et leur prêtent de quoi réparer leur moto après qu'ils ont eu un pneu crevé. Ils prennent ensuite en stop l'Étranger, avec qui ils campent dans des ruines amérindiennes à Monument Valley, et qui les emmène dans sa commune, une communauté hippie, près de Taos au Nouveau-Mexique. En partant, Wyatt et Billy emmènent avec eux deux femmes de la commune avec qui ils passent un moment idyllique. Les deux personnages se retrouvent ensuite au milieu d'une parade dans une petite ville du Texas, où ils accompagnent à moto les majorettes et l'orchestre avant d'être arrêtés par la police pour avoir défilé sans permis. Ils rencontrent en cellule George Hanson, un avocat qui les aide à sortir de prison. George a toujours rêvé d'aller à la Nouvelle-Orléans et les deux motards l'invitent alors à se joindre à eux. Lorsqu'ils atteignent la Louisiane, ils sont accueillis par les insultes des locaux. Au cœur de la nuit, un groupe d'hommes cagoulés battent les trois personnages et George meurt sous les coups. Les deux motards reprennent ensuite la route et arrivent le lendemain à la Nouvelle-Orléans. Une scène de trip psychédélique dans le cimetière conclut leur découverte de Mardi Gras. Ils partent enfin pour la Floride où Billy est content de prendre sa retraite, mais Wyatt a le sentiment qu'ils ont raté quelque chose : « we blew it ». Le lendemain, les deux hippies sont abattus sur une route anonyme par deux *rednecks* en pickup.

### ***Dirty Harry***

1971, États-Unis, 102 min

Réalisateur : Don Siegel

Scénariste(s) : Harry Fink, Rita M. Fink et Dean Riesner

Producteur(s) : Don Siegel, Robert Daley, Carl Pingitore

Musique : Lalo Schifrin

Photographie : Bruce Surtees

Interprétation : Clint Eastwood (Harry), Andrew Robinson (Scorpio), Harry Guardino (Lieutenant Bressler), Reni Santoni (Chico Gonzalez), John Vernon (The Mayor), John Larch (Chief), John Mitchum (Inspecteur De Giorgio), Josef Sommer (Procureur Rothko)

Maison(s) de production : Warner Bros., Malpas Company

Logline:

La ville de San Francisco fait face aux menaces du tueur Scorpio qui tue des victimes innocentes et réclament des rançons. L'inspecteur Harry est désigné pour l'arrêter.

Synopsis :

L'inspecteur Harry Callahan arrive sur le lieu d'un crime, où une jeune femme vient juste d'être abattue par un tireur à distance. Harry suit la trace du tueur, Scorpio, et trouve une lettre dans laquelle il demande une rançon à la ville de San Francisco, sans quoi il tuera un prêtre ou un Noir. Les hélicoptères de la police empêchent Scorpio de tuer un homosexuel noir et le tueur assassine alors un enfant noir du quartier pauvre de Portrero Hill. Harry et son nouveau partenaire Chico sont sur l'affaire et manquent d'appréhender le tueur qui augmente alors sa rançon et annonce avoir kidnappé une jeune fille de 14 ans. Le maire accepte de payer et Callahan est chargé de livrer la rançon le soir même. Après une course de téléphone en téléphone dirigée par Scorpio, Harry se retrouve au Mont Davidson où Scorpio le désarme, déclare qu'il tuera la jeune fille et bat sauvagement Harry. Chico intervient alors et Scorpio s'enfuit blessé tandis qu'Harry perd connaissance. Plus tard dans la nuit, Harry reprend la chasse de Scorpio jusque dans Kezar Stadium, où il tire sur le tueur désarmé et le torture pour obtenir des informations sur la jeune fille enlevée, sans résultat. Le lendemain au bureau du procureur, Harry est réprimandé et apprend que, parce qu'il n'a pas suivi les procédures légales et a violé plusieurs amendements à la Constitution, le tueur a été libéré. Harry harcèle alors Scorpio en le suivant partout où il va. Pour se débarrasser de l'inspecteur, le tueur paie quelqu'un pour le battre et accuse ensuite Harry de l'avoir malmené. Ce dernier est alors retiré de l'affaire. Le tueur prend ensuite en otage un bus scolaire et demande à nouveau une rançon. Harry décide alors d'intervenir. Près d'une carrière de gravier aux abords de la ville, il oblige le bus à s'arrêter et le tueur à lui faire face. Au terme d'une fusillade où Scorpio prend un enfant en otage, Harry le tue. Écœuré et aigri, l'inspecteur jette son badge avant de partir vers l'horizon.

## *Deliverance*

1972, États-Unis, 110 min

Adapté du roman *Deliverance* de James Dickey (1970)

Réalisateur : John Boorman

Scénariste(s) : James Dickey, John Boorman

Producteur(s) : John Boorman, Charles Orme

Photographie : Vilmos Zsigmond

Interprétation : Jon Voight (Ed Gentry), Burt Reynolds (Lewis Medlock), Ned Beatty (Bobby), Ronny Cox (Drew), Bill McKinney (Mountain Man), Herbert 'Cowboy' Coward (Toothless Man), Billy Redden (Lonnie), James Dickey (Sheriff Bullard)

Maison(s) de production : Warner Bros., Elmer Enterprises

Logline :

Quatre hommes d'affaires partent en week-end dans les Appalaches géorgiennes afin de descendre en canoë une rivière sauvage et se retrouvent confrontés à la violence des locaux.

Synopsis :

Quatre amis de la classe moyenne d'Atlanta, Lewis, Drew, Ed et Bobby, partent en weekend dans les Appalaches de Géorgie près d'Aintry. Motivés par le charismatique Lewis, ils descendent en canoë la dernière rivière sauvage du Sud avant qu'elle ne disparaisse pour laisser place à un barrage. Le premier jour enchante les personnages, qui retrouvent des sensations oubliées et s'endorment épuisés autour d'un feu de camp. Le lendemain, Ed et Bobby partis devant, rencontrent deux locaux hostiles sur la berge qui violent Bobby tandis qu'Ed est menacé d'un fusil. Lewis tue d'une flèche le violeur dont le corps sera enterré contre l'avis de Drew, qui préfère prévenir la police. L'enterrement du corps à mains nues a un effet traumatisant sur Drew qui plonge tête la première dans l'eau juste avant une série de rapides. L'événement incompréhensible et soudain provoque le retournement des deux canoës, Lewis se casse une jambe tandis que Drew disparaît dans les rapides. Pour Lewis, il n'y a aucun doute : quelqu'un a tiré sur Drew. Ed décide alors d'aller se confronter au tireur ; il aperçoit une silhouette armée d'un fusil et la tue avec son arc sans être sûr que ce soit l'agresseur. Son corps est lesté dans la rivière. Les personnages trouvent le corps de Drew sans qu'il soit possible de confirmer qu'on lui a tiré dessus. Ils le lestent également et préparent un récit à raconter à la police. De retour à la « civilisation », comme le dit Bobby, Aintry est en plein déménagement avant que la vallée ne soit inondée par le lac. Le shérif se

doute que les citoyens sont coupables mais n'a aucune preuve. Les trois survivants sont libres de repartir chez eux.

## *Star Wars*

1977, États-Unis, 121 min

Réalisateur : George Lucas

Scénariste(s) : George Lucas

Producteur(s) : George Lucas, Gary Kurtz

Musique : John Williams

Photographie : Gilbert Taylor

Interprétation : Mark Hamill (Luke Skywalker), Harrison Ford (Han Solo), Carrie Fisher (Princess Leia Organa), Peter Cushing (Grand Moff Tarkin), Alec Guinness (Ben Obi-Wan Kenobi), Anthony Daniels (C-3PO), Kenny Baker (R2-D2), Peter Mayhew (Chewbacca), David Prowse (Darth Vader)

Maison(s) de production : Lucasfilm, Twentieth Century Fox

Logline :

Dans ce film de science-fiction, une guerre oppose l'Empire galactique à l'Alliance rebelle dont la représentante, Leia, est faite prisonnière avant d'être délivrée par la rébellion.

Synopsis :

Il y a très longtemps, dans une galaxie très lointaine, une guerre civile fait rage entre l'Empire galactique et l'Alliance rebelle. Le vaisseau de la princesse Leia, membre de l'Alliance, est poursuivi et arrêté par un vaisseau impérial. Avant d'être arrêtée par Darth Vader, bras droit de l'Empereur, et conduite sur le vaisseau impérial de l'Etoile noire, la princesse enregistre un message à l'attention d'Obi Wan Kenobi, guerrier Jedi, dans le robot R2D2. R2D2, accompagné d'un autre robot nommé C3PO, s'enfuit dans une capsule qui atterrit sur la planète Tatooine, où les deux droïdes sont rapidement capturés par des marchands Jawas et vendus aux parents adoptifs de Luke Skywalker. Luke découvre alors par hasard le message de la princesse, avant que R2D2 ne s'échappe pour retrouver Obi Wan. Parti à la recherche du droïde, Luke est attaqué par les Hommes des sables et sauvé par un ermite qui se révèle être Obi Wan. Celui-ci apprend à Luke l'existence de la Force, une énergie puissante contrôlée par les chevaliers Jedi, qui protégeaient la galaxie avant l'arrivée de l'Empire. Le père de Luke

était lui-même un Jedi puissant, et Obi Wan a conservé son arme, un sabre laser, qu'il transmet à Luke. Obi Wan découvre le message de la princesse Leia qui lui demande de venir en aide à la rébellion. Entre temps les marchands Jawas et les parents adoptifs de Luke sont massacrés par les troupes impériales à la recherche des deux droïdes. Luke décide alors de suivre Obi Wan pour Alderaan, planète de Leia, et aider la rébellion. Luke, Obi Wan et les deux droïdes se rendent à la ville de Mos Eisley pour trouver un transporteur vers Alderaan. Ils y rencontrent Han Solo et Chewbacca qui les conduiront à Alderaan à bord de leur vaisseau, le Millennium Falcon, vaisseau le plus rapide de la galaxie. Arrivé à Alderaan, ils se rendent compte que l'Empire a détruit la planète dont il ne reste que des débris. Ils sont alors repérés par l'Etoile noire et capturés à bord du vaisseau. Infiltrés dans le vaisseau impérial, ils découvrent la cellule où est emprisonnée la princesse et la libèrent avant de retrouver le Millennium Falcon à bord duquel ils s'évadent de l'Etoile noire. Obi Wan reste cependant en arrière, où il combat Darth Vader au sabre laser et se laisse mourir sous les yeux de Luke. L'Empire traque le signal du Falcon jusqu'à Yavin IV où se cache la base rebelle. Le temps est compté pour l'Alliance qui trouve le point faible dans la structure de l'Etoile noire et lance ses chasseurs avant que celle-ci ne soit en position de les anéantir. Une bataille aérienne s'ensuit durant laquelle Luke lâche une bombe à l'endroit précis où la planète artificielle est vulnérable. Celle-ci explose et la rébellion est victorieuse. Luke et Han Solo sont récompensés d'une médaille lors d'une cérémonie de distinction officielle.

### *Platoon*

1986, États-Unis, 120 min.

Réalisateur : Oliver Stone

Scénariste(s) : Oliver Stone

Producteur (s) : John Daly, Derek Gibson, Arthur Kopelson, A. Kitman Ho

Musique : George Delerue

Photographie : Robert Richardson

Interprétation : Charlie Sheen (Chris), Tom Berenger (Barnes), Willem Dafoe (Elias), Forest Whitaker (Big Harold), Kevin Dillon (Bunny), Francisco Quinn (Rhah), Keith David (King), Johnny Depp (Lerner), Dale Dye, (Capitaine Harris).

Maison de production : Hemdale.



### Logline :

Dans ce film de guerre, après s'être engagé volontairement au Vietnam, le jeune Chris est confronté à l'horreur de la guerre et à la division culturelle et politique de l'Amérique incarnée par les figures de deux sergents de son peloton.

### Synopsis :

Le jeune idéaliste Chris a quitté l'université pour s'engager dans l'armée au Vietnam où il arrive en janvier 1968. Immergé dans la jungle, avec les moustiques et la mort, Chris découvre les difficultés du combat dans cet environnement et perd vite ses notions romantiques de la guerre. Deux figures charismatiques s'opposent au sein du peloton : le sergent Barnes, dur et violent, et le sergent Elias, plus juste. Pendant une patrouille dans la jungle, le peloton tombe sur un camp Vietcong et commence à le fouiller. Le sergent Elias démontre son courage en infiltrant les tunnels ennemis. Une mine embusquée explose soudain, tuant deux soldats. Dans la confusion, un troisième soldat disparaît, qui est ensuite retrouvé mutilé et attaché à un arbre, provoquant l'horreur et la haine de ses camarades. Lorsque le peloton arrive par la suite dans un village de paysans où sont cachés des armes et du riz, les soldats sous tension ont envie d'en découdre et un paysan handicapé est violemment tué dans sa hutte. Barnes interroge le doyen du village, qui dit ne rien savoir sur les armes. Sa femme proteste contre les soldats qui ont tué le bétail et détruit les récoltes, ce qui énerve Barnes qui la tue puis saisit sa petite-fille et menace de la tuer également. Le sergent Elias s'interpose et un combat s'enclenche, interrompu par leur supérieur qui ordonne de tout brûler et de continuer leur route. Chris surprend des membres du peloton s'apprêtant à violer une jeune fille et s'interpose à son tour. Lors de la patrouille suivante, les soldats tombent sur une embuscade et sont obligés de se retirer. Barnes se propose de retourner chercher Elias resté en retrait, le retrouve et le tue au milieu de la forêt avant de revenir évacuer la zone avec les autres. Chris et le reste du peloton se doutent que Barnes est responsable et les tensions montent au sein de l'unité. Après un court séjour à la base, le peloton est renvoyé dans la zone de l'embuscade où il se retrouve vite encerclé par une armée d'ennemis. Chris libère alors son instinct guerrier dans une frénésie meurtrière, mais tombe nez à nez avec Barnes enragé qui essaie de le tuer. L'afflux incontrôlable de l'ennemi pousse le capitaine Harris à bombarder ses propres positions et les avions lâchent du napalm au moment où Barnes s'apprête à tuer Chris. Le lendemain, Chris retrouve Barnes blessé et le tue d'une rafale avant d'être rapatrié en hélicoptère et de laisser la guerre derrière lui.

## Corpus secondaire

*2 Guns*, Baltasar Kormakur, 2013  
*2001: Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968  
*28 Days Later*, Danny Boyle, 2002  
*3:10 to Yuma*, James Mangold, 2007  
*300*, Zack Snyder, 2007  
*55 Days at Peking*, Nicholas Ray, 1963  
*A Girl From the West*, Vitagraph (studio), 1912  
*A Man Called Horse*, Elliot Silverstein, 1970  
*A Perfect World*, Clint Eastwood, 1993  
*A Redskin's Bravery*, Bison 101 (studio), 1911  
*A River Runs Through It*, Robert Redford, 1992  
*Act of Valor*, Mike McCoy et Scott Waugh, 2012  
*After Earth*, M. Night Shyamalan, 2013  
*Alamo (The)*, John Lee Hancock, 2004  
*Alamo (The)*, John Wayne, 1960  
*Alice's Restaurant*, Arthur Penn, 1969  
*Alien*, Ridley Scott, 1979  
*Aliens*, James Cameron, 1986  
*Aloha*, Cameron Crowe, 2015  
*Amazing Spider Man (The)*, Marc Webb, 2012  
*American Sniper*, Clint Eastwood, 2013  
*Amityville Horror (The)*, Stuart Rosenberg, 1979  
*Annie Oakley*, George Stevens, 1935  
*Apocalypse Now*, Francis F. Coppola, 1979  
*Argo*, Ben Affleck, 2012  
*Armageddon*, Michael Bay, 1998  
*Assault on Precinct 13*, John Carpenter, 1976  
*Avatar*, James Cameron, 2009  
*Avengers (The)*, Joss Whedon, 2012  
*Avengers: Age of Ultron*, Joss Whedon, 2015  
*Back to the Future*, Robert Zemeckis, 1985

*Badlands*, Terrence Malick, 1972  
*Bataan*, Tay Garnett, 1943  
*Batman Begins*, Christopher Nolan , 2005  
*Batman vs Superman: Dawn of Justice*, Zack Snyder, 2016  
*Battle for Haditha*, Nick Broomfield, 2007  
*Battle for the Planet of the Apes*, J. Lee Thompson, 1973  
*Battle of Manilla (The)*, Universal (studio), 1913  
*Battle of San Juan Hill (The)*, Universal (studio), 1913  
*Behind Enemy Lines*, Cirio H. Santiago, 1987  
*Beneath the Planet of the Apes*, Ted Post, 1970  
*Big Trail (The)*, Raoul Walsh, 1930  
*Billy Jack*, Tom Laughlin, 1971  
*Birth of a Nation (The)*, David W. Griffith, 1915  
*Black Hawk Down*, Ridley Scott, 2001  
*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982  
*Blair Witch Project*, Daniel Myrick et Eduardo Sanchez, 1999  
*Body of Lies*, Ridley Scott, 2008  
*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967  
*Book of Eli*, Albert et Allen Hughes, 2010  
*Born Losers (The)*, Tom Laughlin, 1967  
*Born on the Fourth of July*, Oliver Stone, 1989  
*Boys in Company C (The)*, Sidney J. Furie, 1978  
*Braddock : MIA III*, Aaron Norris, 1988  
*Brave One (The)*, Neil Jordan, 2007  
*Brokeback Mountain*, Ang Lee, 2005  
*Broken Arrow*, Delmer Daves, 1950  
*Brothers*, Jim Sheridan, 2009  
*Buck and the Preacher*, Sidney Poitier, 1972  
*Buck Rogers (serial)*, Universal, 1939  
*Bullitt*, Peter Yates, 1968  
*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, George Roy Hill, 1969  
*Captain America: Civil War*, Anthony et Joe Russo, 2016  
*Captain America: First Avenger*, Joe Johnston, 2011  
*Captain America: The Winter Soldier*, Anthony et Joe Russo, 2014

*Captain Phillips*, Paul Greengrass, 2013  
*Casablanca*, Michael Curtiz, 1942  
*Cast Away*, Robert Zemeckis, 2000  
*Casualties of War*, Brian de Palma, 1989  
*Charge of the Light Brigade (The)*, Michael Curtiz, 1936  
*Children of Men*, Alfonso Cuarón, 2006  
*Cimarron*, Wesley Ruggles, 1931  
*Cobra*, George Cosmatos, 1986,  
*Collateral*, Michael Mann, 2004  
*Coming Home*, Hal Ashby, 1978  
*Conquest of the Planet of the Apes*, J. Lee Thompson, 1972  
*Contact*, Robert Zemeckis, 1997  
*Coogan's Bluff*, Don Siegel, 1968  
*Cool Hand Luke*, Stuart Rosenberg, 1967  
*Courage Under Fire*, Edward Zwick, 1996  
*Covered Wagon (The)*, James Cruze, 1923  
*Custer's Last Fight*, Francis Ford, 1912  
*Dances With Wolves*, Kevin Costner, 1990  
*Dark Knight (The)*, Christopher Nolan, 2008  
*Dark Knight Rises (The)*, Christopher Nolan, 2012  
*Darkness (The)*, Greg McLean, 2016  
*Day After Tomorrow (The)*, Roland Emmerich, 2012  
*Death Wish*, Michael Winner, 1974  
*Deer Hunter (The)*, Michael Cimino, 1978  
*Delta Force*, Menahem Golan, 1986  
*Devil's Doorway*, Anthony Mann, 1950  
*Die Hard With a Vengeance*, John McTiernan, 1995  
*Die Hard*, John McTiernan, 1988  
*District 9*, Neill Blomkamp, 2009  
*Django Unchained*, Quentin Tarantino, 2012  
*Doc*, Frank Perry, 1971  
*Dr Strangelove*, Stanley Kubrick, 1964  
*Duel in the Sun*, King Vidor, 1946  
*Eaten Alive*, Tobe Hooper, 1977

*Electric Horseman (The)*, Sydney Pollack, 1978  
*Enforcer (The)*, James Fargo, 1976  
*Equilibrium*, Kurt Wimmer, 2002  
*Escape From New York*, John Carpenter, 1982  
*Escape from the Planet of the Apes*, Don Taylor, 1971  
*ExistenZ*, David Cronenberg, 1999  
*Exterminator (The)*, James Glickenhaus, 1980  
*First Blood Part II*, George P. Cosmatos, 1985  
*First Blood*, Ted Kotcheff, 1982  
*Flash Gordon (serial)*, Universal, 1936  
*Fog (The)*, John Carpenter, 1980  
*Forrest Gump*, Robert Zemeckis, 1994  
*French Connection (The)*, William Friedkin, 1971  
*Full Metal Jacket*, Stanley Kubrick, 1987  
*Gangster Squad*, Ruben Fleischer, 2013  
*Gattaca*, Andrew Niccol, 1997  
*Getaway (The)*, Sam Peckinpah, 1972  
*Ghost Dance (The)*, Peter F. Buffa, 1980  
*Ghost of Mars*, John Carpenter, 2001  
*Girl Cowboy (The)*, Bison (studio), 1910  
*Girls in Overall*, Selig (studio), 1904  
*Go Tell the Spartans*, Ted Post, 1978  
*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939  
*Good Morning Vietnam*, Barry Levinson, 1987  
*Grapes of Wrath (The)*, John Ford, 1940  
*Great Train Robbery (The)*, Edwin S. Porter, 1903  
*Green Berets (The)*, John Wayne, 1968  
*Green Zone*, Paul Greengrass, 2007  
*Grey (The)*, Joe Canahan, 2012  
*Gunfight at O. K. Corral*, John Sturges, 1957  
*Halfbreed's Daughter (The)*, Vitagraph (studio), 1911  
*Hamburger Hill*, John Irvin, 1987  
*Hang Em' High*, Ted Post, 1968  
*Haywire*, Steven Soderbergh, 2011

*Heaven and Earth*, Oliver Stone, 1993  
*Hidalgo*, Joe Johnston, 2004  
*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952  
*High Plain Drifter*, Clint Eastwood, 1973  
*Hills Have Eyes (The)*, Wes Craven, 1977  
*Home of the Brave*, Irwin Winkler, 2006  
*Horse Whisperer (The)*, Robert Redford, 1998  
*How the West Was Won*, John Ford, Henry Hathaway, George Marshall, 1962  
*Hunger Games*, Gary Ross, 2012  
*Hunger Games: Catching Fire*, Francis Lawrence, 2013  
*Hunger Games: Mockingjay Part 1*, Francis Lawrence, 2014  
*Hunger Games: Mockingjay Part 2*, Francis Lawrence, 2015  
*Hunted (The)*, William Friedkin, 2003  
*Hunter's Blood*, Robert C. Hughes, 1986  
*Hurt Locker (The)*, Kathryn Bigelow, 2008  
*I Am Legend*, Francis Lawrence, 2007  
*I Spit on Your Grave*, Meir Zarchi, 1978  
*In the Valley of Elah*, Paul Haggis, 2007  
*Independence Day*, Roland Emmerich, 1996  
*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, Steven Spielberg, 2008  
*Indiana Jones and the Last Crusade*, Steven Spielberg, 1988  
*Indiana Jones and the Temple of Doom*, Steven Spielberg, 1984  
*Indiana Jones: Raiders of the Lost Ark*, Steven Spielberg, 1981  
*Inside Man*, Spike Lee, 2006  
*Interstellar*, Christopher Nolan, 2014  
*Into the Wild*, Sean Penn, 2007  
*Invaders (The)*, Thomas Ince, 1912  
*Iron Horse (The)*, John Ford, 1924  
*Iron Man 1*, Jon Favreau, 2008  
*Iron Man 2*, Jon Favreau, 2010  
*Island (The)*, Michael Bay, 2005  
*Jack Reacher*, Christopher McQuarrie, 2012  
*Jaws*, Steven Spielberg, 1975  
*Jeremiah Johnson*, Sydney Pollack, 1972

*Jesse James*, Henry King, 1939  
*Johnny Mnemonic*, Robert Longo, 1995  
*Jurassic World*, Colin Trevorrow, 2015  
*Kingdom of Heaven*, Ridley Scott, 2005  
*Last Frontier (The)*, Anthony Mann, 1955  
*Last House on the Left*, Wes Craven, 1972  
*Last of the Mohicans (The)*, George B. Seitz, 1936  
*Last of the Mohicans (The)*, Michael Mann, 1992  
*Last Samurai (The)*, Edward Zwick, 2003  
*Lawnmower Man (The)*, Brett Leonard, 1992  
*Lethal Weapon*, Richard Donner, 1987  
*Lions for Lambs*, Robert Redford, 2007  
*Little Big Man*, Arthur Penn, 1970  
*Lives of a Bengal Lancer (The)*, Henry Hathaway, 1935  
*Living End (The)*, Gregg Araki, 1992  
*Logan's Run*, Michael Anderson, 1976  
*Lone Ranger (The)*, Gore Verbinski, 2013  
*Lone Survivor*, Peter Berg, 2013  
*Longest Day (The)*, 1962  
*Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*, Peter Jackson, 2001  
*Lord of the Rings: The Return of the King*, Peter Jackson, 2003  
*Lord of the Rings: The Two Towers*, Peter Jackson, 2002  
*Mad Max*, George Miller, 1979  
*Mad Max: Fury Road*, George Miller, 2015  
*Magnum Force*, Ted Post, 1973  
*Man in the Wilderness*, Richard Sarafian, 1971  
*Man of Steel*, Zack Snyder, 2013  
*Man on Fire*, Tony Scott, 2004  
*Man They Scorned (The)*, Broncho (studio), 1912  
*Man Who Shot Liberty Valance (The)*, John Ford, 1962  
*Manitou (The)*, William Girdler, 1978  
*Martian (The)*, Ridley Scott, 2015  
*Massacre (The)*, Biograph (studio), 1912  
*Matrix Reloaded*, Frères Wachowski, 2003

*Matrix Revolution*, Frères Wachowski, 2003  
*Matrix*, Frères Wachowski, 1999  
*Medecine Man*, John McTiernan, 1992  
*Midnight Cowboy*, John Schlesinger, 1969  
*Minority Report*, Steven Spielberg, 2002  
*Missing (The)*, Ron Howard, 2003  
*Missing In Action*, Joseph Zito, 1984  
*My Darling Clementine*, John Ford, 1946  
*Naked Prey (The)*, Cornel Wilde, 1965  
*Navajo Joe*, Sergio Corbucci, 1966  
*New World (The)*, Terrence Malick, 2005  
*Night of the Hunter (The)*, Charles Laughton, 1955  
*Nightwing*, Arthur Hiller, 1979  
*No Country for Old Men*, Joel et Ethan Coen, 2007  
*Omega Man (The)*, Boris Sagal, 1971  
*On the Beach*, Stanley Kramer, 1959  
*Operation Nam*, Fabrizio De Angelis, 1986  
*Outland*, Peter Hyams, 1981  
*Outlaw Josey Wales*, Clint Eastwood, 1976  
*Ox-Bow Incident (The)*, William Wellman, 1943  
*Pale Rider*, Clint Eastwood, 1985  
*Pat Garrett and Billy the Kid*, Sam Peckinpah, 1973  
*Patriot (The)*, Roland Emmerich, 2000  
*Patton*, Franklin J. Schaffner, 1970  
*Pet Sematary*, Mary Lambert, 1989  
*Phantom Empire (The) (serial)*, Otto Brower, 1935  
*Predator*, John McTiernan, 1987  
*Pulp Fiction*, Quentin Tarantino, 1994  
*Pursued*, Raoul Walsh, 1947  
*Quigley Down Under*, Simon Wincer, 1990  
*Ranchman's Vengeance (The)*, American Film Company (studio), 1911  
*Ravager (The)*, Charles Nizet, 1970  
*Red Dawn*, John Milius, 1984  
*Red River*, Howard Hawks, 1948



*Redacted*, Oliver Stone, 2007  
*Redskin*, Victor Schertzinger, 1929  
*Rescue Dawn*, Werner Herzog, 2006  
*Resident Evil*, Paul W. S. Anderson, 2002  
*Revenant (The)*, Alejandro Gonzalez, 2015  
*Ride the High Country*, Sam Peckinpah, 1962  
*Road (The)*, John Hillcoat, 2009  
*Robocop*, José Padhila, 2014  
*Robocop*, Paul Verhoeven, 1987  
*Rolling Thunder*, John Flynn, 1977  
*Rose O' Salem Town*, Biograph (studio), 1910  
*Rules of Engagement*, William Friedkin, 2000  
*Salt*, Phillip Noyce, 2010  
*Salvador*, Oliver Stone, 1986  
*Savage Streets*, Danny Steinman, 1984  
*Scalps*, Fred Olen Ray, 1983  
*Scarecrow (The)*, Jerry Schatzberg, 1973  
*Searchers (The)*, John Ford, 1956  
*Season of the Witch*, Dominic Sena, 2011  
*Shane*, George Stevens, 1953  
*Shining (The)*, Stanley Kubrick, 1980  
*Silent Running*, Douglas Trumbull, 1972  
*Snow White and the Huntsman*, Rupert Sanders, 2012  
*Soldier Blue*, Ralph Nelson, 1970  
*Southern Comfort*, Walter Hill, 1981  
*Soylent Green*, Richard Fleischer, 1971  
*Spiderman*, Sam Raimi, 2002  
*Spirit of America (The)*, Chuck Workman, 2001  
*Stagecoach*, John Ford, 1939  
*Star Trek Into Darkness*, J. J. Abrams, 2013  
*Star Trek*, J. J. Abrams, 2009  
*Star Wars I: Phantom Menace (The)*, George Lucas, 1999  
*Star Wars II: Attack of the Clones*, George Lucas, 2002  
*Star Wars III: Revenge of the Sith*, George Lucas, 2005

*Star Wars V: Empire Strikes Back (The)*, Irvin Kershner, 1980  
*Star Wars VI: Return of the Jedi (The)*, Richard Marquand, 1983  
*Starship Troopers*, Paul Verhoeven, 1997  
*Stop-Loss*, Kimberly Pierce, 2008  
*Strange Days*, Kathryn Bigelow, 1995  
*Sudden Impact*, Clint Eastwood, 1983  
*Sunchaser*, Michael Cimino, 1996  
*Superman Returns*, Bryan Singer, 2006  
*Taken*, Pierre Morel, 2008  
*Taking of Pelham 123 (The)*, Joseph Sargent, 1974  
*Taking of Pelham 123 (The)*, Tony Scott, 2009  
*Taxi Driver*, Martin Scorsese, 1976  
*Tell Them Willie Boy is Here*, Abraham Polonsky, 1969  
*Terminator*, James Cameron, 1984  
*Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hooper, 1974  
*Thelma & Louise*, Ridley Scott, 1991  
*Them!*, Gordon Douglas, 1954  
*There Will Be Blood*, Paul Thomas Anderson, 2007  
*They Died With Their Boots On*, Raoul Walsh, 1941  
*Thin Red Line (The)*, Terrence Malick, 1998  
*Thor*, Kenneth Branagh, 2011;  
*Thor: The Dark World*, Alan Taylor, 2013  
*Three Burials of Melquiades Estrada*, Tommy Lee Jones, 2005  
*Three Kings*, David O'Russell, 1999  
*THX 1138*, George Lucas, 1971  
*Titanic*, James Cameron, 1997  
*Top Gun*, Tony Scott, 1986  
*Tora Tora Tora!*, Richard Fleischer, 1970  
*Total Recall*, Paul Verhoeven, 1990  
*Training Day*, Antoine Fuqua, 2000  
*Transformers 1*, Michael Bay, 2007  
*Transformers 2: Dark of the Moon*, Michael Bay, 2011  
*Transformers 3: Revenge of the Fallen*, Michael Bay, 2009  
*Transformers 4: Age of Extinction*, Michael Bay, 2014

*Treasure of the Sierra Madre (The)*, John Huston, 1948  
*Trip (The)*, Roger Corman, 1967  
*Tron*, Steven Lisberger, 1982  
*Tron: Legacy*, Joseph Kosinski, 2010  
*True Grit*, Joel et Ethan Coen, 2010  
*Twister*, Jan de Bont, 1996  
*Ulzana's Raid*, Robert Aldrich, 1972  
*Uncommon Valor*, Ted Kotcheff, 1983  
*Under the Stars and Stripes*, Selig (studio), 1910  
*Unforgiven*, Clint Eastwood, 1992  
*Union Pacific*, Cecil B. DeMille, 1939  
*Up San Juan Hill*, Selig (studio), 1909  
*V for Vendetta*, James McTeigue, 2006  
*Vanishing American (The)*, George Seitz, 1925  
*Vanishing Point*, Richard Sarafian, 1971  
*Veracruz*, Robert Aldrich, 1954  
*Volcano*, Mick Jackson, 1997  
*Walking Tall*, Phil Karlson, 1973  
*War of the Worlds*, Steven Spielberg, 2005  
*Watchmen*, Zack Snyder, 2009  
*Way Back (The)*, Peter Weir, 2010  
*We Were Soldiers*, Randall Wallace, 2002  
*Welcome Home Soldier Boys*, Richard Compton, 1971  
*Wells Fargo*, Frank Loyd, 1937  
*White Heat*, Raoul Walsh, 1949  
*White House Down*, Roland Emmerich, 2013  
*Wild Bunch (The)*, Sam Peckinpah, 1969  
*World War Z*, Marc Forster, 2013  
*X Men*, Bryan Singer, 2000  
*Yellow Sky*, William Wellman, 1948  
*Young Guns*, Christopher Cain, 1988  
*Zardoz*, John Boorman, 1974  
*Zero Dark Thirty*, Kathryn Bigelow, 2012

## Corpus secondaire (séries TV)

(X / Y : saisons / épisodes)

*24*, Joel Surnow et Robert Cochran, Fox, 8 / 192, 2002-10  
*A-Team (The)* Frank Lupo et Stephen J Cannell, NBC, 5 / 98, 1983-87  
*Battlestar Galactica*, Ronald D. Moore (créateur et producteur), Sky One, 4 / 73, 2004-09  
*Daredevil*, Drew Goddard, Marvel TV, Netflix, 2 / 26, 2015- en cours  
*Deadwood*, David Milch, HBO, 3 / 36, 2004-06  
*Fargo*, Joel et Ethan Coen, Netflix, 2 / 26, 2015- en cours  
*Firefly*, Joss Whedon (créateur et producteur), Fox, 1 / 14, 2002  
*Game of Thrones*, David Benioff et D. B. Weiss, HBO, 6 / 60, 2011- en cours  
*Hell on Wheels*, Joe et Tony Gayton, AMC, 6 / 57, 2011-16  
*Homeland*, Alex Gansa et Howard Gordon, Fox 21, 5 / 60, 2011- en cours  
*Jessica Jones*, Melissa Rosenberg, Marvel TV, Netflix, 1 / 13, 2015- en cours  
*Justified*, Graham Yost, FX, 6 / 78, 2010-15  
*Lost*, J. J. Abrams, Jeffrey Lieber et Damon Lindelof, ABC, 6 / 121, 2004-10  
*Magnum P. I.*, D. Bellisario et Glen Larson (créateurs et producteurs), CBS, 8 / 162, 1980-88  
*Marco Polo*, John Fusco (créateur et producteur), Netflix, 2 / 20, 2014- en cours  
*Rawhide*, Charles Marquis Warren, CBS, 8 / 217, 1959-1966  
*Planet of the Apes*, Anthony Wilson, Stan Hough, CBS, 1 / 14, 1974  
*Shield (The)*, Shawn Ryan, Kurt Sutter, FX, 7 / 85, 2002-08  
*Star Trek*, Gene Roddenberry (créateur et producteur), NBC, 3 / 79, 1966-1969  
*True Blood*, Alan Ball, HBO, 7 / 80, 2008-2014  
*Walking Dead*, Frank Darabont, AMC Studios, 6 / 83, 2010- en cours  
*Z Nation*, Karl Schaefer et Craig Engler, The Asylum, Syfy, 2 / 28, 2014- en cours

# Index

## 1

11 septembre 2001, 15, 239, 338, 425, 429, 489, 502, 544  
et affect politique, 45  
et choc des civilisations, 345  
et croisade, 353  
et film de justicier, 287  
impact émotionnel, 292

## 3

300, 351  
3-D  
et émancipation, 489  
et Frontière du spectaculaire, 553

## A

*Alien*, 311  
*Aliens*, 313  
altérité extraterrestre, 311  
altérité religieuse, 347  
American Progress (peinture), 102  
américanité, 59  
et indianisation, 60  
Amérindiens, 444  
Amérique (définition), 23  
approche générique, 178  
*Assault on Precinct 13*, 284  
autocritique, 72, 532  
*Avatar*, 488, 503  
et 3-D, 489, 553  
et contreculture, 488  
et émancipation, 489  
et indianisation, 491  
*Avengers: Age of Ultron*, 427

## B

*Badlands*, 477  
balle unique, 234, 265  
Bazin, André, 122, 125, 128  
béret vert, 149, 165, 528  
Bessis, Sophie, 22  
Billy Jack, 278  
biotechnologies, 440  
*Black Hawk Down*, 349, 355  
*Blade Runner*, 420  
blockbuster, 427, 501, 532  
contradiction idéologique, 529  
et dernier carré, 355  
et empire de la liberté, 544, 547, 550  
et Frontière du spectaculaire, 551, 556  
et idéologie impériale, 536  
et subversion du contre-mythe, 533, 536  
représentation de l'ennemi, 425, 427  
*Body of Lies*, 354  
bombe atomique, 371, 395, 511  
bon sauvage, 310  
écologique, 434, 473, 484  
impact sur Amérindiens, 444  
*Brokeback Mountain*, 481  
*Buffalo Bill's Wild West*, 83, 90, 347  
culture de masse, 117  
et diffusion mondiale, 119  
Bush, George, 428, 546  
western, 17

## C

captivité, récit de, 193, 208, 232, 263, 305  
et genre, 72  
et super-héros, 281  
héros, 307  
idéologie, 71

Carter, Matthew, 19, 100, 181, 238  
     approche théorique, 44  
 catégories  
     et empire, 73  
     et récit de captivité, 71  
 chasse, 39, 230, 232, 265, 455  
 chasseur pervers (figure du), 216, 220  
     définition, 216  
 Chaudhuri, Shohini, 246, 291  
 Cheney, Dick, 290  
 choc des civilisations  
     et cinéma, 346, 362  
     représentation de l'ennemi, 359  
 choc des civilisations (théorie), 337  
     comme mythe, 345  
     et culture-substance, 339  
     et dernier carré, 343  
     et guerre sauvage, 340  
     et idéologie impériale, 343, 345  
     et Islam, 340  
     et peur du déclin, 344  
     et progrès, 342  
     et racialisme, 340  
     et religion, 342  
     et Theodore Roosevelt, 339  
     popularisation, 345  
*Cimarron*, 110  
 cinéma  
     et affect, 45  
     et culture de masse, 43  
     et politique, 43, 95  
     et société, 96  
     méthode d'analyse, 95  
 cinéma américain  
     diffusion mondiale, 503  
     discours dominant, 505  
     et culturalisme, 347  
     et culture de masse, 120  
     et impérialisme culturel, 504  
     et mondialisation culturelle, 500, 504  
     industrie, 98, 502  
     influence du marché étranger, 505  
     marché étranger, 121  
     universalité du, 506  
 cinéma colonial britannique, 128  
 cinéma colonial français, 127  
 civilisation  
     critique de la, 157, 168  
     définition, 67  
     échec, 204  
     et barbarie, 165, 251, 394, 397  
     et impérialisme, 168  
     particularisme, 67  
     singulière, 68  
     universalisme, 67  
 Civilisation américaine (discipline), 22  
 clôture de l'espace, 375  
 Clover, Carol, 203  
 colonisation culturelle, 444, 475, 526  
 complexe militaro-industriel, 372, 419, 549  
 conquête spatiale, 511  
*Contact*, 479  
 contreculture, 378, 435, 454  
     contradiction de la, 461  
     dans *Star Wars*, 525  
     échec de, 456  
     et *Avatar*, 488  
     et bon sauvage, 440  
     et indianisme, 440, 442  
     héritages, 470  
     héros, 457  
 Contre-mythe de la Frontière *Voir*  
     dans le blockbuster, 429  
     définition, 164  
     diffusion mondiale, 476  
     en littérature, 165  
     et bon sauvage, 170  
     et culpabilité historique, 486  
     et décolonisation, 493  
     et idéologie impériale, 168  
     et indigénisation du regard, 426  
     et Mylai, 164  
     et nostalgie impérialiste, 445  
     et rédemption, 170, 486

et régénération, 168, 486  
 et violence, 173, 492  
 et western, 166  
 fonction du, 170  
 héros, 170  
 mondialisation du, 488, 492, 527  
*Coogan's Bluff*, 252, 280  
 Cooper, James Fenimore, 229  
 corpus primaire  
   justification, 47  
   présentation, 46  
 côté obscur, 289  
 crise du mythe public (théorie), 155  
   limites, 173, 569  
 croisades contre le terrorisme, 353  
 culpabilité historique, 213, 244, 486  
   et film d'horreur, 214  
 culturalisme, 339  
 culture (définition), 33  
 culture de masse, 116  
   diffusion mondiale, 119  
   dime novels, 116  
   et cinéma américain, 121  
 culture impériale, 21, 105, 569  
   définition, 41  
   et fluidité sémantique, 73  
   et impérialisme européen, 120  
   et indigène, 444  
   et western, 125  
   transnationale, 83  
 Custer, George Armstrong, 81, 357

## D

*Dances With Wolves*, 167, 486, 488  
*Daredevil*, 294  
 darwinisme, 278, 360, 430  
*Death Wish*, 280  
 déclin, peur du, 144, 260, 344, 361  
*Deliverance*, 189, 243  
   et altérité, 203  
   et contre-mythe, 190  
   et dégénération par la violence, 197

et film d'horreur, 226  
 et Frontière puritaine, 193  
 et histoire de colonisation, 202  
 et idéologie impériale, 204, 206  
 et mythe coupable, 201  
 et nature sacrée, 190  
 et populisme, 204  
 et Theodore Roosevelt, 195  
 et western, 225  
   héros de la Frontière, 200, 206  
 dernier carré, 39, 87, 133, 298, 328, 355  
 désert (motif)  
   et mythe de la terre vierge, 104  
   et western, 132  
   idéologie, 104  
 Destinée manifeste, 42, 68, 158  
*dime novels*, 116, 131, 252  
*Dirty Harry*, 252  
   chasseur pervers, 221, 261, 263  
   espace et pouvoir dans, 259  
   esthétique de l'ordre, 267  
   esthétique du pouvoir, 258  
   et Frontière puritaine, 263  
   et masculinité, 260  
   et spectateur, 272  
   et Theodore Roosevelt, 260  
 Frontière urbaine, 258  
   héros de la Frontière, 266  
   politique, 261  
   réception, 253  
   représentation de la violence, 272  
   saga, 279  
   scène d'ouverture, 256  
   torture, 270  
   western urbain, 254  
*Django Unchained*, 172  
 domination, 389  
 droits de l'homme, 541  
 droits fondamentaux, 292  
 dystopie, 374, 403  
   définition, 370  
   et capitalisme, 415

et colonisation, 419  
et empire américain, 422  
et fin de la Frontière, 404  
et Frederick Jackson Turner, 411, 415  
et impérialisme, 413, 416  
et progrès, 554

## E

Eastwood, Clint, 271, 304

*Easy Rider*, 446

et contradictions, 459, 461  
et contreculture, 456  
et contre-mythe, 454  
et critique du mythe, 464  
et esthétique publicitaire, 467  
et Frederick Jackson Turner, 452  
et idéologie impériale, 450, 452  
et indianisme, 462, 463  
et marchandisation du mythe, 467  
et nature sacrée, 466  
et nostalgie impérialiste, 462  
et paysage de l'Ouest, 466  
et populisme, 453  
et southern, 449  
et Theodore Roosevelt, 452  
et violence impériale, 456  
et western, 449  
héros, 457  
influence sur le road movie, 469  
réception, 448

écologie

et cinéma, 396

écologie indigène, 433, 443

dans *Star Wars*, 525

définition, 434

diffusion mondiale, 488

écotourisme, 469

*Écran global (I')* (théorie), 502

Eisenhower, Dwight, 372

empire (définition), 40

empire de la liberté, 68, 544

*Empire Strikes Back (The)*, 521

endiguement, 318

ensauvagement, 207

environnementalisme, 89, 438, 471

et contre-mythe, 474

et idéologie impériale, 472

esprit de conquête, 389

danger de, 395, 417, 419, 429, 524

esthétique

de l'impérialisme, 101

et politique, 101, 272

regard, 105

regard impérial, 106

état d'exception, 292

Ethan Edwards, 114, 238, 250, 269, 295, 330, 523, 574

évolutionnisme, 80

exceptionnalisme, 546

excès de civilisation, 77, 195

expositions universelles, 68, 82

## F

fardeau de l'homme blanc, 80, 84, 472

Fiedler, Leslie, 29, 169, 331

film, 100

pensée du, 100, 261

film d'horreur, 211

et petit Blanc, 226

et spectre de l'Indien, 214

film de détective, 134

film de gangster, 134

film de guerre

en Irak, 218, 247

Seconde Guerre mondiale, 134, 300

Vietnam, 247

film de justicier, 248

contradiction idéologique, 251

cowboy, 248

définition, 250

et ennemi, 278

et Frontière puritaine, 279

et guerre contre la terreur, 282, 287

et guerre sauvage, 281

et minorités, 286



- et progressisme, 295
- héros, 284
- idéologie, 285
- politique, 253
- régénération par la violence, 249
- torture, 293
- violence défensive, 249
- western urbain, 254
- film noir, 135
- film *survival*, 190, 360
- film vietnamiste, 300
  - cycle des POW films, 304
  - définition, 299
  - et film de Seconde Guerre mondiale, 300
  - et Frontière puritaine, 302
  - et racisme, 300
  - et violence américaine, 318
  - et western, 303
  - héros de la Frontière, 305
  - racisme, 311
  - spécificités dans film de guerre, 301
- First Blood Part II Voir Rambo II*
- Ford, John, 375, 514
- Frampton, Daniel, 100
- frontera*, 25, 113, 237
- Frontière
  - comme lieu d'ensauvagement, 207
  - comme territoire indien, 441, 463, 482
  - culture de, 17
  - définition, 32
  - esthétique, 101
  - et américanité, 59, 101
  - et émancipation, 172, 492
  - et exceptionnalisme, 59
  - et identité nationale, 55, 58
  - et idéologie impériale, 74
  - et modernité, 57
  - et pluralité idéologique, 70
  - études cinématographiques, 31
  - histoire culturelle, 28
  - histoire littéraire, 29
  - historiographie, 23
  - mythe national, 64
  - religieuse, 348
- Frontière du spectaculaire, 550, 554
  - définition, 552
  - et idéologie impériale, 553
- Frontière mondiale, 132
  - Vietnam, 147
- Frontière numérique, 409, 495
- Frontière puritaine, 192, 208, 244, 312
  - dans Star Wars, 521
  - émergence, 208
  - esthétique, 193, 263
  - et déculpabilisation, 245
  - et déni d'impérialisme, 246
  - et ennemi sauvage, 326
  - et ensauvagement, 215
  - et film de guerre, 213
  - et film d'horreur, 210
  - et film vietnamiste, 305
  - et Frontière urbaine, 263
  - et guerre du Vietnam, 211, 302
  - et retour du tueur d'Indiens, 279
  - et traumatisme, 213
  - et western, 209, 213
  - idéologie, 243
- Frontière spatiale, 136, 138, 151, 382, 512
  - et Frontière puritaine, 311
- Frontière urbaine, 134, 249
  - esthétique, 258
  - et univers post-Frontière, 258
  - héros, 254
  - univers narratif, 255
  - violence, 256
- Frontière vietnamienne
  - cinéma, 228
- Frontière, fin de la, 77, 375, 404, 447
  - et déclin, 77
  - et dystopie, 77
  - et trajectoires émancipatrices, 494
  - et violence, 492
  - héros pirate, 495
  - histoire, 56

nostalgie, 57

*Full Metal Jacket*, 162

## G

*Gattaca*, 414

génocide, 160

Golub, Philip, 16, 79, 84

Grande Dépression, 205, 453

guérilla, 527

guerre contre la terreur, 282, 289, 425

au cinéma, 548

et côté obscur, 290

et héros justicier, 282

guerre du Vietnam, 148

comme guerre interne, 329

dans le blockbuster, 428

en littérature, 165

et crise du mythe public, 155

et ensauvagement, 217

et guérison, 315

et guerres indiennes, 150, 326

et histoire de colonisation, 157

et mission américaine, 156

et mythe de la Frontière, 148, 324

et nazisme, 318

et progrès, 373

et représentation de la sauvagerie, 287

et révisionnisme, 288

et western, 160

prisonniers de guerre américains, 304

représentation de la, 156

révisionnisme, 306, 336

guerre en Irak

traumatisme, 247

guerre froide, 147

guerre sauvage, 39, 132, 298

et choc des civilisations, 341

et retour du tueur d'Indiens, 281

guerres indiennes, récit de

racialisme, 70

## H

Hellmann, John, 151

héros christique, 310, 351

héros de la Frontière, 269

définition, 71

ensauvagement, 215, 251, 271

et acculturation, 71

et indianisation, 71, 168

et libéralisme, 541, 542

post-western, 336

racisme, 220

Rambo, 307

héros impérial, 81

Heston, Charlton, 391

*Hidalgo*, 347

hiérarchie, 284, 342

religieuse, 348

histoire

et mythe, 61

histoire culturelle

limites, 150

Huntington, Samuel, 15, 290, 337

hyperculture globalisante

définition, 501

## I

idéalisme, 329, 527

idéalisme de l'Ouest, 76, 452

identification (spectateur), 129

idéologie

définition, 33

idéologie impériale

comme système, 69

définition, 41

et impérialisme européen, 79

et nationalismes européens, 80

fluidité sémantique, 69

impérialisme, 84

définition, 41

et différences de droits, 33

régimes rhétoriques de, 42, 570

impérialisme américain, 84, 422, 544  
 continuité historique, 157  
 critique de l', 386  
 impérialisme culturel, 504, 507  
 impérialisme libéral, 149, 532, 541, 570  
 crise, 155  
 définition, 42, 68  
 impérialisme racial, 570  
 au cinéma, 363  
 critique de, 163  
 définition, 42, 68  
*Indiana Jones*, 533  
 et idéologie impériale, 534  
 indianisation, 446  
 dangers de l', 71  
 Indien, culte de l', 73  
 Indien, figure de l'  
 en voie d'extinction, 169  
 en voie d'extinction, 74  
 et contreculture, 442  
 et spiritualité, 484  
 sauvage réactionnaire, 70  
 spectre, 244  
 indigénisation du regard, 426  
*Into the Wild*, 482

## J

*Jeremiah Johnson*, 482  
*Jesse James*, 111, 453, 520  
 jeu vidéo, 502, 577  
 Johnson, Lyndon B., 382  
*Jurassic World*  
 et contre-mythe, 543  
 et critique de la Frontière, 429  
 et darwinisme, 537, 557  
 et Frontière du spectaculaire, 554  
 et Nouvelle Frontière, 429  
 et racialisme, 539  
 et surveillance, 406  
 et Theodore Roosevelt, 430

## K

Kael, Pauline, 230, 249, 253, 272, 314, 385, 509  
 Kennedy, John F., 143, 329  
 et Frederick Jackson Turner, 146  
 et idéalisme, 146  
 et Theodore Roosevelt, 145  
 Kerry, John, 157, 220  
 King, Geoff, 551, 553  
 Kipling, Rudyard, 80, 325, 516

## L

*Last of the Mohicans* (1992), 484  
 libéralisme, 529, 534  
 Limerick, Patricia, 25, 27  
 Limerick, Patricia, 17  
*Little Big Man*, 166, 441  
 Little Bighorn, bataille, 81  
 Lucas, George, 510, 527  
 Lumières, 42, 67, 74, 80, 149, 214, 435, 475, 541

## M

*Man of Steel*, 361, 426, 544  
 Mann, Michael, 408  
 Manson, Charles, 216  
 masculinité, 195  
 déclin, 261  
 définition, 66  
 et classes sociales, 66  
 Mingant, Nolwenn, 176, 506  
 minorités, 286  
 Arabe, figure de l', 346, 535  
 Asiatiques, 300  
 émancipation par la Frontière, 172  
 et nature sacrée, 481  
 musulman (au cinéma), 349  
 Noirs américains, 400  
 représentation au cinéma, 171, 286, 346  
*miscegenation*, 308  
 mission américaine, 306, 309, 332, 335  
 mission civilisatrice, 79

mondialisation culturelle, 99  
Monument Valley, 375, 448, 463, 467  
Moyen Âge  
    au cinéma, 354  
    et guerre contre la terreur, 353  
Mylai, 155, 320, 323  
    et contre-mythe de la Frontière, 164  
mythe  
    définition, 34  
    et cosmologie, 34  
    et nation, 36  
    fonction sociale, 34, 35  
    transformations du, 36  
Mythe de la Frontière, 569  
    Actualité du, 20  
    colonialité, 21  
    comme système idéologique, 65  
    comme système narratif, 18, 73  
    critique du, 156  
    définition, 21  
    diffusion (raisons de), 91  
    émergence, 56  
    ensauvagement, 237, 266  
    et choc des civilisations, 337  
    et culpabilité historique, 189  
    et culture de la violence, 454  
    et culture de masse, 116  
    et diffusion générique, 131, 139, 174, 176  
    et film de guerre, 133  
    et minorités, 171  
    et politique, 150  
    et racialisme, 326  
    et régénération, 85  
    et violence, 39, 429  
    et violence américaine, 199  
    exceptionnalisme, 21  
    guerre du Vietnam (transformé par), 28  
    idéologie impériale, 21, 38  
    popularité fluctuante, 571  
    principes narratifs, 37  
    publics étrangers, 575  
    puissance culturelle du, 201

    purification du, 277  
    spécificités, 85  
    stigmatisation du, 159  
    usage politique, 143  
    versions du, 37  
mythe du western (théorie), 181

## N

nationalisme, 66  
nationalisme américain  
    émergence, 56  
    et impérialisme, 67, 155  
    masculinité, 66  
    racialisme, 65  
Natty Bumppo *Voir* Oeil-de-faucon  
nature, 438  
    esthétique de la, 438  
    et liberté, 440  
nature gothique *Voir* Frontière puritaine  
nature sacrée, 89, 190, 230, 436, 466  
    et émancipation, 481  
néo-marxiste (approche), 98  
néowestern, 237  
New Age, 474, 525  
*No Country for Old Men*, 238  
nostalgie impérialiste, 442, 469  
    définition, 445  
Nouveau Monde, 386, 420  
Nouvelle Frontière, 144, 336  
    critique de la, 385  
    dans Planet of the Apes, 381  
    dans Star Trek, 508  
    échec, 374, 377, 395  
    et conquête spatiale, 152, 154  
    et guerre du Vietnam, 147  
    et impérialisme libéral, 149, 158  
    et Theodore Roosevelt, 145  
    héros, 149, 382  
    idéologie, 147, 154  
    réaffirmation de la, 310  
Nouvelle histoire de l'Ouest, 25  
nudité, 274

## O

Obama

Frontière, 18

Œil-de-faucon, 32, 63, 229, 331, 484

orientalisme, 325

## P

panthéisme, 437, 475

paysage de l'Ouest

dans Planet of the Apes, 383

et contemplation, 466

et indianisme, 441

peinture, 101

photographie, 103

pittoresque, 105

spécificité esthétique, 90

sublime, 105

Peckinpah, Sam, 377

peinture de paysage, 101

idéologie, 102

perspective, 101

petit Blanc (redneck), 450

comme Indien, 203

comme pionnier, 204

définition, 224

et film d'horreur, 226

et impérialisme racial, 452

stigmatisation, 224

Philippines

colonisation des, 77

photographie

idéologie, 103

pionnier (figure), 222

Piste des larmes, 158

pittoresque (esthétique), 105

*Planet of the Apes*, 379

comme film politique, 379

écologie, 396

et esthétique du paysage, 383, 386

et impérialisme, 389, 398, 401

et Nouvelle Frontière, 381, 385

et patriotisme, 385

et progrès, 394

et racialisme, 389, 391, 399

et western, 382

réception, 380

*Platoon*, 246, 314

contradictions à l'origine de, 315

dernier carré dans, 328

et contre-mythe de la Frontière, 331

et endiguement, 319

et Frontière puritaine, 211

et guerre civile, 328

et guerre sauvage, 328

et héros de la Frontière, 329, 330

et mythe de la Frontière, 332

et nazisme, 318

et Nouvelle Frontière, 335

et racialisme, 326

et réalisme, 314, 316

et réconciliation, 336

et régénération par la violence, 332

et révisionnisme, 336

et violence légitime, 335

politique, 317, 318, 319, 324

réception, 317, 323

scène de Mylai, 320

tueur d'Indiens obsessionnel, 219

populisme, 78, 110, 205, 378, 519

et contreculture, 378

posthumanisme, 416

postmodernisme, 15, 99, 248, 509, 569

poststructuraliste (approche), 99

post-western (définition), 20

pouvoir

esthétique du, 258

et géographie, 259

Prats, Armando, 166, 332, 444

programme spatial américain

et puissance, 152

progrès, 371, 536

danger du, 418

et darwinisme, 68

et race, 68  
*Pulp Fiction*, 353

## R

racialisme, 308, 326, 389, 516  
racisme, 278, 300, 311  
*Rambo II*, 306  
    et Nouvelle Frontière, 310  
    et récit de captivité, 309  
    héros de la Frontière, 307  
    racialisme, 308  
*rape and revenge film*, 280  
rationalisme, 342, 435  
Ray, Robert B., 139, 176, 253  
Reagan, Ronald, 249, 304, 307  
réalisme (esthétique), 196, 231, 275, 316  
réception (critique), 448  
réconciliation, 336, 531  
Redford, Robert, 479  
reflet, théorie du, 97  
regard impérial, 106, 137, 171  
régénération par la violence, 325, 332, 486  
    critique de la, 195  
    échec, 236  
    et empires européens, 86  
Régénération par la violence  
    définition, 28  
régression, 195  
renversement narratif, 164  
    en littérature, 165  
réseau  
    et subversion, 492  
réseau (esthétique du), 406  
    cadastre urbain, 408  
    virtuel, 409  
révisionnisme  
    et guerre du Vietnam, 288, 306  
    et western, 166  
Révolution américaine, 493, 528  
road movie, 378, 469, 476  
    avenir du, 494  
    et colonisation, 446

et esthétique publicitaire, 468  
et indianisation, 445  
et nature sacrée, 476  
et nostalgie impérialiste, 445

Robinson, Franklin, 72, 532  
Roosevelt, Theodore, 260, 336, 363, 570  
    critique de, 163  
    et culture de masse, 118  
    et fin de la Frontière, 77  
    et impérialisme américain, 77  
    et impérialisme racial, 75  
    et James Fenimore Cooper, 63  
    et régénération par la violence, 74  
    et sauvage blanc, 222  
    Frontière et américanité, 60  
    historien, 58  
    masculinité, 67  
    méthode historiographique, 63  
    romantisme, 63  
Roszak, Theodore, 373, 435, 529

## S

Saïd, Edward, 22  
sauvage blanc, 204, 222, 244, 265  
    chez F. J. Turner, 222  
    chez T. Roosevelt, 222  
    émergence, 204  
    et western, 223  
scalp (pratique), 319  
science-fiction, 136, 370  
    et bombe atomique, 371  
    et écologie, 396  
    et empire américain, 425  
    et exploration, 136, 551  
    et film de guerre, 313  
    et Frontière puritaine, 312  
    et guerre du Vietnam, 374  
    et menace endogène, 427  
    et progrès, 553  
    et récit de captivité, 311  
    et totalitarisme, 412  
    et western, 382, 424

littérature, 137  
*Silent Running*, 404, 493  
Slotkin, Richard, 19, 28, 34, 150  
Snyder, Gary, 436, 438, 525  
sociohistorique (approche)  
  définition, 97  
  historicisation, 96  
  limites, 44, 97  
southern (genre), 224, 449  
*Soylent Green*, 415, 418  
*space opera*, 137, 509  
spectacle cinématographique  
  et idéologie, 556  
  et idéologie impériale, 550, 557  
spectateur, 272, 500, 551  
  identification, 129, 426  
  implication du, 197  
spiritualité, 440, 475  
  indigène, 442  
*Stagecoach*, 111  
*Star Trek*, 508  
*Star Trek* (2009), 359, 536, 543  
*Star Trek Into Darkness*, 359, 428  
*Star Wars*, 406, 508  
  Darth Vader, 523  
  et *Apocalypse Now*, 527  
  et culpabilité historique, 511  
  et darwinisme, 520  
  et écologie indigène, 525  
  et empire américain, 422  
  et épopée, 512  
  et esprit de conquête, 524  
  et Frederick Jackson Turner, 519  
  et Frontière puritaine, 521  
  et Frontière spatiale, 511  
  et guerre du Vietnam, 422  
  et idéologie impériale, 515  
  et indianisme, 525  
  et mission libérale, 528  
  et Nouvelle Frontière, 527  
  et racialisme, 516  
  et réconciliation, 531

  et space opera, 509  
  et surveillance, 406  
  et Theodore Roosevelt, 520  
  et totalitarisme, 412  
  et violence impériale, 521, 523  
  et western, 510, 514  
  héros de la Frontière dans, 527  
  politique, 529  
  réception, 509  
*Starship Troopers*, 421, 423  
stigmatisation  
  de John Wayne, 161  
  de la Frontière, 159  
  du mythe de la Frontière, 201  
  du western, 160, 180  
  petit Blanc, 225  
Stone, Oliver, 315, 324  
  et mythe de la Frontière, 324  
stress post-traumatique, 217  
  et Vietnam, 217  
sublime (esthétique), 105  
super-héros, 252  
super-héros, film de, 281  
  et dernier carré, 357  
  et héros christique, 352  
surveillance, 258, 406  
survie  
  au cinéma, 360

## T

*Taxi Driver*, 220  
technologie (cinéma), 551  
  comme Frontière, 552  
technophobie, 370  
terre vierge (mythe), 104  
terrorisme  
  au cinéma, 346  
*The Covered Wagon*, 107  
*The Dark Knight*, 296  
*The Dark Knight Rises*, 296  
*The Deer Hunter*, 227  
  chasse, 230, 232

héros de la Frontière, 229, 234  
 politique, 235  
 racisme, 301  
 régénération par la violence dans, 232  
 représentation du Vietnam, 234  
*The Ghost Dance*, 245  
*The Green Berets*, 156  
*The Hurt Locker*, 247, 349  
*The Iron Horse*, 108  
*The Island*, 415  
*The Kingdom*, 348  
*The Last Frontier*, 112  
*The Last Samurai*, 487, 572  
*The Lone Ranger*, 485  
*The Omega Man*, 417  
*The Searchers*, 112, 113, 129, 209, 215, 250, 295, 330,  
 387, 447, 477, 514, 523, 574  
*The Vanishing American*, 107  
*Thelma & Louise*, 406  
*Thor*, 546  
 Thoreau, Henry David, 89, 437  
*Three Burials*, 237  
*thriller d'espionnage*, 408  
*thriller urbain*, 408  
 torture, 289, 292  
 dans *Dirty Harry*, 270  
 totalitarisme, 318, 412  
 transcendantalisme, 89, 437  
*Transformers*, 547  
 et complexe militaro-industriel, 549  
 et guerre contre la terreur, 547  
 et puissance américaine, 548  
 traumatisme, 213, 246, 247  
 traumatisme (théorie), 208  
*Tron: Legacy*, 409, 495  
 tueur d'Indiens, 234, 493  
 et Frontière puritaine, 282  
 obsessionnel, 215, 218  
 retour du, 241, 277  
 Turner, Frederick Jackson, 23, 570  
 environnementalisme, 59, 62  
 et darwinisme, 61

et dystopie, 78, 404  
 et fin de la Frontière, 77  
 et impérialisme libéral, 75  
 et Nouvelle Frontière, 78  
 et populisme, 78  
 Frontière et américanité, 59  
 méthode historiographique, 61  
 théorie de la Frontière, 23, 58

## U

*Unforgiven*, 181

## V

*Vanishing Point*, 476  
 vétéran du Vietnam (figure), 217, 266  
 chasseur pervers, 266  
 comme chasseur pervers, 220  
 comme tueur d'Indiens obsessionnel, 218  
 comme victime de captivité, 217  
 ensauvagement, 279  
 victime de captivité, 234  
 Vétérans du Vietnam contre la guerre, 157  
 victime de captivité, 217  
 et guerre du Vietnam, 217  
 et guerre en Irak, 218  
 victimisation, 247, 310, 454  
 violence  
 esthétique de la, 272  
 mythologie de la, 232  
 renoncement à la, 233  
 représentation de la, 196, 231, 529  
 violence défensive, 86, 244, 249, 284, 529  
 violence impériale, 277, 400  
 critique de la, 521  
 dans film de justicier, 283  
 définition, 41, 284  
 et résistance, 493  
 légitimité, 288, 335  
 reconstruction, 243



## W

*War of the Worlds*, 425

Wayne, John, 133, 156, 307, 324, 329, 333, 510

et guerre du Vietnam, 161

et stigmatisation, 161

figure de l'impérialisme, 163

icône, 161

*We Were Soldiers*, 351, 356

western, 106, 573, 576

"mort du western", 174, 510

approche théorique du, 100

comme genre américain, 122

comme genre impérialiste, 179

déclin de production, 174

déclin du mythe, 178

émergence du, 57

épique, 107, 552

et américanisation, 123

et cinémas coloniaux, 126

et culture impériale, 125

et études filmiques, 31, 178

et film de guerre, 132

et film noir, 111

et fin de la Frontière, 375

et Frontière, 31

et impérialisme, 401

et marché étranger, 121, 176

et publics étrangers, 124

et réception étrangère, 125, 128

et regard impérial, 106

et science-fiction, 136

et southern, 225

idéologie, 98

idéologie impériale, 118

lecture évolutionniste, 178, 181

littérature, 72

migration des motifs du, 177

muet, 107, 108

mythe et histoire dans le, 64

parlant, 110

populisme, 110, 130

progressisme, 106, 108, 130

stigmatisation du, 160, 180, 455

universalité, 122

western révisionniste, 110, 171, 441

analyse du, 27

comme progressiste, 180

et régénération par la violence, 486

limites, 166

néowestern, 237

wilderness, 37

Wood, Robin, 254

Wounded Knee, 57, 245, 347

## Z

*Zero Dark Thirty*, 293

zombies, 357