



Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

2 | 2017

(Hi)stories of American Women: Writings and Re-writings / Call and Answer. Dialoguing the American West in France

Jean-Loup Bourget, Anne-Marie Paquet-Deyris,
Françoise Zamour (dir.), *Histoire, légende,
imaginaire : nouvelles études sur le western*

Zachary Baqué



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transatlantica/10450>

DOI : 10.4000/transatlantica.10450

ISSN : 1765-2766

Éditeur

Association française d'Etudes Américaines (AFEA)

Référence électronique

Zachary Baqué, « Jean-Loup Bourget, Anne-Marie Paquet-Deyris, Françoise Zamour (dir.), *Histoire, légende, imaginaire : nouvelles études sur le western* », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2017, mis en ligne le 19 avril 2019, consulté le 22 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/10450> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transatlantica.10450>

Ce document a été généré automatiquement le 22 mai 2021.



Transatlantica – Revue d'études américaines est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Jean-Loup Bourget, Anne-Marie Paquet-Deyris, Françoise Zamour (dir.), *Histoire, légende, imaginaire : nouvelles études sur le western*

Zachary Baqué

RÉFÉRENCE

Jean-Loup Bourget, Anne-Marie Paquet-Deyris, Françoise Zamour (dir.), *Histoire, légende, imaginaire : nouvelles études sur le western*, Paris : Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, Collection « Actes de la recherche à l'ENS », 2018, 146 pages, ISBN 978-2-7288-2781-7, 11 €

- 1 Il y a, sans doute, au moins deux types de lecteur que pourra intéresser *Histoire, légende, imaginaire : nouvelles études sur le western*, ouvrage collectif dirigé par Jean-Loup Bourget, Anne-Marie Paquet-Deyris et Françoise Zamour et paru en mai 2018. Ce dernier s'adresse en priorité aux « candidats à l'agrégation » (17), mais il serait dommage que les amateurs de western, de cinéma américain en général, et ceux qu'intéresse l'articulation entre histoire et représentation n'en profitent pas.
- 2 L'ouvrage se proposant de « nourrir utilement la réflexion des agrégatifs » (12) qui doivent travailler la question « La construction de l'Ouest américain [1865-1895] dans le cinéma hollywoodien »¹, ces derniers liront en priorité les chapitres généraux sur le genre, à l'approche historique (Christian Viviani), historiographique (Hervé Mayer), ou esthétique mâtinée de géographie (Françoise Zamour), ainsi que les chapitres portant explicitement sur le corpus primaire (Anne-Marie Paquet-Deyris, Emmanuelle Delanoë-Brun). Les lecteurs moins pressés par l'urgence du concours auront tout loisir de se plonger plus avant dans les chapitres qui sont consacrés à un western en particulier, tous présents dans le corpus secondaire (Jean-Loup Bourget, Gilles Menegaldo, Céline

Murillo), et à celui qui excède, en quelque sorte, la question au programme en analysant un autre médium esthétique, la photographie (Didier Aubert).

- 3 Après une introduction de Jean-Loup Bourget qui rappelle l'origine des textes (des journées d'étude à l'Université de Paris-Nanterre et à l'École Normale Supérieure en janvier 2018²), l'ouvrage s'ouvre par « Le western, mise en place d'un genre (1903-1960) : un héritage culturel ». Christian Viviani y rappelle que le terme western n'a pas toujours été le substantif générique qu'il est devenu : au début du XX^e siècle, « western » était avant tout un adjectif cherchant à localiser l'action d'un film, quel que soit son genre. Viviani évoque ensuite une origine cinématographique possible du western, différente de celle choisie par les histoires traditionnelles du genre : une courte bande filmée par Edison ou un de ses techniciens, intitulée *Sioux Ghost Dance* (1894)³. L'auteur voit dans le « décalage probablement nécessaire à l'élaboration des mythes » (21) entre l'événement originel (la danse comme moyen de résistance avant et pendant le massacre de Wounded Knee ou, au choix, sa reconstitution pour les shows de Buffalo Bill) et sa captation par la caméra un moyen d'exorciser le passé récent. Il fait d'ailleurs de ce décalage le geste fondateur du genre du western qui oscille sans cesse entre « recherche de réalisme » et « dimension irréelle, fantasmée » (21). Pour Viviani, ce décalage n'est pas une révélation des westerns dit révisionnistes, mais est bien présente dès les origines littéraires et visuelles du genre. En adoptant ensuite une perspective « évolutionniste » de la représentation de la figure de l'Indien, Viviani brosse une rapide histoire des conditions de production qui lui permettaient, ou pas, d'être représenté à l'écran, le plus souvent par des acteurs blancs. C'est précisément cette approche que le chapitre suivant, rédigé par Hervé Mayer, va s'efforcer d'historiciser.
- 4 Dans « Transnationalisme, révisionnisme, historiographie : les nouveaux horizons du western », Mayer évoque les « trois lectures courantes du western » (30) tout en cherchant à en cerner les limites et à y apporter des correctifs analytiques potentiels. La « lecture nationaliste » (30) vise à montrer que le western entretient « des liens intimes avec l'américanité » (30) ou qu'il est une « expression de l'identité étatsunienne » (13), comme le reformule Bourget dans l'introduction. Cette hésitation sémantique entre Amérique et États-Unis illustre bien la possibilité pour un genre initialement envisagé comme strictement national (la conquête de l'Ouest) d'être reconfiguré théoriquement par le « système idéologique » qui a justifié « l'expérience historique de la colonisation » (33). L'exceptionnalisme américain ne serait, justement, plus une exception, mais un exemple parmi d'autre d'un processus similaire de déshumanisation de l'autre. La deuxième lecture, celle qui oppose dans l'histoire du western « deux périodes classique et révisionniste » (30), est définie comme évolutionniste. Mayer montre bien qu'un film tel que *The Iron Horse* (John Ford, 1924), supposément classé dans la période classique caractérisée par « la simplicité, l'innocence et le conservatisme » (30), n'en offre pas moins « des éléments progressistes dans sa construction de l'Indien » (36). Enfin, si la lecture « mythique » (32) qui souhaite avant tout montrer que le mythe cinématographique est « essentiellement déconnecté de l'histoire » (32), Hervé Mayer explique précisément que le cinéma « démontre une capacité à réfléchir les conditions de production et les enjeux de l'écriture historique » (38) et qu'il est donc nécessaire de contextualiser les films dans leur appréhension critique.

- 5 En comparant le premier film, dans l'ordre chronologique du corpus primaire de la question d'agrégation, et le dernier, Anne-Marie Paquet-Deyris prouve bien que la lecture évolutionniste ne tient pas. En adoptant le cadre de la *critical race theory*, Paquet-Deyris cherche à montrer comment l'Autre, qu'il soit racial ou sexuel, est représenté dans *The Iron Horse* (John Ford, 1924) et *Little Big Man* (Arthur Penn, 1970). Le premier film établit en quelque sorte le stéréotype cinématographique de l'Indien susceptible par sa trahison de stopper l'élan du progrès. A ce titre, la duplicité raciale de Deroux, prototype avant l'heure du « white-man-who-goes-native » (47), n'exonère pas la tribu à laquelle il appartient puisque le chef approuve explicitement le sadisme de son allié. Le personnage de Deroux montre ainsi que la race s'actualise dans une série de performances et n'est en aucun cas une essence. L'instabilité et la réversibilité identitaire sont deux caractéristiques que possèdent également Jack Crabb, le narrateur et anti-héros de *Little Big Man*. Bien que ce film ait pu être célébré comme un western révisionniste accordant une certaine agentivité à l'Autre amérindien, Paquet-Deyris montre que la représentation de l'altérité y est toujours aussi problématique, comme le montrent la voix off englobante de Crabb et les scènes avec Little Horse. Enfin, la possibilité d'une relation interracial qui s'inscrirait dans la durée est déniée par le film.
- 6 Dans le chapitre suivante, Emmanuelle Delanoë-Brun poursuit la réflexion sur la représentation des minorités en évoquant les différents stéréotypes des femmes dans le western. En adoptant, elle aussi, la distinction entre western classique et western révisionniste, Delanoë-Brun déplore que les stéréotypes féminins aient perduré dans le genre du western : chargée, principalement, de tempérer la force virile et l'énergie du héros, la femme est une figure civilisatrice qui soude la communauté, qu'il s'agisse de Marian dans *Shane* (Henry King, 1941) ou d'Ella dans *Heaven's Gate* (Michael Cimino, 1980). Même si l'Ouest américain, par sa sauvagerie, peut représenter une page blanche sur laquelle écrire de nouvelles versions de la féminité, rares sont les personnages de femmes indépendantes, à part la figure de la prostituée. Les autres stéréotypes, la maîtresse d'école ou l'épouse amérindienne, sont idéalisés et échouent à inscrire la femme comme actrice de la construction de l'Ouest. Pour Delanoë-Brun, ces stéréotypes sont les illustrations de l'idéologie dominante des décennies successives et des anxiétés et fantasmes masculins qu'elle génère. Elle conclue son chapitre par pointer ce que pourrait être une inclusion complexe de la féminité dans le western en évoquant le beau *Meek's Cutoff* (Kelly Reichardt, 2010).
- 7 Comme dans le chapitre précédent, celui de Françoise Zamour, intitulé « Du rêve de conquête au territoire des conflits : esquisse d'un imaginaire géographique du western », emprunte librement aux films du corpus de la question d'agrégation. Il repose sur un paradoxe apparent : la contradiction potentielle entre « précision de la localisation et fantaisie de la topographie » (73). Les westerns cherchent en effet à circonscrire, tant temporellement que géographiquement, l'action dans le territoire et l'histoire des États-Unis, mais ils n'en montrent pas moins que cet espace est perçu subjectivement, voire entièrement rêvé. Zamour identifie alors deux figures proprement cinématographiques pour représenter cet espace. Le « panoramique large » (74) inscrit l'homme dans un espace et, surtout, transforme cet espace en paysage. Le raccord, sous la forme de *cut* ou de fondu enchaîné, crée quant à lui « un espace continu » qui donne « l'impression de continuité » (75), ce qui permet à Zamour de convoquer « la notion d'Ouest synthétique » (74), empruntée à Leutrat et Liandrat-

Guigues, pour décrire cette construction de l'Ouest spatial par les outils mêmes du cinéma. En évoquant ensuite les tensions dramatiques créées par l'espace filmique, Zamour poursuit l'équivalence faite entre le dispositif cinématographique (le cadrage) et les « enjeux dramaturgiques » (78) du western (« le partage du territoire »).

- 8 Ouvrant les trois chapitres consacrés à un western particulier, Jean-Loup Bourget indique d'emblée que son travail de contextualisation de *My Darling Clementine* (John Ford, 1946) ne cherche pas à dénier à Ford son statut d'« un des plus grands cinéastes américains » (79). Convoquant les classifications de Vachel Lindsay et de Poussin, Bourget estime qu'il est nécessaire de préciser à quel mode le film appartient : pour lui, *My Darling Clementine* appartient au « mode sentimental », ce qui n'est pas contradictoire avec des scènes d'action ou une certaine inscription épique. Bourget décrit ensuite les différentes représentations de Wyatt Earp au cinéma avant et après 1946, les sources explicites (l'ouvrage de Stuart Lake sur Wyatt Earp) et plus secrètes (le roman *The Virginian* d'Owen Wister, le « répertoire des chansons populaires ou folkloriques » [86], ou les tableaux de Frederic Remington, voire avec la peinture régionaliste). Pour finir, il évoque l'horizon d'attente créé par les scènes à Monument Valley et par le choix des acteurs charriant leur *personae*.
- 9 Dans « *The Man Who Shot Liberty Valance* : Convention, Subversion and Innovation », Gilles Menegaldo s'affronte à un autre des classiques de Ford en l'analysant comme réflexion sur les conventions génériques du western. Notant dans un premier temps les différences entre le film et la nouvelle dont il est l'adaptation, Menegaldo point ensuite les écarts avec les aspects conventionnels du western classique : pas de grands espaces, pas de scènes collectives visant à unifier la communauté, l'emploi conscient de stéréotypes qui sont parfois inversés ironiquement quand Ransom Stoddard (James Stewart) joue le rôle de maitresse d'école. Menegaldo établit des liens entre le film et la filmographie antérieure de Ford en repérant la récurrence des acteurs et des échos musicaux. Dans *The Man Who Shot Liberty Valance*, l'espace est sans cesse divisé entre public et privé, entre le jour et la nuit, entre l'ouvert et le caché. C'est en abordant la transgression symbolique commise par Tom Doniphon (John Wayne), révélée par le flashback dans le flashback, que Menegaldo montre que l'analyse formelle attentive (la profondeur de champ, principalement) peut donner lieu à une meilleure compréhension des enjeux génériques et politiques du film.
- 10 Bien que *Dead Man* (Jim Jarmusch, 1995) soit sorti après la période dite « crépusculaire » (107) du western, Céline Murillo y perçoit clairement des éléments révisionnistes. Rappelant à juste titre que « le western joue le rôle d'un système d'interprétation » (108), Murillo aborde la contradiction, déjà évoquée, en des termes différents, dans un chapitre antérieur, « entre réalisme et merveilleux » (108). Abordant le film dans sa chronologie narrative, Murillo montre que le paysage de l'Ouest est d'emblée médiatisé par le surcadrage de la vitre de train. Si le concept de révision a surtout été utilisé par aborder l'évolution éventuelle dans la représentation des Amérindiens, Murillo l'applique, elle, à l'espace : alors que dans le western classique, il demande sans cesse à être parcouru, dans *Dead Man*, le trajet horizontal vers l'horizon n'est plus possible. Il est remplacé par « une communication verticale » (121) qui n'est possible que dans la mort.
- 11 Le dernier chapitre, rédigé par Didier Aubert s'éloigne du cinéma pour aborder la photographie des Indiens « au tournant du XX^e siècle » (123). Trop souvent décrite comme responsable « d'une culture visuelle relevant du 'récit de soumission' » (124), la

photographie des Amérindiens, qu'Aubert prend garde à toujours inscrire dans une pratique commerciale, est liée dans un premier temps au souci de sauvegarder le visage authentique de ceux qui semblent condamnés par la modernité et le progrès. En se basant sur les textes accompagnant la publication de ces photos dans des magazines de grande diffusion (*Scribner's* ou *Everybody's*, la revue financée par les magasins Wanamaker), Aubert montre que les photographies de Gertrude Käsebier et de Joseph Dixon participent de plusieurs logiques : « l'ethnologie du sauvetage » (126), l'acculturation des sujets photographiés ou, à l'inverse, « l'humanisation de l'ennemi d'hier » (130), la recherche d'une authenticité nationale, etc. Pour Aubert, chaque photographie « demande une analyse fine des équilibres qu'elle met en jeu » (136) et permet, même de manière inaboutie, ce que le cinéma hollywoodien, dans sa logique de productivité, ne permet pas : « une négociation » (137) entre sujet et photographe, qui est « une donnée essentielle de la transaction photographique » (135).

- 12 Tous les chapitres de l'ouvrage ici recensé abordent des questions centrales pour comprendre et apprécier le western, en tant que forme esthétique et en tant que genre américain. Ils évoquent tous la tension constante entre histoire et mythe, la figure centrale de l'Indien, le rôle prépondérant de l'espace et la difficulté à organiser une histoire cohérente des westerns. Sur le plan formel, on peut, à la limite, regretter quelques incohérences de mise en page (les citations longues ne sont pas toutes mises en retrait, les références bibliographiques oscillent entre les notes de bas de page et les parenthèses, les scènes analysées ne sont pas systématiquement référencées à l'aide du minutage). Même si l'ouvrage collectif met en avant son humilité quand l'introduction insiste sur « ses dimensions modestes » (17), il va néanmoins au-delà du travail qui consisterait simplement à « faire la synthèse d'un certain nombre de choses » (20). Tous les chapitres cherchent à proposer, comme le titre de l'ouvrage l'indique clairement, des études « nouvelles » sur le western. Les chapitres « panoramiques » (12) donnent une vue d'ensemble à partir d'une thématique ou d'une figure particulière mais prennent le risque des contre-exemples ou de contredire un autre chapitre du même ouvrage. Les chapitres basés sur un des films peuvent, à l'inverse, parfois donner l'impression de s'éloigner de la problématique générale de la question d'agrégation, mais ils n'en offrent pas moins des analyses très approfondies des films et soumettent ces derniers à « l'exercice de la relecture » (17). Le présent ouvrage donne à voir la vivacité des débats analytiques et interprétatifs sur un genre qui demeure d'actualité, au moins dans le cadre de l'agrégation. Si ces *Nouvelles études sur le western* pouvaient au moins donner envie de (re-)voir ces westerns et de les appréhender à l'aune de problématiques contemporaines, il aurait réussi son pari.

NOTES

1. La question de civilisation est au programme des sessions 2018 et 2019 des agrégations externes et internes d'anglais.
2. Le programme des journées d'étude est disponible ici :

<https://crea.parisnanterre.fr/journee-d-etudes-construction-de-l-ouest-americain-dans-le-cinema-hollywoodien--816899.kjsp?RH=1455273004678> et

<https://www.ens.fr/agenda/la-construction-de-l-ouest-americain-1865-1895-dans-le-cinema-hollywoodien/2018-01-19t120000>

On peut ici saluer la grande réactivité des auteurs des différents chapitres et des responsables éditoriaux qui ont su publier l'ouvrage ici recensé quelques mois seulement après les journées d'étude.

3. Le film est disponible sur la page Youtube de la Library of Congress: <https://www.youtube.com/watch?v=UoMW37xfMRw>

Pour une lecture différente des vues Edison sur les danses amérindiennes enregistrées sur pellicule, on peut se référer à Jeffrey Geiger qui en fait une origine du documentaire. Geiger, Jeffrey, *American Documentary: Projecting the Nation*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2011, 34-35.

INDEX

Thèmes : Recensions

AUTEURS

ZACHARY BAQUÉ

Université Toulouse – Jean Jaurès