

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis Tel. 33 (0) 1
84 67 00 01 www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master

Spécialité cinéma, promotion 2025

Soutenance de juin 2025

**Peut-on décoloniser le western ? Tentatives de
déstructuration d'un genre mythique.**

Tim SAILLANT



Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : **Les Rapaces**

Directrice de mémoire : Élise Domenach (Enseignante-chercheuse)

Directrice de mémoire extérieure : Raquel Schefer (Enseignante-chercheuse)

Présidente du jury cinéma : Giusy Pisano

Coordinateur des mémoires : David Faroult



ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis Tel. 33 (0) 1
84 67 00 01 www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master

**Spécialité cinéma, promotion 2025
Soutenance de juin 2025**

**Peut-on décoloniser le western ? Tentatives de
déstructuration d'un genre mythique.**

Tim SAILLANT

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : **Les Rapaces**

Directrice de mémoire : Élise Domenach (Enseignante-chercheuse)

Directrice de mémoire extérieure : Raquel Schefer (Enseignante-chercheuse)

Présidente du jury cinéma : Giusy Pisano

Coordinateur des mémoires : David Faroult

Remerciements

Mes remerciements vont tout d'abord à Elise Domenach et Raquel Schefer pour leur accompagnement et leurs conseils. C'est toujours un plaisir d'échanger sur ces sujets passionnants avec vous.

Je souhaite aussi remercier l'ensemble de l'équipe pédagogique de l'école et des intervenants pour ces trois années très enrichissantes et instructives.

Je remercie toute l'équipe du film *Les Rapaces* ainsi que l'ensemble des personnes ayant contribué de près ou de loin à la réussite du tournage en particulier Estelle et Bertrand Pitaval pour leur générosité.

Je remercie toute la promotion 2025 pour ces trois années formidables passées à vos côtés, je ne pouvais pas espérer de meilleur(e)s camarades, vous donnez du sens à tout ce travail.

Je remercie mes amis pour le soutien et l'aide qu'ils m'ont apporté lors de ces dernières années et dans le cadre de ce mémoire une pensée à Dimitri, Léo et Benjamin.

Un très grand merci à Lily pour ton implication dans mes projets complètement fous ainsi qu'au reste de ma famille en particulier Amir, Sopheap, Pascal et mes parents Sophie et Olivier pour leur amour et leur confiance.

Enfin un immense merci à Shana pour ton soutien indéfectible, tu es une source d'inspiration et de fierté au quotidien. J'espère que le western trouvera enfin grâce à tes yeux.

Résumé

Le western connaît aujourd'hui un regain d'intérêt que ce soit au cinéma ou de manière générale dans le champ culturel. Dans le cas des oeuvres cinématographiques, les productions contemporaines semblent à la fois reprendre les codes classiques du genre et s'en émanciper. De cette façon, il nous semble pertinent d'analyser la manière dont ce genre filmique est mobilisé par des cinéastes de différents horizons. Notre recherche portera sur trois films : *First Cow* (Kelly Reichardt, 2019), *Los Colonos* (Felipe Gálvez, 2023) et *Eureka* (Lisandro Alonso, 2023) qui tentent chacun à leur manière de déstructurer le western et de remettre en cause sa mythologie conquérante. Peut-on décoloniser le western ? De quelles manières peut-on déstructurer le mythe à l'aide d'apports théoriques de la recherche en écologie, des féminismes et des pensées décoloniales ?

Liste de mots-clés :

Western ; Cowboys ; Indiens ; Conquête de l'Ouest ; États-Unis ; Amérique ; Colonisation ; Décolonial ; Éco-cinéma ; Féminisme ; Kelly Reichardt ; Felipe Gálvez ; Lisandro Alonso

Abstract

Nowadays, there is a growing interest in cinema and in the world in general for the Western. In the case of cinema, contemporary productions seem to follow the conventions of the genre and at the same time to emancipate from them. Therefore it seems appropriate to analyse the way in which this filmic genre is being mobilized by filmmakers from different horizons. Our research will focus on three films : *First Cow* (Kelly Reichardt, 2019), *Los Colonos* (Felipe Gálvez, 2023) and *Eureka* (Lisandro Alonso, 2023), each of which in its own way attempts to deconstruct the Western and challenge its mythology of conquest. Can the Western be decolonized ? Can the myth be subverted with the help of theoretical contributions from ecology, feminism and decolonial theory ?

Keywords :

Western ; Cowboys ; Indians ; Conquest of the West ; United-States ; Americas ; Colonization ; Decolonial ; Eco-cinema ; Feminism ; Kelly Reichardt ; Felipe Gálvez ; Lisandro Alonso

Sommaire

Remerciements.....	3
Résumé	4
Abstract	5
Sommaire	6
Introduction	9
Partie 1 : Notions et enjeux idéologiques du western et brève chronologie.....	14
La Frontière.....	14
La destinée manifeste	15
La wilderness	17
Les grandes étapes de la chronologie du western	18
Le western aujourd'hui.....	20
Enjeux et cadre idéologique de l'Ouest.....	23
Partie 2 : Réinventer la figure de l'Ouest : déconstruire le héros états-unien. Analyse des héros dans First Cow (Kelly Reichardt, 2019), leur relation aux autres et au monde.	26
A) Un personnage en empathie avec le monde et qui refuse sa violence.	29
B) Un rôle, des tâches et des comportements associés traditionnellement aux femmes...36	
C) Une relation de conscience et de proximité avec l'environnement	41

Partie 3 : Mettre en scène la dimension coloniale du western et sa mythologie, analyse de Los Colonos (Felipe Gálvez 2023).....48

Présentation du film et mise en contexte53

A) Montrer l'accaparement des ressources et la domination du monde vivant humain et non humain.....57

B) Expliciter les structures de la domination et de la violence coloniale.....65

C) Dénoncer la réécriture de l'Histoire.75

Partie 4 : Dépasser le pittoresque du monde construit par le western dans Eureka (Lisandro Alonso, 2023).83

A) Vider le western de sa substance par la satire du genre.....85

B) Montrer les conséquences contemporaines du mythe.....91

C) Ouvrir notre perception du problème colonial au delà du territoire Etats-unien et dépasser le western.101

Partie 5 : Retour d'expérience de la partie pratique de mémoire Les Rapaces106

Résumé de l'histoire.....106

Origine du projet et références historiques107

Construction des personnages109

Le découpage.....110

Les leçons de l'expérience.....112

Conclusion : Pour un western décolonial115

Bibliographie.....118

Filmographie principale126

Filmographie secondaire	126
Table des illustrations.....	129
Annexe : Scénario	132
Partie Pratique de Mémoire de master version du 10/02/2025.....	141

Introduction



Fig. 1 : *Heaven's Gate* (*La Porte du paradis*) - Michael Cimino, États-Unis, 1980.

En 1980, sort aux États-Unis *La Porte du paradis* (*Heaven's Gate*) de Michael Cimino. Que ce soit d'un point de vue commercial ou critique le film est un échec cuisant. Il marque un point de non-retour dans l'histoire du cinéma, dans le sens où les grands studios hollywoodiens seront plus réticents à l'idée de produire des films s'inscrivant dans le genre du western. En outre, le western apparaît figé dans le passé et dans un folklore qui ne parle plus qu'aux spectateurs du marché états-unien. Pour autant, le western n'a toujours pas disparu des salles de cinéma, sa mythologie et ses symboles imprègnent la culture de masse. Que ce soit lors d'expositions comme celle consacrée à Sergio Leone en 2018 à la Cinémathèque française, des jeux vidéos ou des bandes-dessinées, le western continue malgré tout d'être mobilisé par le monde de la culture et du divertissement. De la même manière, ce genre cinématographique trouve un nouveau souffle sur les plateformes de *streaming* avec, par exemple, depuis 2018 le succès de la série *Yellowstone* et de ses dérivées *1883* (2021-2022) et *1923* (2022-2025), toutes les trois créées par Taylor Sheridan et John Linson pour Paramount. Enfin, quelques productions récentes à grand budget parviennent à engendrer un succès commercial et critique : *Django Unchained* (Quentin Tarantino, 2012) et *The Revenant* (Alejandro González Iñárritu, 2015). Une des raisons pouvant expliquer la mobilisation de cet univers est le fait que le western traite principalement des origines du pouvoir et en particulier des formes coloniales de celui-ci. Il offre un cadre dans lequel les cinéastes peuvent explorer la fondation des États-nations du continent américain, l'avènement d'un ordre nouveau qui bouscule les structures en place et engendre des résistances, offrant ainsi de très nombreuses péripéties et situations possibles.

Si la science-fiction est souvent employée pour imaginer notre propre fin, le western de son côté, met en scène les « premiers temps » et les possibilités que cela suggère. Il faut avoir à l'esprit que cette mise en scène du passé est majoritairement faite depuis le point de vue des vainqueurs. Le passé à l'écran fait alors office de présent, sa représentation sert à justifier la violence coloniale qui perdure.

Cependant, il semble que les films contemporains s'inscrivant dans le genre du western ne reprennent pas parfaitement les codes et discours « classiques » du genre comme l'idée de la victoire du progrès et de la civilisation sur un monde « sauvage », la justification de l'usage de la violence dans la fondation de la nation ou encore l'importance de quelques individus exceptionnels dans le déroulé de l'Histoire. En particulier du côté du cinéma d'auteur, avec par exemple Lisandro Alonso et son film *Jauja* (2014), Jane Campion avec *The Power of the Dog* (2021) ou encore Kelly Reichardt et son film *La Dernière piste* (Meek's Cutoff, 2010). Ces films nous paraissent investis par des problématiques contemporaines principalement liées à des aspirations écologiques, féministes et décoloniales. En effet, l'univers du western est intimement lié à une histoire coloniale qui a largement exploité la nature et réduit les femmes à quelques rôles souvent secondaires : celle de « la conquête de l'Ouest ». Dans son discours d'investiture du 20 janvier 2025 Donald Trump, 47^{ème} président des États-Unis, fait référence à celle-ci en citant explicitement les notions de *frontière*, de *destinée manifeste* ou encore de *wilderness*.¹ Ces citations nous montrent que l'imaginaire du western n'est pas uniquement un objet du passé ou un simple élément du folklore états-unien. Au contraire, l'idéologie impérialiste, véhiculée par la mythologie de la conquête de l'Ouest, est mobilisée et actualisée de façon positive par le président : « Les États-Unis se considéreront à nouveau comme une nation en croissance - une nation qui accroît ses richesses, étend son territoire, construit ses villes, élève ses attentes et porte son drapeau vers de nouveaux et magnifiques horizons. Et nous poursuivrons notre destinée manifeste jusqu'aux étoiles, en lançant des astronautes américains pour planter la bannière étoilée sur la planète Mars. [...] Les Américains sont des explorateurs, des bâtisseurs, des innovateurs, des entrepreneurs et des pionniers. L'esprit de la frontière est inscrit dans nos cœurs. L'appel de la prochaine grande aventure résonne au plus

¹ Donald Trump The Inaugural Address le 20 Janvier 2025. Site internet de la Maison-Blanche consulté sur <https://www.whitehouse.gov/remarks/2025/01/the-inaugural-address/>

profond de nos âmes. »². Cette mythologie de la conquête et sa justification s'est popularisée et diffusée en Amérique du Nord ainsi que dans le reste du monde tout au long du XX^{ème} siècle jusqu'à nos jours. Si le cinéma avec le genre du western y a largement contribué, il n'est qu'un des nombreux éléments ayant participé à sa construction et à sa diffusion. En effet, on remarque un succès populaire qui démarre tôt et se prolonge tout au long du XIX^{ème} siècle, par une myriade d'écrits et de créations se rapportant à ce récit. Par exemple, le rapport de l'expédition Lewis and Clark (1804-1806), les peintures de George Catlin des populations autochtones, les *dimes-novels* (roman à 1 sou) qui transforment des faits anodins en événements spectaculaires, et surtout le *Wild West Show* de William Cody connu sous le surnom de *Buffalo Bill*.³ Ce spectacle au succès international immense présentait devant plusieurs millions de spectateurs et spectatrices des événements supposés réels de l'Ouest avec les véritables acteurs de l'époque.



Fig. 2 : *The Searchers* (La prisonnière du désert) - John Ford, États-Unis, 1956.

Ces représentations largement romancées participèrent à la formation d'une mythologie nationale avec ses lieux, ses histoires et ses archétypes immédiatement reconnaissables. La simple silhouette d'un homme portant un chapeau *Stetson* et chevauchant dans des plaines arides, suffit à nous

² *Ibid.* « The United States will once again consider itself a growing nation—one that increases our wealth, expands our territory, builds our cities, raises our expectations, and carries our flag into new and beautiful horizons. And we will pursue our manifest destiny into the stars, launching American astronauts to plant the Stars and Stripes on the planet Mars. [...] Americans are explorers, builders, innovators, entrepreneurs, and pioneers. The spirit of the frontier is written into our hearts. The call of the next great adventure resounds from within our souls. »

³ Portes, Jacques. *La véritable histoire de l'Ouest américain*. Malakoff: Armand Colin, 2016.

ramener à l'esprit un flot d'images imprégnées de la nostalgie d'un monde en formation où tout est encore possible. Mais derrière ce rapport fantasmé et pittoresque au passé se cache des histoires complexes composées de relations de domination, d'exploitations du monde et d'une extermination massive et coordonnée de cultures riches et diverses.

C'est pourquoi nous souhaitons nous questionner sur la capacité des films qui mobilisent l'univers du western à le déstructurer en tant que genre cinématographique afin de mettre à jour et tenter de dépasser son idéologie coloniale. En d'autres termes : peut-on décoloniser le western ? En mobilisant trois films qui se complètent par leur approche de celui-ci, nous observerons comment le cinéma contemporain international peut réinvestir et déconstruire les fondements du western dans une perspective écologique, féministe et décoloniale. Pour accomplir cette recherche nous procéderons de la sorte : tout d'abord, nous analyserons comment Kelly Reichardt dans *First Cow* (2019) déconstruit la figure masculine du héros de l'Ouest américain dans son rapport au monde et aux autres. Puis, à l'aide de *Los Colonos* (2023) de Felipe Gálvez, nous élargirons notre questionnement en le portant sur les fondements idéologiques qui structurent le western et en observant comment sa dimension coloniale peut être déconstruite. Enfin, nous terminerons notre cheminement de pensée en portant notre problématique au-delà de la période spatio-temporelle la plus commune au sein du western. Grâce à l'analyse du film *Eureka* (2023) de Lisandro Alonso nous verrons en quoi il est possible de relier le western à notre situation contemporaine et comment le dépasser afin d'élargir notre perception du problème colonial. Chaque analyse sera effectuée sous le prisme de notions s'inscrivant dans le cadre de ce que l'on nomme les "pensées décoloniales". Sous ce terme nous désignons un ensemble hétérogène et très diversifié de recherches critiques qui visent à déconstruire la manière dont la colonisation perdure de nos jours dans les schémas de pensée et dans l'organisation du monde. Loin de s'être terminée après les mouvements de décolonisation, le colonialisme perdure encore activement aujourd'hui.

En complément de cette recherche, le fruit des analyses sera mobilisé lors d'un exercice de réalisation dans le cadre de la partie pratique de ce mémoire. Grâce au tournage du film de fiction *Les Rapaces* nous tenterons à notre tour d'investir l'univers du western d'une ambition décoloniale. Les résultats et leçons de cette expérience seront ainsi présentés afin d'enrichir l'analyse théorique par l'expérience concrète. Mais, avant de poursuivre, il est important de comprendre que le western est un objet complexe qui ne peut être nullement réduit à quelques éléments de surface comme les figures populaires du « cowboy » et de « l'Indien » avec leurs codes esthétiques identifiables. C'est

pourquoi, avant d'entamer l'analyse des films nous devons définir un certain nombre de notions fondamentales qui forment la base idéologique du western et qui structurent ses thèmes de prédilections ainsi que la manière de les traiter : les notions de *frontière*, de *destinée manifeste* et de *wilderness*. De plus, nous résumerons brièvement l'histoire du genre au sein de l'art cinématographique et nous traiterons de son cadre idéologique en général afin de mieux comprendre par la suite la déstructuration qui est effectuée par les films de notre corpus.



Fig. 3 Affiches des films : **First Cow** - Kelly Reichardt (2019) / **Los Colonos** (*Les Colons*) - Felipe Gálvez (2023) / **Eureka** - Lisandro Alonso (2023).

Partie 1 : Notions et enjeux idéologiques du western et brève chronologie.

La Frontière

En 1890, le Bureau du recensement des États-Unis déclare officiellement la fin de la Frontière : « Jusqu'en 1880 inclus, le pays avait une frontière de peuplement, mais à l'heure actuelle, la zone non colonisée a été tellement morcelée par des zones de peuplement isolées qu'on ne peut guère parler de frontière. Dans la discussion sur son étendue, son mouvement vers l'ouest, etc., elle ne peut donc plus avoir sa place dans les rapports de recensement ».⁴ La notion de Frontière désigne donc la séparation entre des terres occupées progressivement par des colonies de peuplement, et le reste du territoire supposé vide car non structuré, désorganisé ou insuffisamment peuplé autrement que par des populations autochtones aux yeux des autorités de l'époque. L'évolution de celle-ci depuis l'installation des colons anglais du XVII^{ème} siècle jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle suit donc une ligne de démarcation plus ou moins large et nette, progressant de la côte Est vers l'Ouest du territoire états-unien au fur et à mesure des incursions des colons. Quelques années plus tard, en 1893 à l'Exposition internationale de Chicago, l'historien Frederick Jackson Turner prononce un discours dans lequel il présente cette même notion de Frontière comme étant l'élément explicatif fondateur de l'identité de la nation américaine et de son développement. Pour l'historien, la Frontière est : « le point de rencontre entre la sauvagerie et la civilisation »⁵. Elle se définit, contrairement aux frontières européennes qui sont une ligne de démarcation fortifiée entre des zones denses en population, comme étant la zone se situant à l'extrême bord des territoires peuplés où s'étend au-delà un espace de terres libres à coloniser : « L'aspect le plus important de la Frontière américaine est qu'elle se trouve à la limite de la terre libre. »⁶ La conquête de l'Ouest est donc selon cette thèse, la transformation de vastes espaces libres et vides au potentiel inexploité et désorganisé, en lieux de civilisation, de progrès et de démocratie. Cette confrontation permanente de la modernité avec le monde sauvage expliquera la force de caractère et les idéaux démocratiques de la société états-unienne : « Mais l'effet le plus important de la frontière a été la promotion de la

⁴ Cité par Frederick J. Turner dans *The Frontier in American History* (1920) consulté sur <https://www.historians.org/resource/the-significance-of-the-frontier-in-american-history/>. Nous traduisons.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, 2.

démocratie ici et en Europe. [...] L'individualisme frontalier a, dès le départ, favorisé la démocratie. ».⁷

Dans la dernière partie de son analyse, Turner explicite plus particulièrement le lien entre les traits de caractère positifs qu'il attribue aux colons d'Amérique du Nord et les conditions dans lesquelles ils ont vécu : « Les conditions de vie à la frontière ont donné naissance à des traits intellectuels d'une grande importance. Les travaux des voyageurs le long de chaque frontière depuis l'époque coloniale décrivent certains traits communs, et ces traits, tout en s'adoucissant, ont persisté comme des survivances dans leur lieu d'origine, même lorsqu'une organisation sociale plus élevée leur a succédé. Il en résulte que c'est à la frontière que l'intellect américain doit ses caractéristiques marquantes. ».⁸ La rugosité et la force se seraient combinées à l'acuité, la curiosité, l'intelligence pratique et matérielle des pionniers pour constituer un esprit unique en son genre. Celui-ci, libéré du passé européen et de son carcan idéologique, trouve dans les vastes territoires du nouveau continent un lieu d'expression et d'accomplissement : « chaque frontière a en effet fourni un nouveau champ d'opportunités, une porte d'évasion de la servitude du passé ; et la fraîcheur, la confiance, le mépris de la société plus ancienne, l'impatience de ses contraintes et de ses idées, et l'indifférence à l'égard de ses leçons, ont accompagné la frontière. ».⁹

La destinée manifeste

À ce motif de la frontière s'ajoute le concept de *destinée manifeste*. Employé pour la première fois par le journaliste John O'Sullivan dans un article intitulé *Annexation* (1845) du *United States Magazine and Democratic Review* 17, no. 1, cette doctrine présente l'expansion territoriale des États-Unis sur l'ensemble du continent comme étant légitime, et même nécessaire, car dictée par la Providence elle-même. O'Sullivan écrit son article lorsque se pose la question pour l'Union d'annexer le Texas devenu république indépendante depuis 1836 après avoir fait sécession avec le Mexique. En cherchant à justifier ce projet d'annexion, le journaliste utilise la croissance démographique plus forte des colons anglo-saxons face aux autres populations, et emploie un concept de droit divin afin d'affirmer une supériorité morale sur les régimes de l'ancien monde en

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

particulier l'Angleterre, mais aussi une supériorité raciale sur les autres peuples du continent.¹⁰ De cette supériorité découle un caractère messianique qui impose comme inéluctable et moralement bonne l'expansion territoriale états-unienne.¹¹



Fig. 4 Gast, John. *American Progress*. Huile sur toile, 29,2 x 40 cm, 1872. Autry Museum of the American West, Los Angeles.

Le tableau intitulé *American Progress* peint vers 1872 par John Gast illustre de façon allégorique ce concept de *destinée manifeste*. On y voit une immense figure féminine blonde à la peau blanche drapée d'une robe, flotter au dessus du sol de la droite vers la gauche du tableau. Cette figure porte dans sa main gauche un livre scolaire et de sa main droite étend le fil du télégraphe. Elle est entourée de colons, fermiers et autres symboles de la société moderne en route vers l'Ouest tandis que les autochtones et les animaux fuient apeurés en direction des ténèbres. Le mouvement du tableau est accompagné par la direction de la lumière : celle-ci est un des éléments signifiant le progrès moral, la fin de l'âge sombre du monde « sauvage ». On remarque aussi l'évolution du paysage : aux montagnes escarpées succèdent des plaines fertiles travaillées par la main de l'homme. Cette esthétique du progrès, cette représentation de la nature désordonnée puis structurée

¹⁰ Sallmann, Jean-Michel. *L'Amérique du Nord: de Bluefish à Sitting Bull 25000 av. notre ère-XIXe siècle*. Mondes anciens. Paris: Belin, 2022. p 242.

¹¹ François DEVOTO, *Les grands courants de la politique étrangère américaine : De l'isolationnisme à l'internationalisme*, La Clé des Langues [en ligne], Lyon, ENS de LYON/DGESCO (ISSN 2107-7029), août 2008..

par l'action mécanique et rationnelle, ou l'aspect sauvage, comparable aux bêtes, des populations natives perçues comme « primitives » seront souvent reprises et plus ou moins retravaillées dans l'univers du western.

La wilderness

Enfin, en abordant la question de la représentation de la nature, il est nécessaire d'explicitier le dernier grand concept qui forme la base de l'univers du western et qui ne connaît pas de réelle traduction en français pouvant englober toute sa complexité : la notion de *wilderness*. La relation qu'entretiennent les colons états-uniens avec la nature est tout à fait particulière et ce terme permet de la synthétiser. Par *wilderness* les Anglo-saxons entendent un espace dit *sauvage* qui ne connaît aucune intervention de l'homme civilisé. Cette conception de la nature la présente comme un ensemble de lieux se définissant par une idée de pureté, par une « virginité » qui est perdue dès que l'homme moderne s'y aventure. Elle est un espace définitivement séparé, hors de la civilisation comme un jardin d'éden. Le concept de *wilderness* inclut les êtres vivants de ces milieux et ne fait pas la distinction entre les animaux et les autochtones jugés à un état antérieur et inférieur de « l'évolution ». La nature du continent américain telle que pensée dans la *wilderness* engendre diverses réactions. Si elle impressionne par son immensité, sa variété et sa beauté, elle engendre aussi de la convoitise. Cette nature apparaît aux yeux des colons comme opulente, parfois dangereuse et fascinante. Parvenir à s'y établir et rendre fertile quelques hectares est, au sein de ce discours idéologique, une preuve d'abnégation, d'endurance et d'intelligence. Ces nouvelles richesses acquises semblent légitimes et être une sorte de récompense d'ordre divin. Contrairement au continent européen, où la succession sur le long terme de sociétés ayant une emprise importante sur les paysages a façonné un certain rapport avec l'environnement, le territoire nord-américain est présenté comme libre de toute intervention humaine et rempli de ressources à exploiter.¹² Ce dernier point est depuis longtemps critiqué et aujourd'hui grâce aux dernières recherches en histoire et en archéologie environnementale, nous pouvons remettre en cause l'idée de territoires complètement « vierges », mais cela est possible grâce à des technologies très récentes.¹³

¹² Arnould, P. et Glon, É. (2006). Wilderness, Usages et Perceptions de la Nature En Amérique du Nord. *Annales de géographie*, 649(3), 227-238.

¹³ Par exemple l'Amazonie est l'emblème des forêts « vierges » dans le monde occidental mais on a découvert récemment que cela était à remettre en cause : Stéphen Rostain *et al.* Two thousand years of garden urbanism in the Upper Amazon. *Science* 383,183-189(2024).



Fig. 5 Peintures de Thomas Moran de gauche à droite : *The Golden Hour* . Huile sur toile, 24,2 x 34,7 cm, 1875. Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin. *Pine Buttes, Wyoming* . Huile sur toile, 36,2 x 71,76 cm, 1914 Musée d'art de Dallas.

Les grandes étapes de la chronologie du western

On observe ainsi différentes périodes et évolutions dans la production de films s'inscrivant dans le western que nous allons ici résumer. Sa naissance au cinéma coïncide presque avec le début du cinéma lui même et la fermeture officielle de la *Frontière*. Comme expliqué auparavant, il existe un ensemble d'éléments artistiques et narratifs antérieurs au cinéma se rapportant à la période qui vient à peine de se clore : *dime-novels*, récits d'expéditions, photographies, discours et spectacles comme le *Wild west show*. Ces éléments sont complétés par un contexte idéologique et politique précis. Non seulement les trois notions; *frontières*, *destinée manifeste*, *wilderness*, mais aussi une nostalgie pour la période pastorale qui disparaît progressivement sous le coup de l'urbanisation et de l'industrialisation de la société nord-américaine. Le western va devenir une sorte de refuge de l'identité nationale marquée par le regret d'un monde sans les problèmes de la modernité qui se profilent, comme les conflits au sein de la société, les questions d'immigration, d'indépendance économique, etc...¹⁴ Enfin, il est aussi influencé par des figures promouvant une forme de masculinité blanche nord-américaine alliant valeurs intellectuelles et usage de la force qui serait supérieure aux autres « races ».¹⁵ On trouve cela chez les membres du *Boone and Crockett club*, en particulier le plus connu : Theodore Roosevelt, 26^{ème} président des États-Unis.¹⁶ Nous allons

¹⁴ Mayer, Hervé. La construction de l'Ouest américain dans le cinéma hollywoodien. Clefs concours. Neuilly: Atlande, 2017. p.52

¹⁵ Du point de vue biologique il n'existe pas de « races » humaines, ici nous renvoyons à la conception raciste en vigueur à l'époque et dans la majorité du monde « occidental » : Muséum national d'histoire naturelle (2023). Existe-t-il différentes races d'humains ? – Site internet MNHN. Consulté sur <https://www.mnhn.fr/fr/existe-t-il-differentes-races-d-hommes>

¹⁶ Bold, Christine. The Frontier Club: Popular Westerns and Cultural Power, 1880-1924. Cary: Oxford University Press USA - OSO, 2013. p14-54

maintenant pouvoir effectuer une brève chronologie du genre afin d'observer les différentes évolutions qu'il a pu connaître au sein de ce cadre idéologique.

Pour effectuer une chronologie du western il faut remonter aux tout premiers temps du cinéma. En 1903 *The Great Train Robbery* (*L'attaque du Grand Rapide*) d'Edwin S. Porter connaît un immense succès et est considéré comme le premier western. Pourtant jusqu'en 1920, ce terme n'est pas employé en tant que tel pour désigner un genre au cinéma mais plutôt comme adjectif. Dans le cinéma des premiers temps et parmi les films se déroulant dans l'Ouest, les *Indian stories* sont les plus courantes. L'image des autochtones est très hétérogène, les récits sont centrés autour de personnages issus de ces groupes et sont au départ produits par des firmes européennes comme Pathé et Gaumont. Pour concurrencer les industriels européens, les studios américains vont chercher à singulariser leurs propres productions. La combinaison de ce facteur avec le déplacement vers la Californie des tournages va produire jusqu'en 1939 un modèle « épique » du western. Les films traitent de conflits à plus grande échelle dans des paysages désertiques vastes à partir du mythe de la *Frontière*. Il y a aussi une production massive de films de série B qui rend de plus en plus populaire le genre. L'année 1939 marque le début de la période classique avec en particulier *Stagecoach* (*La Chevauchée fantastique*) de John Ford. Le western atteint peu après son pic de production et de popularité, des films prestigieux sont réalisés par les majors et les codes et figures du genre sont bien établis. Dans les années 50, des films « pro-indiens » sont produits comme *Broken Arrow* (*La flèche brisée*, 1950) de Delmer Daves. Le mythe de la colonisation est remis en cause de manière plus frontale, la violence du héros blanc est questionnée. Ou encore au niveau de la représentation du genre féminin comme dans *Johnny Guitare* (*Johnny Guitare*, 1954) de Nicholas Ray. Dans ce film les personnages féminins, Vienna joué par Joan Crawford et Emma joué par Mercedes McCambridge, sont au cœur des événements. Ce sont des personnages très actifs qui guident l'action du film. Cela s'inscrit dans une remise en question de la société états-unienne et de ses valeurs, comme avec l'intensification du mouvement des droits civiques. Par exemple en 1954 l'arrêt de la Cour suprême *Brown v. Board of Education* déclare anti-constitutionnelle la ségrégation raciale dans les écoles publiques. Au niveau technique, le western va adopter progressivement la couleur mais aussi le grand format avec le procédé CinemaScope inventé par la Fox en 1953. Avec *The Searchers* (*La prisonnière du Désert*) en 1956, Ford vient clore cet âge d'or du western en proposant un récit qui explore de manière critique le mythe américain, sa brutalité et son racisme. A partir de ce moment là et influencé par la violence de la guerre de Corée puis du Vietnam, mais aussi la lutte pour les droits civiques, la mythologie du western va peu à peu

s'épuiser. Il est perçu comme un genre anachronique et des films vont radicaliser leur critique comme avec *The Wild Bunch* (*La Horde Sauvage*) de Sam Peckinpah (1969), *Soldier Blue* (*Le Soldat bleu*) de Ralph Nelson (1970) ou *Little Big Man* d'Arthur Penn (1970).

Dans la période 1960-1990, le western entre dans une période nommée révisionniste, au sens où la construction de l'histoire états-unienne va devenir la cible des critiques portées par les films. Si le regard sur la colonisation change et devient plus critique, il garde une dimension impériale : c'est toujours dans la perspective de l'homme blanc que se déroule le récit. Il est celui qui fait avancer l'action, les autochtones sont transformés en figures du « bon sauvage » qu'il faut sauver de l'extinction.¹⁷ Les populations deviennent des victimes impuissantes condamnées à disparaître de l'histoire. *Dances with Wolves* (*Danse avec les Loups*) de Kevin Costner (1990) en est un exemple et obtient une reconnaissance institutionnelle en étant récompensé aux Oscars dont celui de meilleur film. Le western connaît aussi une reprise à l'international dans les années 1960 avec ce que l'on nomme « western spaghetti » et un réalisateur comme Sergio Leone. En réduisant les histoires au strict minimum et en travaillant un univers plus cynique et avec des éléments esthétiques comme la poussière et la sueur, ces films poussent le mythe dans ses retranchements jusqu'à un paroxysme épique parfois caricatural. On retiendra la trilogie du dollar *Per un pugno di dollari* (*Pour une poignée de dollars*, 1964), *Per qualche dollaro in più* (*Et pour quelques dollars de plus*, 1965), *Il buono, il brutto, il cattivo* (*Le Bon, la Brute et le Truand*, 1966) ou encore *C'era una volta il West* (*Il était une fois dans l'Ouest*, 1968), tous de Sergio Leone et avec Clint Eastwood comme acteur principal pour les trois premiers. Malgré cela, le genre entre en décrépitude et a notamment connu un échec commercial majeur avec *Heaven's Gate* (*La porte du paradis*) de Michael Cimino (1980). Enfin, *Unforgiven* (*Impitoyable*) de Clint Eastwood (1992) apparaît comme une réflexion sur la fin d'un genre cinématographique au sein d'Hollywood.

Le western aujourd'hui

Depuis, le western est minoritaire dans la production nord-américaine mais apparaît comme un genre prestigieux avec de rares succès commerciaux comme *Django Unchained* (2012) de Quentin Tarantino. La production de western a toujours été influencée par l'état de l'économie du cinéma et la concurrence entre les *majors* et les différents conglomérats. Aujourd'hui les plateformes numériques de *streaming* comme Netflix et Paramount relancent en partie la production. Nous

¹⁷ Mayer, Hervé. La construction de l'Ouest américain dans le cinéma hollywoodien. Clefs concours. Neuilly: Atlande, 2017. pages 68-71

pouvons observer le succès de *Yellowstone* (2018-2024) de Taylor Sheridan et John Linson pour la première et ses deux *spin-off* *1883* (2021-2022) et *1923* (à partir de 2022). Si ces séries, comme le président Trump, ravivent le mythe de la frontière dans son acception classique, le paysage contemporain du western se diversifie aussi de plus en plus. Jane Campion avec *The Power of the Dog* (2021) et Kelly Reichardt avec *Meek's Cutoff* (*La Dernière piste*, 2010) sont deux réalisatrices qui s'emparent du genre pour le questionner, notamment sur sa dimension patriarcale. D'après Yann Calvet, chercheur à l'université de Caen, il faut noter plusieurs éléments caractéristiques du western dans sa forme contemporaine.¹⁸ En premier lieu, les éléments positifs du mythe de la frontière vont généralement s'inverser et se déconstruire. D'autres éléments ne varient pas comme la question des ressources, de la terre et de l'altérité, et questionnent à nouveau ce qui est à la base de la mythologie du western. En second lieu, il y a aussi une hybridation avec d'autres genres comme la science-fiction avec, par exemple, *Avatar* (2009) de James Cameron qui travaille à nouveau le mythe de la frontière, la figure du transfuge et la construction de l'identité états-unienne.¹⁹ D'après Hervé Mayer, ce trajet vers d'autres genres et cette hybridation commence assez tôt lors du déclin de la production des années 1960. Loin d'être le signe d'un changement moral dans la société, on assiste à un glissement et un renforcement de l'idéologie impériale dans d'autres genres cinématographiques, en particulier le film de guerre, la science-fiction et le film policier. Ses thématiques, son idéologie violente, son impérialisme et ses formes se transfèrent dans des films comme *Star Wars* (*La Guerre des étoiles*, 1977) de George Lucas, *Platoon* (1986) d'Oliver Stone ou encore *Dirty Harry* (*L'inspecteur Harry*, 1971) de Don Siegel : « 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 mythique continuent d'être explorés dans le western lui-même qui n'a pas dit son dernier mot. »²⁰.

¹⁸ Yann Calvet (université de Caen) : « Le western, notion de phases et bassin sémantique » lors de : Déchéances, résurgences et survivances du Western (1) : Chronologies, topologies. Journée d'étude organisée par Denis Mellier, Anne-Marie Paquet-Deyris, Éric Thouvenel et Joanne Vrignaud. Le mercredi 5 mars 2025 à l'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA).

¹⁹ Achouche Mehdi, « Avatar, ou la régénération du mythe de l'Amérique », *Cynos*, vol. 28.2 (Le cinéma américain face à ses mythes : une foi incrédule), 2012, mis en ligne en juin 2015. <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/196>

²⁰ Mayer, Hervé. « Guerre sauvage & empire de la liberté ». Graphèmes. Presses universitaires Blaise-Pascal, 2020. p283



Fig. 6 : Affiches de la série et des films (de gauche à droite) : *Yellowstone* - Taylor Sheridan et John Linson (2018-2024), *Meek's Cutoff* (*La Dernière piste*) - Kelly Reichardt (2010) *The Power of the Dog* - Jane Campion, (2021).

Le western a depuis longtemps dépassé ses frontières nationales comme avec l'exemple du western Australien qui possède ses propres caractéristiques comme les *bushrangers* des hors-la-loi spécifiques à la région. Il y aussi les aborigènes qui ne sont pas seulement l'équivalent des « indiens » du western états-unien, mais qui sont une figure d'altérité dans une violence permanente avec l'homme blanc plus proche du sud esclavagiste des États-unis. Tous ces éléments se rencontrent dans des espaces très variés du territoire australien qui là encore vient le caractériser et le différencier de celui états-unien : les fermes, le bush et l'outback. On parle ici de « meat-pie western ». Mais comme son confrère, il entretient un rapport plus ou moins fantasmé à l'histoire de la colonisation et le début de la nation australienne moderne. En somme, il construit et déconstruit en permanence une mythologie des premiers temps et de la rencontre de mondes différents.²¹

²¹ Michel Etcheverry (Université Paris Cité) : Morts en sursis dans un jardin d'Eden aride : le western Australien de 1975 à nos jours Lors de : Déchéances, résurgences et survivances du Western (1) : Chronologies, topologies

Journée d'étude organisée par Denis Mellier, Anne-Marie Paquet-Deyris, Éric Thouvenel et Joanne Vrignaud. Le mercredi 5 mars 2025 à l'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA).

Enjeux et cadre idéologique de l'Ouest

Comme le cinéma, le western est un élément qui est toujours en mouvement, en constante évolution et qu'il faut observer à l'aune de ses conditions de production et des idéologies qui lui sont contemporaines. Il est important et nécessaire de décrire le genre du western en prenant en compte les dimensions culturelles, esthétiques, politiques, sociales et historiques qu'il met en jeu à chaque nouveau film. Cependant, comme explicité plus tôt, les trois éléments : le mythe de la *Frontière*, la *destinée manifeste* et la *wilderness* lui sont constitutifs, ils forment la fondation sur laquelle se dresse l'édifice et qui sera ensuite détruit et reconstruit à l'infini. Pour définir un film comme étant un western, qu'il soit classé dans la tendance « classique » ou la tendance « révisionniste »²², nous pouvons remarquer que chaque western va s'attacher à un ensemble de questions fondamentales : à qui appartient la terre ? Comment la répartir et l'employer ? Peut-on inclure dans la « civilisation » des cultures qui nous sont extérieures ? La violence est-elle légitime dans la fondation de la république et dans sa permanence ? Comment penser l'organisation sociale dans une société (en formation) ? Quels rapports sont possibles et désirables avec les autres membres de l'humanité (ou non selon les conclusions des films) avec l'environnement vivant (animaux, plantes) et non vivant (les ressources notamment géologiques mais aussi l'eau). C'est en partie ce pourquoi le western ne meurt jamais au cinéma et connaît même un regain dans d'autres domaines. De nos jours, on peut observer un grand nombre de productions culturelles et artistiques qui mobilisent cet univers, que ce soit dans la bande-dessinée, le jeu-vidéo, dans le champ de la politique, de la recherche et des expositions.

Le western est né et issu d'un contexte historique et idéologique où la civilisation occidentale prônait et appliquait le colonialisme et l'impérialisme sur l'ensemble du globe. C'est ainsi qu'en tant que genre cinématographique le western met en scène le récit d'un processus colonial et impérial. Dans sa grande majorité il a souvent servi à le légitimer, parfois à le questionner lors de la période dite « révisionniste » vers les années 1970 avec plus ou moins de succès. Justifié par le *droit divin* et une *supériorité raciale* (*destinée manifeste*) les colons européens arrivés aux États-unis auraient fait avancer la *civilisation* face au monde *sauvage* en triomphant d'une nature source d'immenses richesses mais difficile à conquérir (*wilderness*). Tout ce processus aurait alors forgé

²² Cette opposition binaire n'est pas suffisante pour apprécier la complexité et le caractère unique de chaque oeuvre d'autant plus que l'on retrouve souvent de l'un dans l'autre, comme avec l'exemple des westerns « pro-indiens » qui refusent tout de même la mycénisation et qui portent un fond de darwinisme social cf note 12 et 15

l'identité et la force de caractère de la démocratie américaine pour le meilleur (la Frontière). Au fond, malgré les éléments singuliers de ce processus, on retrouve les mêmes arguments, les mêmes étapes et la même réécriture légitimante à posteriori que dans d'autres contextes coloniaux. Il s'agit d'un processus violent de conquête, d'accaparement et d'extermination coordonné d'êtres humains aux cultures riches et variées au profit d'un seul territoire et le plus souvent d'une seule classe dirigeante. C'est-à-dire, un processus colonial et une idéologie impérialiste au même titre que celles développées et mises en oeuvre dès le XV^{ème} siècle (et même avant en Afrique) et poursuivies tout au long de l'Histoire par les Empires européens : France, Angleterre, Allemagne, Belgique, Portugal etc... Le western a contribué à mettre en scène et à imposer une vision du monde où les rapports ne peuvent être majoritairement que d'ordre colonial et marchand c'est à dire de domination et d'exploitation. Dans un discours prononcé à Dakar le 6 avril 1966 dans le cadre du Colloque sur l'art dans la vie du peuple au Premier Festival mondial des arts nègres, Aimé Césaire explique ce qui semble être arrivé au monde moderne sous la « civilisation européo-américaine, la civilisation industrielle qui couvre le monde de son réseau ».²³ Aimé Césaire emploie le concept de "réification" développée par d'autres penseurs comme Karl Marx et Georg Lukács pour parler de « chosification » du monde. Par ce terme, il entend le processus par lequel la pensée européenne en rationalisant le plus possible la réalité, la complètement vidée de son sens et de sa complexité. Il explique ensuite le rôle de l'art face à cela : « Comme l'homme a besoin d'oxygène pour survivre, il a besoin d'art et de poésie. Il sait, en effet, au contraire de la pensée conceptuelle, au contraire de l'idéologie, que l'art et la poésie rétablissent la dialectique de l'homme et du monde. Par l'art, le monde réifié redevient le monde humain, le monde des réalités vivantes, le monde de la communication et de la participation. ».²⁴ Si donc le western a contribué à légitimer ce rapport au monde, le réduisant à de simples ressources exploitables, en tant qu'art il nous permet aussi de le déconstruire et de proposer d'autres rapports d'existence. Le cinéma et en particulier le western sont ainsi saisis par des artistes qui y voient un potentiel fort, de par les caractéristiques que nous avons analysé plus tôt, pour nous ramener au monde et y participer de façon active. Car le western questionne notre rapport le plus profond à celui-ci. C'est ce que nous allons analyser au travers de trois exemples concrets qui sont trois films contemporains s'inscrivant dans l'univers et les thématiques du western mais qui en proposent une déconstruction et une réécriture décoloniale,

²³ « Discours prononcé par Aimé Césaire à Dakar le 6 avril 1966 », *Gradhiva* [En ligne], 10 | 2009, mis en ligne le 05 février 2010, consulté le 15 mai 2025. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/1604> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/gradhiva.1604>

²⁴ *Ibid.*

écologique et féministe : *First Cow* (2019) de Kelly Reichard, *Los Colonos* (*Les Colons*, 2023) de Felipe Gálvez et *Eureka* (2023) de Lisandro Alonso.

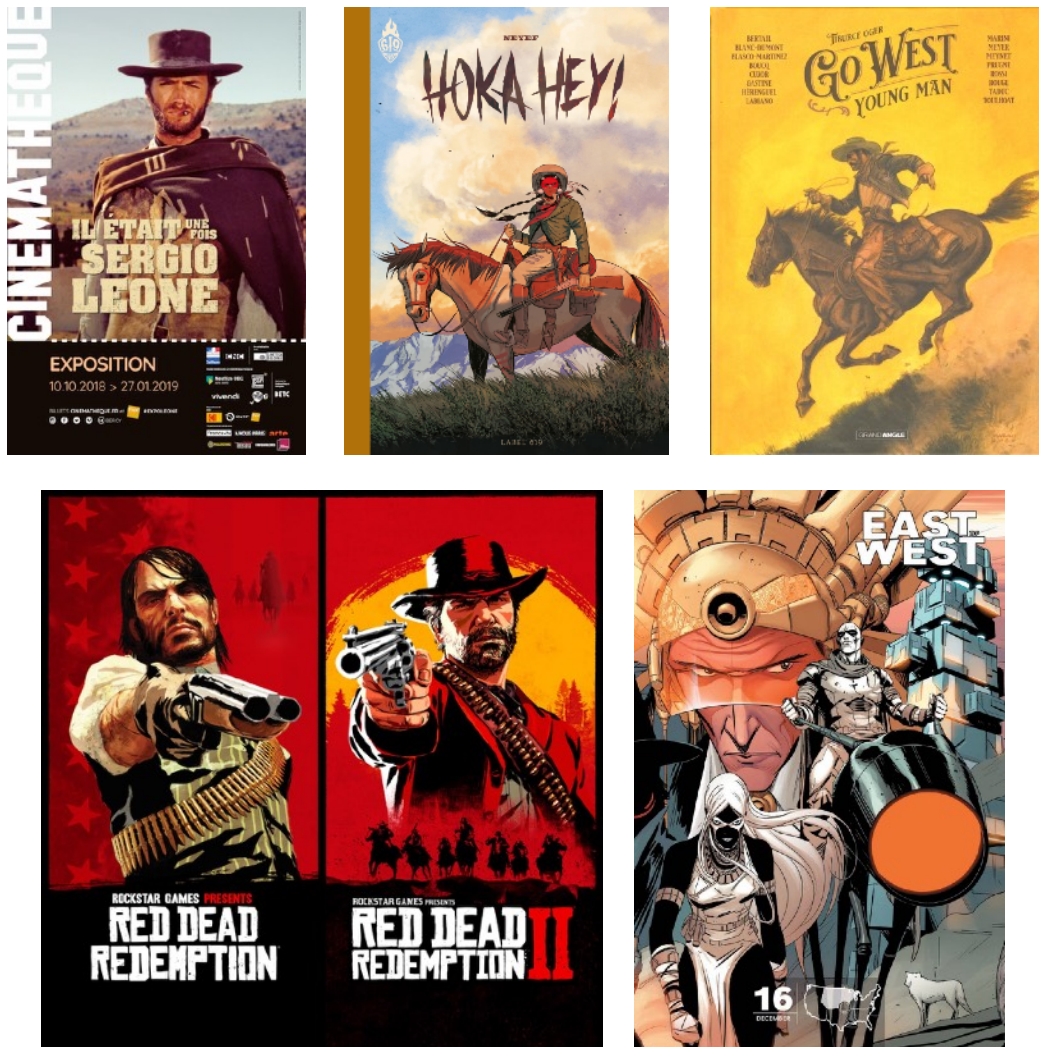


Fig. 7 : Exemples d'œuvres et d'évènements qui s'inscrivent dans l'univers du Western.

Dans le sens de lecture : Affiche de l'exposition *Il était une fois Sergio Leone* du 10 octobre 2018 au 27 janvier 2019 à la Cinémathèque Française. / Couverture de la bande-dessinée *Hoka Hey !* Neyef. Rue de Sèvres (Label 619) - 2022 / Couverture de la bande-dessinée *Go West Young Man* Tiburce Oger et Michel Rouge (collectif) - Bamboo Édition (Grand Angle) - 2021 / Affiches de la série de jeux vidéos *Red Dead Redemption I* et *II* - Rockstar Games - 2010 et 2018 / Illustration issue du comics *East of West*. Jonathan Hickman et Nick Dragotta - Urban Comics (Urban Indies) - 2014.

Partie 2 : Réinventer la figure de l'Ouest : déconstruire le héros états-unien. Analyse des héros dans *First Cow* (Kelly Reichardt, 2019), leur relation aux autres et au monde.

Le western centre principalement sa narration autour des actes d'une seule ou de quelques figures héroïques, qui par leurs décisions, changent le cours de l'Histoire. Au sein de ce genre cinématographique réside une croyance profonde en la capacité de l'individu à agir sur le monde que ce soit par ses actes ou par son exemplarité. Le plus souvent, le film suit l'aventure d'un protagoniste qui est confronté à une situation de déséquilibre, au fur et à mesure qu'il avance dans sa quête il restaure progressivement l'ordre des choses. Par exemple dans *Impitoyable* (*Unforgiven*, 1992) de Clint Eastwood, le personnage principal (William Munny) rétablit la justice dans la petite ville de Big Whiskey. En effet, cet ancien tueur à gage élimine des bandits ayant agressé et défiguré une prostituée, mais aussi le shérif tyrannique et brutal qui imposait la loi comme bon lui semblait avant de s'exiler afin de laisser les habitants vivre en paix. À eux seuls, ces personnages sont souvent présentés comme des éléments décisifs dans la fondation et le maintien ou non de la nation. Qu'ils soient des personnages historiques comme Jesse James et Buffalo Bill, ou bien fictifs, ils se distinguent du reste de la société au sein de l'univers du film. Ces protagonistes font figure d'exception soit par leur rectitude morale, leur habileté manuelle ou au contraire par leur brutalité et leur cruauté.²⁵ Dans tous les cas, la vision de l'histoire qui est généralement dépeinte n'est pas celle de longs processus complexes, mais celle d'une histoire linéaire et réduite à quelques éléments clés, qui avance sous le coup d'actions de grandes figures. Les rôles occupés par les héros du western au sein de la société sont presque toujours liés à la frontière. Ils sont souvent à des positions-clés, soit au sein de celle-ci en tant que shérif, marshall, cowboy et soldat, ou à sa marge avec le monde « sauvage », en tant que pionnier, chercheur d'or et de pétrole, éclaireur, trappeur etc... En se situant au contact de la « civilisation » et au contact de ce qui en est exclu, chacun de ces postes est intrinsèquement lié à la conquête et à la colonisation, que ce soit dans son accomplissement ou dans sa permanence. Pour assurer ces tâches particulières, les héros possèdent une autre caractéristique très importante et qui définit très souvent leur identité : ils sont des tueurs hors pair. En effet, dans un monde présenté comme rude, inadapté à la civilisation humaine et qui lui résiste, le western va employer des figures qui dans l'exercice de la violence vont être particulièrement douées, ce qui

²⁵ Mayer, Hervé. La construction de l'Ouest américain dans le cinéma hollywoodien. Clefs concours. Neuilly: Atlande, 2017. Le Héros Américain p135-156

leur permet d'agir et de transformer le monde selon leur désir. Les protagonistes par leur habileté, leur connaissance du terrain, des coutumes et techniques apprises au contact des autochtones, se placent au-dessus des autres personnages. Ils se distinguent de la masse de colons, paysans, éleveurs, et simples habitants des bourgades, qui eux peuvent être victimes de l'âpreté de la vie dans l'Ouest. Ces héros sont les seules personnes capables d'accomplir la mission de domestication de la nature par la force et l'agilité. Cependant, ils portent en eux une contradiction qui ne peut être résolue immédiatement. Effectivement, si l'idéal de la civilisation dans cette mythologie se caractérise, par opposé à la barbarie, par son caractère ordonné, non violent et avec un code moral ou légal, comment la figure qui accomplit en permanence la violence peut-elle demeurer au sein de celle-ci une fois sa tâche accomplie ? La plupart du temps cela fonctionne comme un sacrifice nécessaire à la fondation de la république et de la nation. L'aspect génocidaire de la conquête et les meurtres qui servent à entretenir l'ordre social ne peuvent rester impunis, ce qui conduit souvent à l'exclusion ou à la disparition du héros. Le genre cinématographique du western a conscience de cette contradiction qui célèbre à la fois les facultés des tueurs et en même temps leur caractère insensé qui ne peut perdurer au sein de la société. C'est ce que l'on voit lors de la scène de clôture dans *The Searchers* (1956) de John Ford. Ethan Edwards joué par John Wayne, ne rentre pas avec les autres personnages dans la maison. Il s'éloigne dans le paysage filmé en surcadrage par la porte, car une fois sa mission accomplie dans laquelle il a fait preuve d'une grande brutalité, il ne peut pas appartenir au monde civilisé il doit disparaître dans le paysage. Enfin, le héros westernien est en très grande majorité un homme blanc hétérosexuel, anglo-saxon et le plus souvent de culture protestante.²⁶

Dans son film *First Cow* (2019), la cinéaste nord-américaine Kelly Reichardt poursuit un travail de déconstruction du mythe de l'Ouest qu'elle avait déjà entamé dans *Meek's Cutoff* (2010), dans lequel elle plaçait au centre de l'intrigue le point de vue des femmes lors d'un périple dans l'Oregon en 1845. Ici, toujours dans l'Oregon mais en 1820, elle met en scène l'amitié naissante entre deux personnages à la marge de la société en formation et qui vont devoir s'allier afin de se faire une place au sein de celle-ci. Le film est adapté du roman *The Half-Life* de Jonathan Raymond publié en 2004 par Bloomsbury. On y suit la vie de Otis Figowitz surnommé « Cookie » qui sert un groupe de trappeurs en tant que cuisinier au moment où ceux-ci terminent leur expédition et arrivent dans une petite ville. Cookie croise par hasard la route de King-Lu. Venu de Hong-Kong, celui-ci est en

²⁶ *Ibid.*, 1.

fuite suite à un différend avec des hommes originaires de Russie. Les deux compagnons de fortune vont se recroiser dans le saloon de la ville et vont décider de partager leur lieu de vie. Grâce au talent culinaire de Cookie et l'ingéniosité de King-Lu, les deux complices vont traire une vache laitière qui vient tout juste d'arriver. De cette manière, ils confectionnent des petits gâteaux qu'ils vendent le lendemain au marché. Cette entreprise connaît alors un grand succès et les deux hommes se mettent à rêver d'un avenir plus stable et prospère. Ce qui est remarquable dans *First Cow*, c'est la sensation que nous sommes bien face à un western, mais que celui-ci ne reprend pas les figures classiques héroïques dont nous venons de décrire les principales caractéristiques au sein du genre. Au contraire, dans *First Cow* le personnage de Cookie et son interaction avec King-Lu met en lumière un tout autre modèle de protagoniste qui est à l'opposé des stéréotypes du genre sur bien des aspects. Au lieu d'une figure conquérante, violente et solitaire nous assistons à la relation emphatique d'un homme avec l'environnement qui l'entoure, ainsi qu'avec les autres êtres humains. En cela, Kelly Reichardt déconstruit aussi l'aspect viriliste associé aux héros de l'Ouest par sa mise en scène et le choix des actions que les acteurs effectuent tout au long de l'histoire. C'est ces différents aspects que nous allons maintenant analyser selon trois grands axes ; le caractère non-violent du protagoniste ainsi que son empathie, le rôle et les tâches effectuées par les deux hommes et la relation qu'ils entretiennent avec leur environnement.

A) Un personnage en empathie avec le monde et qui refuse sa violence.

Contrairement au personnage de William Munny dans *Unforgiven* (1992) de Clint Eastwood, qui est un as de la gâchette pouvant abattre cinq hommes avec un seul revolver sans même trembler, Cookie est un homme doux et parfois peureux qui ne connaît absolument pas l'usage de la violence. Dès la première scène du film se déroulant dans la forêt on le voit évoluer proche du sol entre les fougères. Il vient d'entendre un bruit qui l'inquiète et se précipite pour rejoindre les trappeurs qu'il sert. Un plan large le montre surgissant depuis les fougères de dos, puis se retournant, l'assimilant à une biche apeurée plutôt qu'un chasseur dominant son environnement. Le cadrage large et la durée du plan nous permettent d'apprécier l'environnement de la forêt dont les couleurs, la lumière et le son des oiseaux n'indiquent en rien un danger potentiel tandis que l'on peut s'amuser de la fuite précipitée du protagoniste dans la profondeur. Cet effet comique est renforcé par la suite avec deux autres plans dans lesquels Cookie traverse brièvement le champ tout aussi pressé, ce qui s'oppose au cadrage fixe ou au panoramique lent qui le rattrape. Si lui est apeuré, la caméra par sa fixité nous informe qu'il n'y a rien à craindre. Quand il arrive enfin au campement après être tombé dans une pente, un contre-champ sur les trappeurs allongés ne prêtant aucunement attention à lui vient marquer une dernière fois ce décalage comique, le temps qu'il se recoiffe encore sous le coup de l'émotion.



Fig. 8 : Cookie fuit la forêt, il arrive au campement des trappeurs. Ils sont agressifs, il finit par se cacher dans sa tente.

Dans la suite de cette introduction nous pouvons très clairement voir que le personnage que nous allons suivre est totalement en décalage avec le monde brutal, parfois même caricatural, de l'Ouest américain. La scène de discussion entre Cookie et le groupe de trappeurs est construite selon l'opposition de leur caractère respectif. Le cuisinier se tient debout dans une position pouvant rappeler la figure du dandy tandis que les trappeurs sont assis, parfois sans même vraiment se retourner pour lui parler. Sa tenue est différente de celle des trappeurs, elle semble plus apprêtée que la leur. Il possède un foulard, une ceinture, un sac en bandoulière, il prend le temps d'ajuster son chapeau et plus tard dans le film il se donnera même la peine d'acheter une paire de bottes qu'il devra aussitôt cacher afin de ne pas attiser les convoitises. Malgré cette attention à l'apparence, son manque d'assurance dans ses déplacements et l'état de ses affaires, notamment de ses mitaines, peut nous ramener à l'esprit l'image du personnage du cinéma burlesque Charlot joué par Charlie Chaplin. En effet comme le sans-abri qui tente de rester digne en soignant ses affaires, Cookie essaie de garder la face malgré la peur, ce qui va créer un décalage comique. Les autres hommes sont presque caricaturaux dans leur vulgarité. Ils portent des vêtements plus grossiers, plus lourds, composés de peaux de bêtes et leurs accessoires sont menaçants comme un couteau pointé en direction du cuisinier. Ils s'expriment de manière agressive allant jusqu'à l'affrontement physique pour de l'alcool. Cookie parle lui tout le long du film d'une voix douce. Cette opposition atteint son acmé quand la caméra suit le cuisinier se cachant dans sa tente plutôt que le reste du groupe. En filmant depuis l'espace intérieur les trappeurs sont relégués dans le hors champ. Si l'on entend quelques insultes jaillir et que l'interstice de l'ouverture nous suggère la bagarre se déroulant, nous restons à proximité de Cookie dans la pénombre, protégé en quelque sorte de ce monde extérieur, si différent de son caractère paisible et sensible. L'action violente est éludée car elle n'est ni source de divertissement, ni glorifiée, elle est tout simplement l'expression banale, quotidienne de ce monde où les plus forts imposent leur loi. Mais ce qui caractérise le personnage principal de *First Cow* n'est pas seulement sa peur et son refus de celle-ci. C'est en réalité l'empathie répétée dont il fait preuve envers les autres, que ce soit par ses gestes, sa manière de s'adresser aux autres personnages ou par les décisions qu'il peut prendre à l'égard des plus faibles.

Cette empathie, cette capacité à se mettre à la place des plus vulnérables, nous la découvrons tout au long de l'oeuvre dans ses actions et dans la mise en scène de celles-ci, en particulier dans la relation qu'il développe avec le personnage de King-Lu. La première fois que les deux hommes se rencontrent King-Lu est caché parmi les fougères. Il est nu, complètement dépossédé de ses moyens matériels et physiques car la nuit est très froide. Cookie ramasse des champignons comme à son

habitude quand il découvre des restes de nourriture. La caméra effectue un mouvement de panoramique vers le haut et Cookie tombe nez à nez avec un visage qui sort à peine des fougères. Les deux hommes échangent un moment d'étonnement dans un champ contre-champ en plan fixe. Si le film rejoue ici une scène récurrente du genre du western de la rencontre de l'homme blanc avec l'homme de couleur, la réalisatrice va rapidement briser les stéréotypes et codes de la frontière entre « civilisation » et monde « sauvage ». Aucun des deux personnages ne sursaute. Cookie entame la discussion d'un simple salut. Sa toute première question n'est pas de demander qui est cette personne ou quelles sont ses intentions mais au contraire de s'assurer qu'elle se porte bien. Les cadrages sont similaires, Cookie est aussi filmé avec en amorce de la fougère comme si l'on était du point de vue de King-Lu. Les deux hommes prennent le temps de discuter calmement dans un anglais parfait ce qui crée un décalage comique avec cette rencontre improbable. Une fois que Cookie revient avec une couverture et un peu de nourriture l'homme prend le temps de raconter son histoire et les violences auxquelles il tente d'échapper. Cookie dans une remarque sur l'aisance à l'anglais de King-Lu indique qu'il le pense être "indien" mais celui-ci le corrige en lui indiquant qu'il est originaire de Chine. Cette remarque ancrée dans son époque, nous montre la prépondérance du phénotype dans la définition de l'identité et l'organisation des relations sociales à cette époque. Comme Cookie, nous avons nous aussi, pu suivre le même chemin de pensée et cet échange à la fin de la scène nous permet de nous questionner sur nos propres premières impressions des personnages.



Fig. 10 : Galerie de portraits au sein de la ville en train de se construire.

Tout au long du film, Kelly Reichardt insiste sur la diversité des populations qui tentent de s'installer avec des plans comme des sortes de portraits à l'aspect documentaire de gens au travail. On voit des autochtones fabriquant et vendant divers objets, un homme noir probablement esclave affranchi (car avant la guerre de Sécession), des immigrés européens aux accents divers, etc...

Finalement sans même poser plus de questions, le cuisinier lui offre l'hospitalité prouvant une fois de plus sa générosité et sa capacité à se mettre à la place des plus vulnérables. Mais King-Lu finit par s'enfuir de peur d'être découvert par les trappeurs. Une fois arrivé en ville au saloon, des scènes similaires se jouent. Une bagarre éclate au second plan tandis qu'une fois de plus Cookie reste totalement à l'écart de l'action. Il est inquiet par un bébé laissé seul dans un panier et qui se met à pleurer. Alors qu'il rassure l'enfant en imitant les bruits d'un oiseau, King-Lu remarque qu'ils sont les deux derniers à ne pas être sortis se bagarrer. Heureux de revoir l'homme qui l'a aidé la première fois, il lui propose de venir s'installer avec lui en bordure de la petite communauté. La générosité de Cookie lui est rendu et il se met à suivre son nouveau compagnon de route.



Fig. 9 : Rencontre entre Cookie et King-Lu.

Contrairement à d'autres westerns où le héros va apprendre de l'autre des techniques et moyens lui permettant de dominer son environnement (*Broken Arrow*, *Dance with the Wolves*), la relation des deux hommes est marquée par une stricte égalité et une amitié profonde. Si Cookie est doué dans les tâches manuelles, en particulier avec sa recette de gâteaux qui leur permettra d'amasser une petite fortune, King-Lu est un commerçant hors pair qui réfléchit toujours aux manières d'optimiser et de développer leur activité. L'un ne peut survivre sans l'autre, ils sont parfaitement

complémentaires et on peut observer cela dans la mise en scène. Dans un même cadre mélangeant l'espace intérieur et extérieur on peut voir Cookie à la gauche de l'image dans l'encadrement de la porte. Il passe le balais pendant que plus loin devant la maison King-Lu coupe du bois. Les activités des deux hommes sont presque en rythme. Dans la continuité, King-Lu rejoint l'espace intérieur où Cookie aménage la décoration avec quelques fleurs. Au sein du même cadre il se met alors à préparer le feu. Un des exemples les plus concrets est un raccord entre deux plans parfaitement symétriques dans leur construction. Lors du début de l'action à l'extérieur dans la forêt, Cookie est au premier plan en train de cueillir des myrtilles, King-Lu est au second plan en train de parler. Après une courte ellipse au sein de la séquence et un raccord, la caméra retrouve les personnages dans leur bicoque, cette-fois ci King-Lu est au premier plan à table il prépare la récolte et Cookie coupe des aliments au second plan (*figure 11*).



Fig. 11 : Cookie et King-Lu préparent le repas.

D'autres instants dans le film poursuivent cette mise en scène de leur complémentarité, quand l'un pêche l'autre prépare les fils, quand Cookie traie la vache, King-Lu perché dans un arbre surveille les alentours etc... Les deux hommes sont presque toujours filmés de la même manière, le rapport de durée entre leurs plans respectifs dans les champs contre champ sont similaires quand ils ne sont pas tout simplement dans le même cadre. Cette égalité est d'autant plus marquante en comparaison des scènes où les personnages interagissent avec d'autres hommes de la ville. On remarque que dans cette société en formation une hiérarchie s'impose aussi selon le statut économique et selon les origines. À cause de leurs maigres ressources et leur non-violence les deux protagonistes ne peuvent pas se hisser bien haut rapidement contrairement aux trappeurs qui assurent leur statut par leur brutalité ou le *chief factor* (le responsable des ressources du territoire nommé depuis le Royaume-Uni) qui possède le statut politique et financier. Cookie est en revanche un homme blanc d'origine anglo-saxonne, ce qui aux yeux des autres hommes de pouvoir de la ville le rend plus légitime que

King-Lu. Ce dernier apparaît simplement comme son assistant, alors que tout au long du film nous voyons que l'un ne peut pas réussir sans les qualités de l'autre.

Dans une scène où Cookie et King-Lu se rendent chez le facteur en chef afin de lui apporter un clafoutis, le cuisinier est le seul à qui l'on pose directement des questions. Son ami se tient en retrait derrière lui tout comme les autochtones. Et quand il se permet une remarque afin de réagir à ce qu'il se dit, le silence se fait sentir, comme pour nous faire comprendre qu'il n'a jamais été invité à donner son avis. Mais là encore la réalisatrice nous montre que la position de King-Lu est différente d'une catégorie de personnes qui ne possède vraiment aucun pouvoir dans cette société : les personnages autochtones et féminins du film. Nous pouvons observer dans cette scène que les deux personnages féminins ne sont jamais inclus directement dans la conversation si ce n'est pour traduire les paroles des hommes. La présence féminine au sein de cette société est montrée dans le film par quelques plans d'autochtones toujours au travail et lors de la scène dans la maison du facteur en chef. Lorsque les hommes partent voir la vache, la réalisatrice prend le soin de s'attarder un peu sur la discussion entre les deux femmes qui rient de la situation. À noter que le rôle du domestique est là aussi tenu par un autochtone, de la même façon le chef en raison de son incompréhension de l'anglais, n'a qu'une présence symbolique, on comprend qu'il a été depuis longtemps dépassé par les colons venus d'Europe quand il est placé dans le flou à l'arrière plan. Le film entretient un regard optimiste dans cet univers qui reste teinté d'inégalité et de violences quotidiennes au travers de la relation entre les protagonistes. Ces deux hommes forment un havre de paix qu'ils construisent petit à petit de leurs mains dans la modeste maison en bois et ils se mettent à rêver d'un avenir meilleur lorsque les affaires fonctionnent. Cependant vers la fin du film, leur espace est complètement saccagé et ils doivent fuir suite à la découverte de la supercherie, car c'est grâce au vol du lait la nuit qu'ils parviennent à cuisiner les gâteaux la journée.

Après s'être perdu de vue une dernière fois, les deux hommes se retrouvent mais Cookie est gravement blessé. Il s'allonge épuisé et ne se relève pas. King-Lu tente de garder son optimisme mais il voit bien que la situation ne va pas s'améliorer alors qu'ils sont poursuivis par des hommes armés de fusils. Un premier plan nous montre Cookie allongé les yeux fermés, à ses côtés King-Lu reprend son souffle. Puis la caméra se rapproche de King-Lu en filmant son visage. Il se rend compte du dilemme moral qui se présente face à lui. Un panoramique vers le bas montre ses mains tenir la bourse pleine de l'argent qu'ils ont accumulé grâce aux ventes de gâteaux. Nous comprenons par ce mouvement de caméra qu'il peut choisir de partir et assurer enfin son avenir et

sa liberté après une vie instable ou bien rester avec son ami. Dans la continuité de la mise en scène de leur égalité et de leur amour fraternel, les deux derniers plans du film nous montrent King-Lu rejoindre Cookie. Il s'allonge à ses côtés et prend la même position tout en fermant les yeux. À nouveau les deux hommes sont réunis, ils sont semblables dans leur sommeil bien que l'un soit déjà probablement mort et que l'autre s'accroche encore à la vie. Au contraire d' *Unforgiven* qui se termine sur un plan du héros condamné à la solitude en raison de sa violence, *First Cow* conclut sur un message d'entraide et d'empathie entre les êtres humains afin de survivre au sein d'un monde parfois brutal. Cette déconstruction des héros de l'Ouest américain s'opère aussi dans *Meek's Cutoff* (2010) précédent western de Kelly Reichardt. Comme les trappeurs ou le facteur en chef de *First Cow*, les hommes et en particulier le guide, sont lâches et incompetents dans leurs tâches, alors qu'ils cherchent à garder le pouvoir entre leurs mains. Le personnage autochtone reste hermétique à la compréhension du spectateur il n'est ni idéalisé ni dégradé. Il permet surtout de montrer le racisme aussi bien des hommes que des femmes du convoi. Le film adopte le point de vue féminin dans cette errance jusqu'à ce qu'elles reprennent le contrôle mais sans trancher sur leur avenir. Un deuxième aspect de la déconstruction de l'archétype du héros de l'Ouest américain est lié aux actions quotidiennes menées par les deux protagonistes. C'est cela que nous allons analyser par la suite.



Fig.12 : Fin du film, King-Lu décide de rester avec Cookie malgré le danger.

B) Un rôle, des tâches et des comportements associés traditionnellement aux femmes

Si *First Cow* ne met pas principalement en scène des femmes, nous pouvons constater que les deux héros du film, en particulier Cookie, effectuent tout au long du récit des tâches et occupent des positions traditionnellement associées au genre féminin. Ces choix de mise en scène, qui passent en grande partie par des gestes quotidiens que la caméra prend le temps de détailler, participent à mettre en valeur d'autres qualités possibles du héros de l'Ouest. De cette manière, ils contribuent à proposer un modèle qui s'éloigne des archétypes que l'on retrouve dans nombre de classiques du genre. D'un point de vue quantitatif, l'immense majorité des héros ou antagonistes au sein des westerns sont des hommes même s'il existe des exceptions comme dans *Johnny Guitare* (1954) de Nicholas Ray dans lequel Joan Crawford incarne le rôle principal de Vienna. Les rôles associés aux femmes sont très variés²⁷ mais une bonne partie d'entre eux ne sont pas le moteur principal du récit. Elles sont associées au foyer, au ranch, à la ville, principalement aux institutions en place comme la famille et peuvent ainsi être présentées comme des obstacles à la « liberté » des héros masculins. Elles sont aussi très souvent l'objet de convoitises comme dans les récits de sauvetage.²⁸

La masculinité au sein du western est souvent célébrée autour de deux aspects principaux. Une masculinité tournée autour de la force physique et une autour d'une rectitude morale, d'une aptitude à diriger, ordonner ou atteindre ses objectifs. La figure populaire de Theodore Roosevelt va incarner dans l'imaginaire collectif cette synthèse virile qui sera reprise pour un bon nombre de héros du genre.²⁹ Comme nous l'avons étudié dans la première partie, ni Cookie ni King-Lu n'incarnent cette virilité physique en raison de leur non violence, ou morale de par leur statut ordinaire dans la ville. Enfin, dans le western comme dans d'autres genres classiques du cinéma hollywoodien, le découpage et la narration éludent régulièrement les tâches quotidiennes. En général, ce qui n'est pas spectaculaire ou qui n'est pas dans l'efficacité permettant d'avancer dans les péripéties est coupé, dans le but de conserver un rythme soutenu afin de capter l'attention des

²⁷ Matheson, Sue, ed. *Women in the Western*. Edinburgh University Press, 2020. <http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctv2f4vjtv>. Introduction

²⁸ Christol Florent. *Les aventuriers du patriarcat perdu : représentation de la masculinité et fonction culturelle du récit de captivité dans The Searchers* dans *La Construction de l'Ouest américain [1865-1895] dans le cinéma hollywoodien*. Editions Ellipses (2017), collection « Agrégation d'anglais » sous la direction de Pierre-François Peirano. p157 à 174

²⁹ Mayer, Hervé. *Méditation sur la masculinité* dans *La construction de l'Ouest américain dans le cinéma hollywoodien*. Clefs concours. Neuilly: Atlande, 2017. Le Héros Américain p154-156

spectateurs. Au contraire, dans *First Cow*, nous pouvons observer une récurrence des plans et séquences entières consacrées à une ou plusieurs tâches domestiques. Parmi celles-ci nous pouvons regarder les protagonistes cuisiner, chercher de la nourriture par la cueillette, la pêche et la pose de pièges, s'occuper de l'entretien de la maison, couper du bois et allumer un feu, tisser afin de réparer leurs chaussures ou encore à plusieurs reprises traire la vache afin d'obtenir le lait nécessaire à la préparation des gâteaux. Ces plans sont parfois très rapprochés. Ils nous permettent d'observer en détail les gestes des acteurs qui effectuent véritablement l'ensemble des actions et dans toute leur durée, la caméra restant le plus souvent fixe. De surcroît, le montage dans la longueur prend le temps de détailler chaque étape des activités avec par exemple la séquence où Cookie doit préparer un clafoutis aux myrtilles pour le facteur en chef. Dans cette séquence, le temps du film est presque identique au temps réel de la recette. Mais cette attention portée aux gestes du quotidien n'est pas réservée aux deux protagonistes comme en témoigne d'autres inserts ou plans rapprochés qui nous présentent des autochtones en train de préparer de la nourriture, d'affûter une lame ou de tisser un vêtement. Tous ces plans de mains qui interagissent avec des objets, travaillent des matériaux, et qui échangent toute sorte de monnaies entre elles, portent en eux l'attention de la réalisatrice à ce que l'on pourrait nommer la petite histoire ou l'histoire du quotidien dans l'Ouest. Comme dans *La Dernière Piste (Meek's Cutoff)* la conquête de l'Ouest n'est pas que l'affaire de grandes figures menant des actions décisives lors de batailles, d'expéditions, d'entreprises scientifiques, industrielles et intellectuelles. Elle est avant tout une somme complexe d'actions et de tâches quotidiennes sans quoi rien de tout cela ne pourrait exister. Ce travail domestique est rendu invisible par le récit des grandes épopées et par la mythologie de l'Ouest. La fondation de la nation dans *First Cow* passe avant tout par l'ensemble de ces personnes formant la masse située en bas de la hiérarchie sociale. Cette attention au travail domestique est en particulier significative dans un genre qui explore autant les origines de nos sociétés modernes. En effet, ce que rend visible le film au travers de ces actions et de leur importance à l'écran est à mettre en parallèle avec le travail domestique effectué dans notre société actuelle en très grande majorité par des femmes. Ce travail n'est que très peu ou pas du tout reconnu économiquement et socialement. Pourtant, comme l'analyse l'anthropologue Mercedes Olivera, il forme la base qui permet le renouvellement de la force de travail nécessaire à la permanence et au développement du système capitaliste³⁰. Le système capitaliste est profondément lié au patriarcat car il s'en nourrit. Notamment à l'aide d'institutions comme la famille, au sein de laquelle les femmes cantonnées au rôle de travailleuses

³⁰ Olivera, M. (1976). Consideraciones sobre la opresión femenina como una categoría para el análisis socioeconómico. *Anales de Antropología*. XIII, 199-215. México.

domestiques, forment les fondations sur lesquelles s'érigent le reste de la production. Dans *First Cow*, le fait pour les protagonistes masculins d'endosser ce rôle permet d'explicitier l'invisibilisation du travail domestique au sein du capitalisme moderne en formation et donc des personnes qui l'effectuent. De cette manière, il contribue aussi activement à lutter contre ce processus par le fait de le rendre visible grâce aux images. Dans le film, les autres personnages masculins à l'opposé des deux héros sont dépourvus d'empathie, violents, vulgaires, penchés sur la boisson et sont d'une façon générale paresseux ou tout simplement mauvais dans leurs tâches. Les trappeurs usent de la menace envers Cookie alors que c'est lui qui assure leur survie, le facteur en chef, comme le fait remarquer King-Lu est n'est pas assez malin et trop hautain pour se rendre compte de la supercherie qui se déroule sous ses yeux. Au contraire des personnages autochtones en majorité des femmes qui même s'ils sont silencieux produisent tout ce qui est nécessaire au fonctionnement de la petite ville et à son expansion. Enfin, c'est aussi les autochtones qui sauvent et soignent Cookie de ses blessures, tandis que c'est un autre autochtone qui accepte de prendre dans son embarcation King-Lu à la recherche de son ami. Il y a donc en plus de la mise en scène du patriarcat et son imbrication avec le capitalisme, un rappel de la nature coloniale et raciste du capitalisme. Celui-ci impose une hiérarchie sociale basée sur la classe, le genre et en particulier la « race » dans laquelle se trouve tout en bas les populations autochtones, premières occupantes de ces territoires qui pourtant les font vivre et permettent aux colons Européens de s'y installer et d'y prospérer par la suite.



Fig. 13 : Cookie et King-Lu effectuent des tâches manuelles tout au long du film.

Un dernier élément qui permet à Kelly Reichardt de déconstruire le virilisme stéréotypé des héros masculins de l'Ouest est la manière dont les personnages transmettent leurs émotions et vivent leurs relations avec les autres êtres humains. Comme explicité dans la première partie de l'analyse, l'amitié naissante des deux personnages est l'occasion de montrer leur grande capacité d'empathie, un trait traditionnellement associé au genre féminin. Mais c'est aussi dans la construction de leur psyché que l'on peut observer cette déconstruction. En majorité dans le western le masculin et le féminin sont impérativement séparés et bien définis par des codes affectant les costumes, les gestes, les postures, les façons de s'exprimer ou encore dans l'expression des émotions des personnages. Les héros masculins sont le plus souvent mystérieux, ne parlent pas de leurs troubles intérieurs. Ils n'expriment pas ou très peu leurs émotions hormis quelquefois de la colère et de la rancune. Les hommes de l'Ouest sont mystérieux par opposition avec les personnages féminins qui eux sont expressifs et dont les films développent beaucoup plus les dispositions psychologiques ou leur évolution au sein du récit.³¹ *First Cow* développe bien plus qu'à l'habitude les dispositions psychologiques des deux protagonistes. King-Lu est très bavard il exprime très clairement tout ce qui lui passe par la tête. Cookie parle moins mais nous percevons très bien par le jeu de l'acteur, ses attitudes et expressions, ce qui se déroule en son for intérieur. Les deux personnages ne sont pas du tout mystérieux, bien au contraire. Souvent filmés en plan rapproché lors de leurs interactions nous voyons se déployer toute une palette d'émotions qui les traversent allant du doute à la joie, en passant par la fatigue, la peur, l'angoisse, la satisfaction, l'étonnement, etc... Enfin, il est intéressant de noter que les deux protagonistes sont montrés dans des situations de vulnérabilité comme lors de leur première rencontre quand King-Lu est complètement nu et en situation d'hypothermie, ou lors de la fin quand Cookie est de plus en plus affecté par ses blessures. Cette capacité à montrer des héros parfois vulnérables est complétée aussi du point de vue émotionnel, comme dans la scène de retrouvaille dans laquelle ils échangent une accolade émouvante ou dans l'ultime plan du film lorsque King-Lu refuse de lâcher la main de son compagnon de route. D'autres exemples récents s'inscrivent dans cette déconstruction du virilisme des héros masculins de l'Ouest avec par exemple les personnages de *The Power of the Dog* (2021) réalisé par Jane Campion, qui ouvre d'autant plus sur la thématique de l'orientation sexuelle des personnages masculins. Outre l'empathie des protagonistes et leur rôle traditionnellement associé au

³¹ Stella Hockenhull *Psyche of the Western Hero* dans *17. Women gotta gun ? Iconography and female representation in Godless* p271-283 issu de Matheson, Sue, ed. *Women in the Western*. Edinburgh University Press, 2020. <http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctv2f4vjtv>.

genre féminin, nous pouvons dans un troisième et dernier temps, analyser en quoi cette déconstruction du héros de l'Ouest s'applique aussi dans sa relation au monde vivant dans son ensemble.

C) Une relation de conscience et de proximité avec l'environnement

L'histoire politique et économique des États-Unis est indissociable d'une conception de la nature synthétisée sous la notion de *wilderness* que nous avons développé précédemment. À ce titre, le western est l'un des genres cinématographiques qui reprend le plus à son compte les thématiques environnementales. Une des questions récurrentes du genre est celle de la possession et de l'exploitation de la terre, souvent présentée comme la transformation d'un désert en jardin. Les paysages ne forment pas uniquement une toile de fond devant laquelle se déroule l'histoire. Ils sont constitutifs du mythe de l'identité Américaine. À la fois en tant que ressources infiniment exploitables alimentant la prospérité et le progrès de la nation, ainsi que comme un défi permanent à surmonter. Cette adversité permet alors au colon européen de se muer en pionnier américain, acquérant par là des qualités morales et physiques, suivant la conception du mythe de la frontière.

Pour Deborah A. Carmichael, l'analyse des western et de leurs représentations de l'environnement de l'Ouest Américain offre de nombreuses possibilités quant à la compréhension de la conception de la nature dans la société nord-américaine : « Bien que les westerns reposent sur des formules génériques, comme la plupart des films hollywoodiens, les représentations cinématographiques de l'Ouest américain offrent aux étudiants une occasion unique d'explorer les perspectives actuelles et historiques sur le rôle de la nature dans la construction de la nation et de l'identité nationale. Le modèle générique lui-même en dit long sur la culture américaine et sur la place qu'occupe le monde naturel dans cette culture. ».³² Nombreux sont les exemples de films relevant du western qui portent en eux une dimension environnementale forte. John Shelton Lawrence dans un chapitre nommé « Western Ecological Films: The Subgenre with No Name » issu du même ouvrage « *The Landscape of Hollywood Westerns: Ecocriticism in an American Film Genre* » (Carmichael, Deborah A. 2006) propose une classification selon des grandes thématiques comme la sécheresse et les inondations, la forêt, l'exploitation pétrolière et minière ou encore la question du nucléaire.³³ Des exemples de films comme *The Big Trees* (1952) de Felix E. Feist, *Tulsa* (1949) de Stuart Heisler ou *Gold Is Where You Find It* (1938) de Michael Curtiz montrent la capacité du genre à

³² Carmichael, Deborah A., éd. *The Landscape of Hollywood Westerns: Ecocriticism in an American Film Genre*. Salt Lake City: University of Utah Press, 2006. Page 15. Nous traduisons.

³³ John Shelton Lawrence *Western Ecological Films: The Subgenre with No Name* issu de Carmichael, Deborah A., éd. *The Landscape of Hollywood Westerns: Ecocriticism in an American Film Genre*. Salt Lake City: University of Utah Press, 2006, pages 19 à 44. Nous traduisons.

interroger l'exploitation et les possibilités d'interaction avec l'environnement. On peut aussi regarder de nos jours un exemple comme *There Will be Blood* (2007) de Paul Thomas Anderson qui met en scène de façon récurrente l'interaction de l'homme avec la terre et ses matériaux. D'après l'auteur, une majorité des films qu'il désigne sous le nom de « western ecological films » ne se déroule pas durant la période historique et géographique conventionnelle du genre, de 1840 à la Première Guerre mondiale entre le 49^{ème} parallèle et le nord du Rio Grande : « De nombreux westerns écologiques, sinon la plupart, ne correspondent pas à ces paramètres de temps et d'espace. Ils décrivent plutôt ce qui s'est passé dans l'Ouest après la période de conquête et de colonisation. Ils nous racontent souvent comment le paysage a été perdu, ou ce qui a été perdu lorsque chaque région de l'Ouest a été exploitée pour l'agriculture, l'exploitation minière, les villes, le tourisme ou le développement de l'armement militaire. »³⁴ En ce sens, *First Cow* se déroule en dehors du temps historique le plus courant du genre, mais contrairement à l'affirmation précédente, il ne se place non pas en aval pour constater une situation mais en amont afin d'anticiper ce qui adviendra par la suite.

L'histoire se déroule en 1820 en Oregon, elle présente les balbutiements d'une ville en construction et du développement du capitalisme moderne passant progressivement d'une économie de chasse limitée à des groupes de trappeurs à une organisation plus étendue avec des puissances maritimes coloniales comme le Royaume-uni. Par ce choix, le film s'inscrit dans le sous-genre du western environnemental ou écologique avec une approche particulière. La relation qu'entretient Cookie avec son environnement est un élément clé du film. Dans la continuité de son caractère, elle se construit par opposition avec la conception de la nature des autres personnages masculins du récit. Plusieurs éléments de la mise en scène et différentes séquences du récit sont à ce titre significatifs. La toute première fois que nous découvrons Cookie ce sont ses gestes minutieux lors de sa cueillette en forêt qui forment le centre d'attention. La caméra suit son action au travers de gros plans sur ses mains et de mouvements lents qui accompagnent son trajet. Lorsqu'il découvre un lézard sur le dos il prend le temps de le retourner avec douceur ce qui permet à la créature de reprendre sa route. Par ces différents gestes la réalisatrice nous montre la capacité du personnage à être sensible face au vivant et son interaction permanente avec son environnement. Pour le philosophe Baptiste Morizot la crise écologique actuelle peut en partie s'expliquer aussi par ce qu'il nomme une « crise de la sensibilité »³⁵ qu'il définit ainsi : « Par “crise de la sensibilité”, j'entends

³⁴ *Ibid.* page 21

³⁵ Morizot, Baptiste, et Alain Damasio. *Manières d'être vivant: enquêtes sur la vie à travers nous*. Nouvelle éd. augmentée d'une préface. Babel 1832. Arles: Actes Sud, 2022, page 15

un appauvrissement de ce que nous pouvons sentir, percevoir, comprendre, et tisser comme relations à l'égard du vivant. Une réduction de la gamme d'affects, de perceptions, de concepts et de pratiques nous reliant à lui. »³⁶. Selon le philosophe, une des caractéristiques de nos sociétés modernes occidentales est d'avoir restreint la diversité des relations possibles au milieu dans lequel nous évoluons et dont nous dépendons à des simples questions quantitatives. Les animaux et l'environnement deviennent des éléments de décors, de projection émotionnelle et intellectuelle ou des ressources à disposition mais qui sont vides de sens. *First Cow* démontre par ses personnages et la mise en scène une forte attention à la relation entre l'humain et son milieu. Lors des scènes se déroulant la nuit où Cookie traie l'animal qui donne son titre au film, il prend le temps de lui parler tout le long de la traite. Avec un ton doux et amical il lui fait part de sa peine car le veau qui accompagnait cette vache n'a pas survécu au trajet, ou bien la félicite pour la qualité de son lait qui permet le succès du cuisinier. Les champs contre-champs permettent de construire l'échange entre les deux même si l'animal ne répond pas, les plans sur lui et son regard lui donnent une présence certaine. L'environnement fournit aux protagonistes toutes les ressources qui leur permettent de subsister mais aussi un abri lorsqu'ils doivent se cacher ou fuir leurs agresseurs comme vers la fin du film. Divers plans du film montrent les deux compagnons interagir physiquement avec le milieu que ce soit par les différents moments de marche, de nage, ou bien d'autres actions comme la pêche, ou encore le fait de boire et de se rincer grâce à l'eau d'une rivière.

Cette omniprésence des éléments naturels et leur intégration avec les héros passe aussi par l'image. Nous pouvons observer régulièrement des amorces de branchages, de feuilles et d'arbres qui complètent le cadre lorsque Cookie ou King-Lu sont filmés. Les couleurs de leurs costumes sont dans des nuances de bruns ou de couleurs froides qui se confondent bien avec l'environnement surtout pour le cuisinier. Ce dernier est très souvent accroupi, la caméra est placée assez bas proche de lui et du sol. King-Lu ressemble plus à la chouette que nous découvrons lors d'un plan au début du film. Comme elle, il grimpe plusieurs fois aux branches d'un arbre pour voir au loin et anticiper les potentiels dangers. De la même manière, il réfléchit toujours à l'avenir de leur commerce et les possibles améliorations, il pense en avance au contraire de Cookie qui est plutôt ancré dans l'instant même. Enfin, nous pouvons remarquer une grande fluidité entre les espaces de vie construits par la main de l'homme et l'extérieur. Au niveau des matériaux, tout est presque en bois dans des teintes qui là aussi sont en accord avec le reste de la forêt. Les fenêtres et portes sont toujours grandes

³⁶ *Ibid.* page 17

ouvertes laissant voir l'environnement proche par des surcadrages. Les personnages évoluent de manière continue entre l'intérieur domestique et l'extérieur. La distinction ne se fait plus vraiment tant ils passent du temps aussi bien dans un espace que dans l'autre, la longueur de certains plans ou bien les choix de montage permettent aux acteurs de passer de l'un à l'autre sans rupture nette.



Fig. 14 : Cookie découvre la vache, il pêche et se désaltère.

La seule séquence du film où les personnages sont complètement coupés de l'environnement est celle se déroulant dans la maison du facteur en chef. Cela n'est pas anodin, l'environnement bourgeois de cette maison aux fenêtres fermées est hermétique à la présence du milieu comme son propriétaire. Le western fonctionne beaucoup par contraste, ici le facteur en chef et le capitaine permettent de mettre d'autant plus en valeur les qualités de Cookie et King-Lu que nous avons analysées plus tôt. En effet lors de leur discussion les deux hommes parlent uniquement en termes de production et de ressources, les animaux ne sont pertinents que pour des questions de vente en Europe, ce dont le chef autochtone s'amuse en faisant remarquer qu'il ne comprend pas pourquoi les colons ne mangent jamais les castors qu'ils capturent. Cette conception purement utilitariste du monde s'applique aussi aux êtres humains comme en témoignent leurs premiers échanges dans

lesquels ils débattent du gain de productivité selon la sévérité des châtiments corporels envers les travailleurs. De même, lorsqu'ils rendent visite à la vache, le facteur en chef s'attriste de son faible rendement mais il se félicite de sa provenance en énumérant la noblesse de sa race. King-Lu s'en amuse par la suite en relevant que cette vache aux yeux des personnes puissantes dans la ville possède probablement plus de valeur que lui. Un dernier élément qui n'a pas encore été évoqué et qui pourtant joue un rôle important dans la lecture du film est la séquence d'ouverture.



Fig. 15 : Cookie et King-Lu apportent un clafoutis chez le *Chief factor* qui cherche à impressionner le Capitaine.

Le début du film se déroule de nos jours, on y suit une promeneuse anonyme et son chien qui découvrent deux squelettes enfouis sous la terre côte à côte et l'on comprendra à la fin du film que ce sont les restes des deux héros n'ayant pas pu échapper à leurs poursuivants. Dans cette séquence, la réalisatrice ouvre le film par un premier plan d'ensemble fixe. On y voit la berge d'un fleuve et faisant irruption par la gauche du cadre un pétrolier massif dont le vacarme se met à emplir tout le champ sonore du plan. Le bateau passe lentement dans toute sa longueur. Cet élément est très surprenant à première vue pour ouvrir un western, il nous place directement dans le présent. Mais surtout, il permet sous la forme d'un motif visuel venant perturber l'espace filmique, d'annoncer ce qui est mis en scène plus tard dans le film : la mise en place de la société mécanique et industrielle qui dégrade l'environnement en l'exploitant. Ce symbole de la civilisation moderne mécanique dans le paysage peut rappeler ce que Leo Marx analyse dans la figure de la machine faisant irruption dans le jardin.³⁷ Ce thème littéraire récurrent au XIX^{ème} siècle incarne la contradiction entre l'idéal pastoral en harmonie avec la nature et l'industrialisation et la modernité galopante qui cherche à

³⁷ Marx, Leo. *The machine in the garden: technology and the pastoral ideal in America*. Reprint. Galaxy book 179. London [usw.]: Oxford Univ. Pr, 1979.

conquérir et maîtriser le territoire. Lorsque la promeneuse effectue le geste de creuser de ses propres mains la terre, le son des oiseaux est régulièrement couvert par des bruits artificiels comme des voitures, des klaxons et des avions. Ces bruits sont réguliers et indiquent une cohabitation incertaine entre les éléments naturels dans le cadre et le hors champ très mécanisé. Mais ceux-ci diminuent au fur et à mesure que la promeneuse creuse et donc remonte dans le passé. A la fin, les sons ont complètement disparu et la promeneuse peut même écouter le chant des oiseaux, un plan nous montre l'arbre sur lequel ils sont perchés et nous invite à un moment plus calme. Ce court passage sert de transition avant de découvrir les squelettes dans leur ensemble. Puis en un simple raccord, le film nous transporte dans le passé sans rompre la continuité indiquant par là le lien de cause à effet entre l'histoire qui va se dérouler et ces indices enfouis sous la terre, mais aussi et surtout entre la société en formation du passé et les conséquences actuelles. Le geste d'excavation du personnage n'est pas anodin, dans le western les personnages sont régulièrement amenés à creuser, à extraire, à interagir avec la terre. Nombre d'histoires se terminent avec un enfouissement dans celle-ci. La terre dans le western marque à la fois la source de toute vie mais aussi et toujours sa finitude. Ici, la promeneuse est l'équivalent de la réalisatrice et du processus du film et même du western en général. En fouillant dans les archives du passé que constituent le sol elle révèle par là les origines et les processus à l'oeuvre. Le film en tant que western propose une sorte d'entreprise archéologique en se plaçant en 1820. L'amitié de Cookie et King-Lu, leur proximité avec l'environnement et leur non-violence fonctionne à la manière d'une utopie. En proposant un autre modèle de héros de l'Ouest américain, Kelly Reichardt nous invite à nous questionner sur les valeurs portées par les personnages des récits et comment ils contribuent ou non à perpétuer une entreprise conquérante, d'exploitation, de domination et de violence envers le monde vivant. À cet égard le film *First Cow*, en raison des différents éléments que nous avons analysé, peut s'inscrire dans une optique écologique et décoloniale.



Fig. 16 : Ouverture du film : De nos jours, une promeneuse découvre deux squelettes sous la terre.

D'après Malcom Ferdinand, l'écologie décoloniale désigne le fait de reconnaître que l'exploitation coloniale ne se fait pas uniquement entre des groupes d'êtres humains mais concerne de surcroît l'ensemble du monde vivant : « Au-delà de la réappropriation anticoloniale d'une responsabilité collective des ressources, il s'agit de renverser l'idéologie économique qui fait des milieux de vie humaine et non humaine des ressources au service d'un enrichissement capitaliste inégalitaire. ».³⁸ L'environnement dans le système capitaliste est réduit au stade de matières exploitables de la même manière que les êtres humains peuvent l'être. Cette domination d'une classe sur le reste du monde humain et non humain instaure une société profondément inégalitaire basée sur la violence pour se maintenir. Comme montré dans le film, le facteur en chef symbole des puissances impériales se place tout en haut de la hiérarchie. Le *status quo* est maintenu par la violence ou par le pouvoir économique obtenu en exploitant l'environnement mais aussi les populations autochtones, les femmes ou les immigrés et travailleurs situés en bas de l'échelle sociale. Et si la fin est optimiste quant à l'entraide possible entre ces catégories, la séquence d'ouverture du film nous rappelle tout de même que ce n'est pas ce modèle qui prévaut de nos jours.

Dans la suite de notre démarche, nous poursuivons avec l'étude du film *Los Colonos* (Felipe Gálvez 2023). Grâce à l'analyse du film, nous verrons en quoi le western peut être considéré comme un genre du cinéma colonial qui dépasse l'histoire nationale états-unienne en portant notre regard sur les territoires les plus au sud de l'Amérique. Ainsi, nous étudierons les mécanismes du processus colonial et comment ils se déploient et sont justifiés au sein de l'univers du western.

³⁸ Ferdinand, Malcom. Une écologie décoloniale: penser l'écologie depuis le monde caribéen. Anthropocène Seuil. Paris: Éditions du Seuil, 2019. Page 255

Partie 3 : Mettre en scène la dimension coloniale du western et sa mythologie, analyse de *Los Colonos* (Felipe Gálvez 2023).

Si le western centre sa narration autour de quelques figures faisant avancer le cours des événements, il place ses personnages dans un cadre historique et idéologique plus large, celui de la conquête. *Los Colonos* se déroulant au Chili, il faut tenir compte des spécificités historiques et culturelles de la région, cette conquête n'étant pas strictement identique à celle du XIX^{ème} siècle aux États-Unis. La colonisation du continent depuis 1492 n'est pas un processus homogène, au contraire, en raison de la diversité des expériences, des résistances et d'autres facteurs historiques et sociaux. Il faut prendre en compte un certain nombre de points avant de poursuivre. En effet, la colonisation espagnole possède ses propres concepts idéologiques et caractéristiques. Elle s'inscrit dans le prolongement de la *Reconquista* et dans l'objectif de contourner la domination ottomane sur les routes commerciales menant à l'Inde. Les conquistadors, lorsqu'ils s'emparent des terres et des ressources, emploient très régulièrement les violences sexuelles comme arme de la conquête. Ces violences envers les femmes autochtones, à force de se multiplier, aboutissent à ce que l'on nomme le « métissage »³⁹. Cette pratique extrêmement brutale a été employée par la suite pour justifier le colonialisme⁴⁰ tandis que les élites blanches, descendantes des espagnols, les *Criollos*, ont repris en main le pouvoir après que les puissances impériales européennes aient été délogées de la région.

Par la suite, lors de la fondation des États-nations au XIX^{ème} siècle, on trouve des politiques « d'assimilation » qui renforcent la domination de la population blanche sur le reste de la société. Très souvent elles prennent la forme de violences étatiques à l'égard des populations autochtones comme par exemple ce que l'Argentine nomma « La Conquête du Désert » mais qui est en réalité le génocide des peuples du sud du continent et la prise de leurs terres.⁴¹ Les productions artistiques et culturelles des pays vont par ailleurs s'imprégner des événements de cette conquête et vont aboutir à leur propre tradition littéraire et cinématographique indépendamment de ce qui peut se faire plus

³⁹ Le métissage a pu aboutir à des créations artistiques riches comme l'École de Cuzco en peinture entre le XVI^{ème} et XVIII^{ème} siècle mais il est avant tout une pratique violente de la conquête.

⁴⁰ Voir les notions d'*Hispanotropicalisme* et de *Lusotropicalisme* ou encore par exemple le mythe de *la democracia racial* de la société brésilienne formulé par l'historien Gilberto Freyre à la fin du XIX^{ème} siècle.

⁴¹ Colin, Philippe, et Lissell Quiroz. *Pensées décoloniales: une introduction aux théories critiques d'Amérique latine*. Paris: Zones, 2023. Chapitre « L'expérience coloniale et décoloniale latino-américaine ». Pages 33 à 49.

au Nord. Par exemple, dans le cadre de l'Argentine, on trouve le genre du *Gauchosco* qui relate la vie du *Gaucha* une figure du folklore argentin dont la popularité est comparable à celle du cowboy états-unien mais sans en être une copie locale. Au Chili de la même manière on trouve la figure du *Huaso*, celui-ci est intrinsèquement lié à la colonisation en tant que métis. Il est souvent un cavalier talentueux et appartient au monde rural ; il est l'incarnation du croisement des cultures, événements, et populations de la région.⁴² *Los Colonos* s'inscrit donc dans cet héritage et dans ce contexte latino-américain qui est spécifique et particulier par rapport à la « Conquête de l'Ouest ». Dans le cadre limité de notre étude nous proposons de l'analyser en rapport avec le western. Nous développons cette approche dans les différentes parties, tout en sachant qu'il serait intéressant de prolonger l'étude en étudiant spécifiquement le contexte latino-américain très riche et complexe dans sa représentation de la conquête.

Los Colonos se déroule de 1901 à 1908 et possède un grand nombre de similarités avec la mise en scène de « l'Ouest ». En effet, les événements du film relatent le génocide des Selk'nam, un peuple autochtone de la Terre de Feu. Les méthodes employées et les motifs sont très semblables à ce qui advient plus au Nord quelques années auparavant, comme par exemple le massacre des Sioux Lakotas de Wounded Knee perpétré par l'armée des États-Unis en 1890. Mais surtout il fait explicitement référence au mythe de l'Ouest en raison du personnage de Bill, un cowboy américain qui vient apporter son expertise dans la traque et le massacre d'autochtones. *Los Colonos*, comme nous le verrons, réunit les vieilles puissances coloniales, les nouvelles formes coloniales du pouvoir (les États-nations en formation dans la région) et l'imaginaire états-unien de la conquête dans ce contexte limité de la fin du XIX^{ème} siècle et du début du XX^{ème} siècle. En mobilisant l'imaginaire du western, notamment par son esthétique et ses choix narratifs, il permet de créer des ponts entre ce qu'il se passe au Nord et au Sud afin d'envisager là aussi la mythologie nationale chilienne sous un angle critique. Le personnage principal Segundo est un métis et comme nous le verrons il porte en lui ce contexte spécifique au Chili, tout en basculant du côté des puissances coloniales et impériales du Nord.

Dans le cadre de notre étude du western, qui est d'abord autour de l'imaginaire états-unien, nous pouvons remarquer qu'il possède des caractéristiques pouvant être qualifiées de coloniales. Comme

⁴² Echaiz, Rene Leon. *Interpretacion historica del Huaso Chileno, El costino chileno*. Editorial Francisco de Aguirre. 1971. Page 3-7. Le livre propose une étude détaillée de la figure du Huaso et son interprétation au regard de l'Histoire du pays.

nous l'avons vu, le mythe de la frontière est l'axe majeur autour duquel s'organise le récit. C'est la confrontation permanente entre civilisation et monde « sauvage » qui est la source de péripéties. En mettant en scène cette opposition, le western reprend les théories philosophiques développées à partir de la « découverte » de l'Amérique et qui ont servi à justifier la colonisation européenne : « En effet, la construction des “histoires d'Indiens et de cowboys” ne peut faire l'économie d'une longue culture, d'origine européenne, de la conquête. Dès le XVI^{ème} siècle, par exemple, le discours sur l'Indien comme “enfant”, comme individu “privé de raison”, autrement dit comme “sauvage” est ce qui constitue le tissu idéologique justifiant la conquête, c'est-à-dire la domination, l'extermination des Amérindiens et leur dépossession subséquente. »⁴³. En remettant le western dans le contexte plus large de la colonisation, on se rend compte qu'il peut être envisagé comme une forme d'expression nationale d'un cinéma imprégné d'une idéologie coloniale. Assurément, pour Gérard Mairet : « Le thème de la frontière, dans son insistance naïve à proclamer la radicale originalité de l'esprit américain, ne fait en réalité qu'affirmer la dépendance idéologique totale de la fondation américaine vis-à-vis de la problématique coloniale européenne. »⁴⁴. On remarque alors qu'il partage une base commune avec le cinéma impérialiste britannique composée du « récit de l'expansion territoriale, l'appropriation de la frontière et l'affrontement entre civilisation et sauvagerie ».⁴⁵ De la même façon que les États-Unis contestent au Royaume-Uni son hégémonie à partir de la Première Guerre mondiale, on observe que l'âge d'or du western qui débute en 1939 coïncide avec la fin des grandes productions du cinéma impérial britannique, et par la même occasion, de la fin de l'Empire de manière générale. Ainsi, le western remplace sous une autre forme le cinéma colonial européen, en reprenant la même base idéologique. Il ne peut donc pas se réduire à l'expression du caractère « exceptionnel » de la nation états-unienne. Mais, si le western met en scène le processus colonial à l'oeuvre, il le rend surtout légitime. Pour comprendre cela, il faut étudier la dimension qu'Hervé Mayer nomme la « téléologie progressiste » du western. Au XIX^{ème} siècle, la biologie évolutionniste rattache la notion de “progrès” à une dimension raciale. Les différentes populations humaines sont regroupées dans des « races » qui sont elles-mêmes placées dans une hiérarchie. Ce classement est en partie effectué selon le degré de « civilisation »

⁴³ Mairet, Gérard. *Politique du western*. Collection Libre cours. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 2018. Page 21.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Chapman, James, et Nicholas John Cull. *Projecting empire: imperialism and popular cinema*. Cinema and society series. London ; New York: I.B. Tauris : Distributed in the United States and Canada exclusively by Palgrave Macmillan, 2009. Page 7. Nous traduisons.

atteint par les populations aux yeux des occidentaux, avec tout en haut de l'échelle la « race blanche ». On peut, par exemple, lire en France des écrits comme « La conquête d'un pays de race inférieure par une race supérieure, qui s'y établit pour le gouverner, n'a rien de choquant. [...] Autant les conquêtes entre races égales doivent être blâmées, autant la régénération des races inférieures ou abâtardies par les races supérieures est de l'ordre providentiel de l'humanité. »⁴⁶. Toujours dans le contexte états-unien, des idées similaires sont développées et partagées, notamment par des figures importantes comme Theodore Roosevelt. Celui-ci dit par exemple à propos des populations autochtones : « Je suppose que je devrais avoir honte de dire que j'adopte le point de vue occidental sur l'Indien. Je ne vais pas jusqu'à penser que les seuls bons Indiens sont les Indiens morts, mais je crois que c'est le cas de neuf Indiens sur dix, et je ne voudrais pas me pencher de trop près sur le cas du dixième. Le cow-boy le plus vicieux a plus de principes moraux que l'Indien moyen. [...] Les Indiens sont [...] irresponsables, vengeurs, diaboliquement cruels, ils volent et assassinent, non pas les cow-boys, qui peuvent s'occuper d'eux-mêmes, mais les colons solitaires et sans défense des plaines. »⁴⁷ Cette vision des populations autochtones et non-blanches participent à la justification de la conquête au sein de la notion de frontière : « L'univers du western s'organise selon cette téléologie progressiste qui place la civilisation américaine à la pointe d'un progrès racial, technologique, politique de l'humanité. »⁴⁸ Les populations autochtones sont perçues comme primitives et donc inférieures, leur disparition semble inévitable suivant la marche du progrès. Cet argumentaire permet donc à minima d'effacer la violence perpétrée lors de la colonisation, ou bien de l'encourager.

Ainsi, dans le western, il est souvent question de savoir si la coexistence peut advenir entre deux parties et quelles sont les meilleures méthodes pour y parvenir. Il participe à la légitimation de la conquête en transformant une période historique en mythe. De cette manière, il permet de dépasser le paradoxe insoluble d'une nation se revendiquant de la civilisation, des droits de l'homme et de la morale mais qui se fonde sur le meurtre et la destruction. Un exemple très parlant de cette vision du monde est le film *La Conquête de l'Ouest (How The West Was Won)* réalisé en 1962 par Henry Hathaway, John Ford et George Marshall selon les chapitres. Le film est une fresque épique qui

⁴⁶ Renan, Ernest. *La réforme intellectuelle et morale*. Michel-Lévy frères (Paris). 1871. Page 93.

⁴⁷ Hagedorn Hermann. *Roosevelt in the Bad Lands*. Boston : Houghton Mifflin. 1921. Page 355. Cité dans Wolfgang, Mieder. « “El mejor indio es un indio muerto” : Sobre la internacionalización de un refrán americano ». *Paremia*, n° 10 (2001): Page 53. Nous traduisons.

⁴⁸ Mayer, Hervé. *La construction de l'Ouest américain dans le cinéma hollywoodien*. Clefs concours. Neuilly: Atlande, 2017. Pages 180-184.

célèbre la colonisation à l'aide de moyens de mise en scène très importants comme le procédé Cinérâma permettant grâce à trois caméras d'obtenir une vision panoramique. Le casting est aussi impressionnant : Carroll Baker, Lee J. Cobb, Henry Fonda, Carolyn Jones, Karl Malden, Gregory Peck, George Peppard, Robert Preston, Debbie Reynolds, James Stewart, Eli Wallach, John Wayne et Richard Widmark. Là encore, les costumes, décors et figurants sont extrêmement nombreux. On retrouve les scènes typiques du western, particulièrement spectaculaires, qu'il s'agisse de la traversée d'une rivière, de l'attaque d'un convoi, des scènes de bataille durant la Guerre de Sécession ou encore des combats depuis un train en mouvement. Le film se termine par une séquence où des plans aériens nous montrent l'étendu du territoire et surtout les constructions humaines qui transforment petit à petit le paysage. La musique est épique et la voix off de Spencer Tracy déclame un texte à la gloire des accomplissements des pionniers. Le fondu enchaîné entre les paysages de l'Ouest et ceux de l'époque du film permet de relier visuellement les époques et d'incarner à l'écran « l'idéologie progressiste » (selon l'expression d'Hervé Mayer) : les terres désertiques sont transformées en terres fertiles couvertes de blé, puis d'autoroutes et de villes modernes. Même dans le cas des westerns dits « révisionnistes » ou « pro-indiens » qui critiquent à première vue la violence de la colonisation, on trouve une vision légitimante de celle-ci : « Bien qu'il se pose comme une réaction contre un récit impérialiste, le contre-mythe de la Frontière reste pleinement ancré dans le cadre idéologique du mythe classique. On y retrouve les catégories binaires de la civilisation et de la sauvagerie, la hiérarchisation des races et des genres plaçant l'homme blanc en position hégémonique, et la lecture téléologique de l'histoire qui considère comme inévitable la victoire du progrès civilisé. »⁴⁹

En somme, le western qu'il soit classique ou révisionniste, ne se défait presque jamais de sa dimension coloniale ; dans le second cas il permet simplement de racheter la conscience du colonisateur. Le western est-il pour autant condamné à chanter les louanges de la colonisation ? Cela serait une vision bien trop réductrice de l'art cinématographique. Les films portent souvent en eux une dimension critique du mythe comme par exemple chez les réalisations de John Ford. Comme nous allons l'analyser avec *Los Colonos* réalisé par Felipe Gálvez en 2023, une autre voie est possible. Dans une perspective décoloniale du western nous allons ainsi analyser comment cette oeuvre met en exergue la violence du mythe qui s'y déploie. Si le film se déroule au Chili au début du XX^{ème} siècle et non pas aux États-Unis, il reprend et questionne les codes du genre en ouvrant

⁴⁹ Mayer, Hervé. « Guerre sauvage & empire de la liberté ». Graphèmes. Presses universitaires Blaise-Pascal, 2020. Page 27.

ses problématiques à l'ensemble du continent. Malgré les contextes particuliers à chaque pays, les événements sont extrêmement similaires d'un bout à l'autre du continent américain, l'histoire coloniale s'étant prolongée et répétée sans cesse dans ces territoires, de 1492 jusqu'à aujourd'hui.

Présentation du film et mise en contexte

Les Colons (Los Colonos) est le premier long-métrage du réalisateur chilien Felipe Gálvez. Il est issu de la coproduction de 8 pays : Chili, Allemagne, Argentine, Danemark, France, Royaume-Uni, Suède et Taïwan. Tourné en 2020 en Terre de Feu et en Patagonie, au sud du continent américain, il sort en France en 2023 et obtient le prix de la critique internationale à Cannes (Prix FIPRESCI) la même année. L'histoire se déroule en 1901 en Terre de Feu où José Menéndez, un riche propriétaire terrien, cherche à ouvrir une voie vers l'Atlantique pour ses troupeaux en s'accaparant les terres de la région. Dans ce but, il engage un ancien soldat écossais, un mercenaire américain et un ouvrier chilien qui auront pour mission de traquer et de tuer les selknam, un des peuples natifs de la région. Quelques années plus tard, la république envoie un émissaire chargé de faire le point sur la situation de ces territoires éloignés afin de les intégrer pleinement à la jeune nation chilienne. La Terre de Feu est une région située à l'extrême sud du Chili et de l'Argentine, elle est un archipel composé de très nombreuses îles.

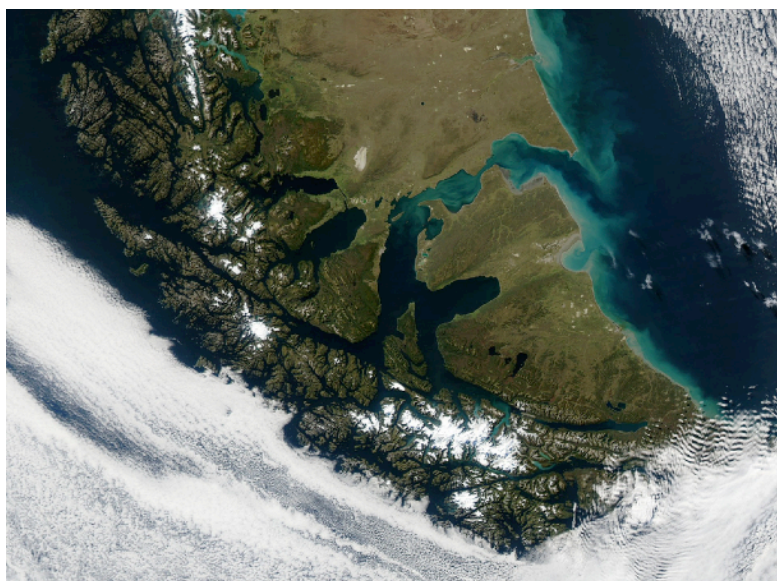


Fig. 17 : La Terre de Feu vue depuis l'espace. Photographie Nasa Satellite Terra 28 mars 2003.

Sur cette terre vivent les selknams, appelés *Onas* en espagnol. Mais à partir de 1880 ces chasseurs-cueilleurs nomades voient arriver des colons européens. Ceux-ci vont construire des *estancias* (l'équivalent d'un ranch) pour l'élevage d'ovins en découpant le territoire à l'aide de clôtures. Comme leur terrain de chasse diminue rapidement, les selknams brisent les clôtures et tuent des moutons pour s'alimenter. Les propriétaires se saisissent de ces événements comme excuse pour s'attaquer aux autochtones. Débute alors un processus organisé et méthodique d'extermination mais aussi de déportation vers l'île de Dawson des selknams. Là-bas, l'ordre Salésien les garde en détention et un très grand nombre d'entre eux vont mourir de la tuberculose. D'autres sont vendus aux enchères en tant qu'esclaves, des enfants sont placés dans des familles de colons, ou certains sont emmenés en Europe pour être montrés dans des cirques et des zoos humains comme à Paris lors de l'exposition universelle de 1889.⁵⁰



Fig. 18 (Dans le sens de lecture) : Deux soeurs Selknams. Photographie de Agostini, Alberto Maria De, fin XIXème début XXème / Une famille Selknam. Photographie de Gusinde, Martin, 1923-1924. / Maurice Maitre un français va en Amérique du Sud en 1888 et enlève 11 Selknams dans le détroit de Magellan au Chili. Il les emmène ensuite en Europe pour les exhiber à Paris en 1889 à l'Exposition universelle puis à Londres la même année à l'Aquarium de Westminster. Photographies du Museum of World Culture (Världskulturmuseet) à Göteborg, Suède.

On estime que la population passe d'environ 4000 individus vers 1880 à une centaine seulement en 1930 soit un taux de mortalité de 97,5%. Un procès s'est ouvert en 1895 mais personne n'a été inculpé. À partir de 2021, le gouvernement Argentin a reconnu ce processus comme étant un génocide. Enfin, le 4 septembre 2023 le parlement du Chili a reconnu les selknams comme faisant

⁵⁰ Gardini, Walter (1984). "Restoring the Honour of an Indian Tribe-Rescate de una tribu". *Anthropos*. 79 (4/6): 645–647. JSTOR 40461884.

partie des peuples « indigènes » reconnus par l'Etat.⁵¹ Dans l'interview du réalisateur que l'on peut trouver dans le dossier de presse du film on apprend que l'envie de parler de cette période vient de son questionnement quant à l'histoire du Chili en particulier la période de la dictature du général Pinochet. Ce chef militaire a renversé par un coup d'état le Président Allende le 11 septembre 1973 et a ensuite instauré une dictature militaire extrêmement brutale, entraînant la mort ou la disparition de milliers de personnes. Mais d'après le réalisateur, l'histoire de cette période n'est pas abordée dans l'enseignement malgré son impact sur la société chilienne. Ce paradoxe l'a poussé à s'interroger sur la façon dont son pays efface une partie de son histoire et comment il construit sa propre narration. En découvrant le génocide des Selk'nams le réalisateur y a trouvé un parallèle dans l'effacement de la mémoire. En effet aujourd'hui au Chili, l'image qui reste de ce peuple exterminé se trouve sur des produits de grande consommation dans une vision folklorique et pittoresque de la colonisation.⁵² L'histoire de l'extermination des selk'nams ressemble en tout point à ce qui advient plus au nord à la même période. Tout comme la conquête de l'Ouest aux États-Unis, on observe les mêmes justifications : contrôle et expansion du territoire, extension de la production, victoire du progrès et de la civilisation sur le monde « sauvage ».

Dans *Los Colonos*, Felipe Gálvez met en scène des personnages ayant réellement existé comme José Menéndez et Alexander McLennan. Menéndez, surnommé « le roi de la Patagonie » est un des hommes les plus puissants de la période. Originaire d'Espagne, il s'est installé au Chili et en Argentine et est parvenu à faire fortune. En utilisant diverses stratégies et en se liant aux Braun, une autre famille puissante de la région, Menéndez parvient à obtenir des milliers d'hectares de terre en Patagonie. De cette manière son empire s'étend du Chili à l'Argentine et aujourd'hui la famille Menéndez possède encore beaucoup de terres.⁵³ Pour se débarrasser de ce qu'il considère comme une entrave à son commerce, il emploie des mercenaires chargés d'exterminer systématiquement les autochtones de la région. Pour cela, il fait appel aux services de l'écossais Alexander McLennan surnommé « el chancho colorado » (le cochon rouge en français) en raison de

⁵¹ Jaime Belloio | Gabriel Boric | Amaro Labra | Andrés Longton | Claudia Mix (A) | Emilia Nuyado | Jorge Rathgeb | Camila Rojas | Gabriel Silber | Cristóbal Urruticoechea : Incorpora al pueblo Selk'nam entre las principales etnias indígenas reconocidas por el Estado. Loi du 6 août 2019. Cámara de Diputadas y Diputados Chile. Consulté sur <https://www.camara.cl/legislacion/ProyectosDeLey/informes.aspx?prmID=13405&prmBOLETIN=12862-17>

⁵² Tesson Charles. Entretien avec le réalisateur Felipe Gálvez. Issu de CineSudPromotion et DulacDistribution Dossier de presse du film Les Colons 2023.

⁵³ Alonso Marchante, José Luis. *Menéndez, rey de la Patagonia*. Buenos Aires Losada, 2014. Page 170 à 172.

son apparence. Celui-ci excelle dans son rôle de « tueur d'indiens » lors de plusieurs expéditions.⁵⁴ Ainsi, avec d'autres mercenaires comme Julius Popper, ils sont les mains actives du génocide tandis que les familles propriétaires et les industriels en sont les commanditaires. Elles bénéficient de la complaisance de l'État chilien ainsi que de la complicité de l'Église. Comme dans tout western, le réalisateur mélange fiction et histoire afin de porter un regard critique sur cette période. Il met en scène via les codes du genre les mécanismes de la colonisation à l'oeuvre dans le mythe, ce que nous allons analyser en trois temps. Nous commencerons par développer le lien entre l'exploitation de l'environnement et celle des êtres humains, puis nous étudierons les mécanismes de la domination au sein de la colonisation. Enfin, nous analyserons comment le mythe peut être renversé pour montrer l'imposture dont fait preuve la civilisation conquérante.

⁵⁴ *Ibid.* Pages 365 à 372.

A) Montrer l'accaparement des ressources et la domination du monde vivant humain et non humain.

Le western met en scène l'interaction des êtres humains avec leur environnement. Au centre de celui-ci se trouve la question de la propriété de la terre et de sa mise en valeur. Comme nous avons pu le voir avec la notion de *wilderness* la nature est souvent représentée comme un espace vide et inexploité au potentiel illimité. Les colons sont perçus comme des acteurs au sein de ces territoires qui vont permettre son « développement ». De cette manière l'environnement n'est plus perçu comme un ensemble d'interactions complexes mais comme une réserve dont il faut extraire les ressources. C'est pour cela qu'un grand nombre de westerns se concentrent autour de la possession et de l'utilisation d'éléments quantifiables : le pétrole, les minerais, le bois, l'eau ou encore les animaux. Dans son article intitulé *La colonialidad de la naturaleza. Una aproximación a la Ecología Política Latinoamericana*, Héctor Alimonda introduit et définit le concept de *colonialité de la nature*. En reprenant la notion de colonialité développée par le sociologue Aníbal Quijano, l'auteur l'enrichit à l'aide d'une analyse environnementale. Il définit la colonialité de la nature comme étant : « une dévastation qui détruit ou désorganise les écosystèmes et les formes productives autochtones, et annule les potentiels d'autonomie de ces sociétés. »⁵⁵. L'environnement latino-américain est toujours sous le joug de la colonialité, c'est à dire le socle idéologique, les structures mentales de la domination coloniale.⁵⁶ Ces espaces sont perçus comme disponibles, infiniment exploitables et reconfigurables à souhait. Héctor Alimonda part du travail de Fernando Coronil. Cet auteur effectue un déplacement théorique important concernant la naissance de la modernité et du capitalisme. Au lieu d'être perçue comme un phénomène qui naît de lui même en Europe après le siècle des Lumières, avant de se diffuser à l'ensemble du globe, le chercheur propose d'observer comment la colonisation des Amériques, et les transactions qui en découlent, forment l'élément fondateur permettant au capitalisme et à la modernité de s'imposer par la suite. La nature américaine est placée dans une position inférieure ce qui permet aux colons de l'exploiter au maximum : « L'incorporation de la nature américaine dans une condition d'infériorité, comme une ressource à exploiter, a accompagné la logique de ce que Boaventura de Sousa Santos appelle les « découvertes impériales » (2006, chap. 4). la découverte impériale implique toujours la

⁵⁵ Héctor Alimonda, « La colonialidad de la naturaleza. Aproximación a la ecología política latinoamericana » in Héctor Alimonda (dir.), *La Naturaleza colonizada. Ecología política y minería en América Latina*, CLACSO, Ediciones CISSUS, Buenos Aires, 2011, p. 51. Nous traduisons.

⁵⁶ Nous précisons la définition de cette notion dans le second chapitre de l'analyse.

production de dispositifs qui intériorisent et subordonnent ce qui est découvert, afin de le coloniser et de l'exploiter, qu'il s'agisse de l'Orient, des sauvages ou de la nature tropicale. ».⁵⁷ Héctor Alimonda développe la notion en précisant qu'il existe un lien intrinsèque entre l'exploitation des territoires et celle des êtres humains de ces régions. En détruisant les potentialités des milieux de vie, la colonisation et le capitalisme moderne qui en découle, supprime les pratiques, les connaissances et les formes de relations à la nature que possèdent les populations autochtones. Cela aboutit à un effondrement de la biodiversité notamment lorsque les colons imposent la monoculture. Elle se fonde depuis un point de vue unique, eurocentré, et qui se prétend objectif. Cette domination reconfigure la façon de penser les relations humaines à l'environnement permettant de justifier la violence qui s'y déroule aussi bien envers le monde vivant humain et non humain : « Le projet moderne a toujours impliqué l'exercice d'un biopouvoir sur la nature, entendu comme un pouvoir sur les espaces physiques et géographiques, les sols et sous-sols, les ressources naturelles, la flore et la faune, l'utilisation des conditions climatiques, mais aussi un pouvoir sur les corps humains subalternisés par la domination. La biopolitique des discours modernes/coloniaux ne produit pas seulement des subjectivités et des territorialités, elle produit aussi des « natures », c'est-à-dire qu'elle met en évidence la colonialité des natures. »⁵⁸

Cette domination se poursuit bien après sa mise en place au XVI^{ème} siècle et s'exprime de différentes manières. Dans le cadre de la conquête de l'Ouest l'élément le plus connu est la quasi-extinction des bisons d'Amérique du Nord, même si d'autres espèces toutes aussi importantes pour la vie des autochtones et l'équilibre des milieux comme le castor ont connu le même sort. Lors des « Guerres Indiennes » de 1798 à 1890 en Amérique du Nord, le gouvernement des États-Unis se rend compte de la difficulté de vaincre les différentes tribus par des moyens « conventionnels ». Pour remédier à cette situation l'État décide de s'attaquer directement aux conditions de subsistance des tribus autochtones. L'armée, aidée des chasseurs, traque et abat systématiquement les hordes de bisons qui sont la source principale de nourriture et d'autres matériaux de nombreuses tribus en Amérique du Nord. De cette manière, le gouvernement force les autochtones à modifier leur façon de vivre. Il obtient le contrôle des populations natives et supprime leur autonomie. En déséquilibrant volontairement les milieux, la colonisation s'attaque non seulement à la nature mais aussi aux humains : « En fin de compte, la politique bien calculée de l'armée frontalière consistant

⁵⁷ *Ibid.* Page 47. Nous traduisons.

⁵⁸ *Ibid.* Page 52. Nous traduisons.

à détruire les bisons pour conquérir les Indiens des plaines s'est avérée plus efficace que n'importe quelle autre arme de son arsenal. [...] Privés de l'essentiel de leur alimentation, les Indiens n'eurent d'autre choix que d'accepter un sort servile dans une réserve où ils pourraient subsister grâce à l'aide du gouvernement. »⁵⁹. Mais l'armée n'est pas la seule responsable de la presque extermination des bisons en Amérique du Nord, les compagnies de chemin de fer et les chasseurs professionnels participèrent activement à ce processus car les bisons étaient une ressource très rentable, leur peau permettait de faire du cuir, les os et crânes pouvaient être broyés pour faire de l'engrais et ils étaient une très grande source de protéines à un faible prix.

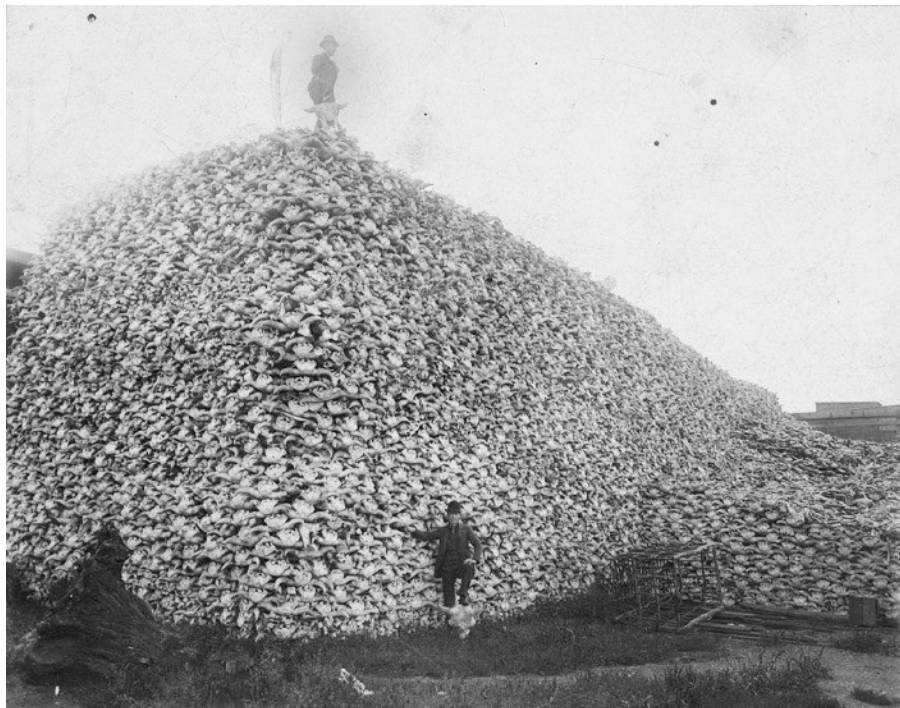


Fig. 19 : *Men standing with pile of buffalo skulls* (Des hommes posent avec une pile de crâne de bisons) , Michigan Carbon Works, Rougeville Mich., 1892. (Burton Historical Collection, Detroit Public Library)

⁵⁹ David D. Smits, *The Frontier Army and the Destruction of the Buffalo: 1865–1883*, *Western Historical Quarterly*, Volume 25, Issue 3, Autumn 1994, <https://doi.org/10.2307/971110> page 338 nous traduisons.

En partant de la notion de *colonialité de la nature* il peut être pertinent d'analyser comment *Los Colonos* met en scène l'imbrication totale entre l'exploitation de l'environnement et celle des êtres humains. Dès l'ouverture du film une citation de *l'Utopie* de Thomas More écrite en 1516 apparaît à l'écran : « vos moutons [...] sont maintenant, dit-on, si voraces et si sauvages qu'ils dévorent jusqu'aux hommes eux-mêmes ». La typographie est imposante, massive, les lettres noires se détachent sur le fond d'un rouge sang annonçant la violence permanente de cet univers. Comme dans de nombreux westerns le film débute par un premier plan large sur un paysage dépouillé, une indication spatio-temporelle ancre le récit dans un cadre historique et dans une volonté de véracité: « Terre de Feu, Chili 1901 ». On y voit ce qui semble être un lama évoluant seul dans le paysage. Cette vision d'une étendue en apparence vide et « naturelle » est très rapidement remise en cause par une succession de plans allant du plus serré au plus large. Dans un premier plan fixe, le cadre est saturé par la présence de moutons qui se succèdent dans un flot ininterrompu. La terre disparaît complètement derrière la masse des bêtes. L'effet est d'autant plus saisissant que les perspectives sont aplaties, l'espace est compressé car filmé en longue focale depuis un point de vue à distance. Trois autres plans élargissent progressivement notre point de vue dévoilant par là le troupeau, même dans ce mouvement, celui-ci déborde toujours à droite et à gauche du champ. Les animaux sont si nombreux qu'ils ne peuvent être contenus dans notre champ de vision aussi large soit-il. Au lieu d'une « respiration » par l'élargissement du cadre, on ressent comme un effet d'accumulation.

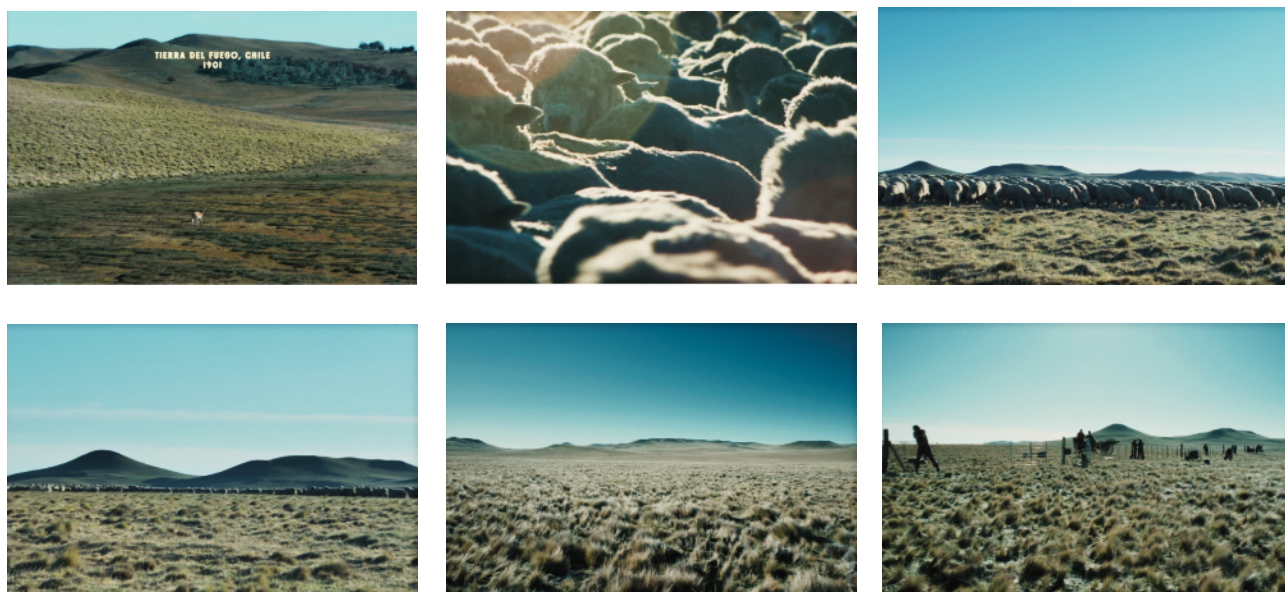


Fig. 20 : Ouverture de *Los Colonos*

Dans le monde réel, les déserts sont des espaces qui accueillent une très grande biodiversité, ils ne se définissent pas par une absence de la vie (humaine ou non) mais avant tout par la question du climat. C'est l'exposition à une aridité prolongée qui qualifie les milieux comme étant désertique et c'est pour cela que l'on peut trouver des déserts « froids »⁶⁰. L'attachement que les westerns portent aux paysages désertiques se traduit souvent par une *esthétisation* du vide qui les caractériserait. Cette insistance visuelle concernant le dépouillement de ces paysages accrédite le plus souvent la justification morale portée par la colonisation. Ces espaces ne sont pas « productifs » ou occupés, il paraît donc logique d'investir ces terres « vierges » au profit de la civilisation : « C'est la politique de l'espace : Les terres vides sont à prendre. [...] Mais ce qui est nouveau au XX^{ème} siècle, c'est que ce vieil argument a enfin pu être concrétisé grâce à l'invention du cinéma, qui a apporté la technologie permettant de visualiser la « stérilité » de la terre et de mettre en scène l'action humaine nécessaire pour la remplir. »⁶¹

Au contraire dans *Los Colonos* ce n'est pas le « vide » du paysage qui est transformé en plein par les troupeaux de moutons c'est avant tout la saturation de l'espace par l'élevage massif qui détruit l'environnement. L'ordre du montage des plans est très important, les animaux dévorent littéralement l'espace et le plan d'ensemble en panoramique décrit à juste titre le résultat de l'élevage. La caméra dépeint dans un panoramique de la droite vers la gauche l'immensité de l'étendue devenue encore plus aride qu'elle ne l'était. La fin du mouvement dévoile des silhouettes humaines, indistinctes les unes des autres, travaillant à l'installation de barbelés. Sous un soleil de plomb, la ligne semble s'étendre elle aussi à l'infini. Par cette continuité le réalisateur fait le lien entre l'exploitation du milieu et celle des êtres humains.

Dans la scène suivante Segundo, le personnage principal, creuse la terre à l'aide d'une pelle afin d'y planter les prochains supports du barbelé. La dureté de la tâche est transmise par le jeu de l'acteur et mise en valeur par le suivi effectué en caméra épaule. Au niveau sonore le son répétitif des outils métalliques contribue au malaise physique provoqué par la tâche. Lorsque Segundo est filmé à contre-jour, ses mouvements cachent ou révèlent par intermittence le soleil à son zénith. Cela provoque comme des flashes qui remplissent le cadre et nous éblouissent. D'une façon générale la lumière est très dure sur les visages et les corps. Le rythme des plans s'accélère conférant la sensation que quelque chose se trame. Ainsi on entend en hors-champ le cri d'un homme qui vient

⁶⁰ *Déserts: vivre en milieu extrême*. Paris: Muséum national d'histoire naturelle, 2024.

⁶¹ Simmon, Scott. *The invention of the western film: a cultural history of the genre's first half-century*. Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press, 2003. Page 53.

de se blesser. Segundo s'arrête et observe à distance, l'homme a vu son bras sectionné par un accident dans la manipulation des outils. Au lieu de recevoir de l'aide, un homme à la veste militaire rouge s'avance sur son cheval et dégaine une arme, on apprendra par la suite qu'il s'agit de McLennan, l'homme de main de Menéndez. À bout de souffle, le blessé tente tant bien que mal de rassurer son chef : « ce n'est qu'un bras... », ce à quoi l'homme lui répond : « dans cet endroit un homme avec un bras en moins ne vaut rien. », avant de l'abattre froidement de deux balles dans le torse sans jamais descendre de sa monture. Nous assistons à cette scène depuis le point de vue de Segundo comme l'indique le champ contre-champ entre lui et les événements, ainsi que la position de la caméra depuis sa perspective. À la fin de l'action un plan rapproché nous montre le visage de Segundo qui assiste impuissant à la scène, la colère habite son regard. Le réalisateur nous montre que dans ce monde, seule la productivité dicte la valeur de la vie humaine. Pour ceux qui détiennent la terre, la vie humaine est un facteur comme un autre de la production, elle est donc remplaçable au même titre qu'une marchandise comme on avait pu l'observer dans *First Cow*.

La violence dans ce monde, traduite en termes esthétiques et en actions, est l'unique langage qui s'y déploie. L'exploitation de la nature y est indissociable de l'exploitation humaine comme l'illustre les deux plans d'ensemble qui concluent l'ouverture du film. Le premier plan fixe est composé selon deux axes. Un axe horizontal qui incarne l'environnement avec une rivière, les plaines et les montagnes qui forment la ligne d'horizon. Et un axe vertical qui marque la présence humaine via la clôture qui scinde le paysage en deux du bas vers le haut du cadre. Cette clôture marque visuellement la tentative d'accaparement du monde, mais le projet colonial semble dérisoire dans ce cadre en raison de l'immensité du paysage qui rend absurde cette ligne qui s'étire dans l'image. Le second plan fixe, lui aussi d'une valeur très large, montre les travailleurs marcher avec leurs outils de la droite vers la gauche du cadre. L'éclairage et l'étalonnage accentue la noirceur des silhouettes. Ils sont comme des ombres fantomatiques qui errent dans un territoire désolé, abandonnées à leur triste sort. Le son est lui composé de notes graves comme si l'on tapait sur de lourdes cordes dans un tempo lent, similaires aux coups d'une horloge. Le temps semble se distendre et s'alourdir par cet effet tandis que des bruits de pierres qui roulent et qui tombent sans cesse emplissent au fur et à mesure le champ sonore conférant au plan un aspect mystique. Jacques Mauduy et Gérard Henriët étudient le lien entre la symbolique et les paysages dans le western, ils nous disent qu' : « Un western, c'est d'abord la redondance entre l'action, le héros, les paysages et les lieux du paysage. [...] Le paysage, c'est Dieu et le sujet du western, c'est l'Homme réalisant le

projet de Dieu sur la Terre.»⁶² . À la différence d'autres films, ce n'est pas seulement Dieu qui aurait abandonné les humains en les laissant à leur sort. Dans la colonisation, c'est bien l'homme qui crée un enfer pour le reste de l'humanité.



Fig. 21 : La clôture est achevée, les ouvriers repartent

Plus tard dans le film, les protagonistes traversent à cheval les étendues d'une forêt où tous les arbres ont été abattus afin d'agrandir les pâturages. En plan large, on découvre l'étendue de la déforestation, les troncs sont devenus blancs comme des dizaines de squelettes jonchant le sol. Les cavaliers en route vers le massacre qu'ils s'appêtent à commettre, apportent la mort avec eux dans leur sillon. Le paysage dévasté fait le lien avec l'ouverture du film et ce pourquoi ils effectuent leur mission. Il est comme un présage de la violence à venir, de cette brutalité qui contamine l'espace du film. McLennan chante à plein poumon un chant de marin intitulé « *Leave her Johnny, leave Her* ». De la sorte, l'entrain avec lequel il entonne le chant marque un décalage avec l'image et nous fait percevoir l'« insouciance » ou la désinvolture de l'ancien soldat. Habitué à commettre ces massacres, il est complètement déconnecté de ce qui l'entoure. À la fin de la scène il se permet même de tenir en joue à bout portant Bill le cowboy états-unien afin d'asseoir son autorité sur lui, toujours sous le regard de Segundo qui ne peut rien dire sans qu'on lui donne explicitement l'autorisation de parler. On peut se remémorer la citation qui ouvre le film, *utopie* signifie un non-lieu c'est un lieu qui n'existe nul part. Aujourd'hui, le terme a une connotation positive ou idéaliste, dans *Los Colonos* c'est la transformation extrême imposée à l'environnement humain et non

⁶² Mauduy, Jacques, et Gérard Henriët. *Géographies du western: une nation en marche*. Collection Nathan-université. Paris: Nathan, 1989. Page 75.

humain qui change les paysages en « non-lieux » détachés du monde vivant et enfermés sous la domination coloniale. Mais pour perdurer, cette domination nécessite la menace constante de la violence et un système idéologique permettant de la justifier. C'est cela que nous montre aussi *Los Colonos* et que nous allons analyser par la suite.



Fig. 22 : Segundo, McLennan et Bill chevauchent / McLennan s'amuse en menaçant Bill

B) Expliciter les structures de la domination et de la violence coloniale.

En 1961, quelques jours avant sa mort, le psychiatre martiniquais Frantz Fanon publie un livre intitulé *Les damnés de la terre*. Écrit dans le contexte de la guerre d'Algérie, durant laquelle il exerce en tant que médecin-chef à l'hôpital psychiatrique de Blida-Joinville, le livre permet à Fanon de développer une analyse du phénomène colonial. Nourri par son expérience personnelle du racisme, l'auteur y développe une réflexion sur le colonialisme et l'usage de la violence au sein de celui-ci. Censuré lors de sa sortie en France, le livre deviendra par la suite une référence pour les différents mouvements relevant de l'anticolonialisme ainsi que pour les études qui en découlent : postcoloniales et décoloniales. Dès les années 60, Frantz Fanon analyse que ce qui structure le colonialisme est avant tout la question raciale. C'est par la division de la société selon un système de « races » que le colonialisme distribue les terres et le pouvoir et donc *in fine* les richesses : « L'originalité du contexte colonial, c'est que les réalités économiques, les inégalités, l'énorme différence des modes de vie ne parviennent jamais à masquer les réalités humaines. Quand on aperçoit dans son immédiateté le contexte colonial, il est patent que ce qui morcelle le monde c'est d'abord le fait d'appartenir ou non à telle espèce, à telle race. Aux colonies, l'infrastructure économique est également une superstructure. La cause est conséquence: on est riche parce que blanc, on est blanc parce que riche. [...] Ce ne sont ni les usines, ni les propriétés, ni le compte en banque qui caractérisent d'abord la « classe dirigeante ». L'espèce dirigeante est d'abord celle qui vient d'ailleurs, celle qui ne ressemble pas aux autochtones, « les autres ». »⁶³

De la même manière, en 1992 le sociologue péruvien Aníbal Quijano propose la notion de *colonialité*. À la différence du colonialisme qui est ancré dans une période et un espace, la notion de *colonialité* définit les structures coloniales qui persistent dans les sociétés actuelles et les manières de penser l'organisation du monde. La colonisation ne prend pas fin avec les mouvements de libération et d'autonomisation des pays. La colonialité est pour Quijano, Dussel et Mignolo l'autre face de la modernité européenne, elle est indissociable de celle-ci.⁶⁴ Ce qui permet à la colonialité de s'imposer nous dit Quijano c'est qu'elle se fonde sur une hiérarchisation raciale de la société colonisée : « La colonialité est l'un des éléments constitutifs et spécifiques de la structure mondiale

⁶³ Fanon, Frantz, préface de Jean-Paul Sartre, préface d'Alice Cherki, et postface de Mohammed Harbi. *Les damnés de la terre*. 1. tirage, 9. [Nachdr.]. La découverte poche 134. Paris: La Découverte, 2010. Page 43.

⁶⁴ Colin, Philippe, et Lissell Quiroz. *Pensées décoloniales: une introduction aux théories critiques d'Amérique latine*. Paris: Zones, 2023. Pages 138 à 141.

du pouvoir capitaliste. Elle repose sur l'imposition d'une classification raciale/ethnique de la population mondiale comme pierre angulaire de ce modèle de pouvoir, et opère à tous les niveaux, dans toutes les sphères et dimensions, matérielles et subjectives, de l'existence quotidienne et à l'échelle sociale. Elle naît et se mondialise à partir de l'Amérique.»⁶⁵. Il est important de comprendre que la race est une pure construction sociale servant à légitimer une domination injustifiable à la base. C'est parce que l'on a cherché à légitimer l'exploitation et l'asservissement que l'on a inventé ces concepts.

Dans le manifeste « *Histoire naturelle de la violence* » les auteurs décrivent le lien entre violence et idéologie : « Pour Maurice Godelier, la violence est à la source de toutes les dominations. Or il n'y a pas de reproduction des rapports de domination sans un couplage entre violence et consentement plus ou moins explicite. C'est en imaginant des idéologies que les humains et les sociétés fabriquent ce consentement. N'étant pas perçues comme imaginaires par celles et ceux qui y croient, elles ont des implications bien réelles en matières de violence et de domination, notamment politiques, religieuses et sexuelles. »⁶⁶. Au sein du western nous pouvons retrouver cette idéologie et sa légitimation dans la hiérarchisation des personnages à l'écran. La figure de « l'indien » est construite comme étant intrinsèquement inférieure aux colons blancs, aussi bien dans sa technologie, sa culture que dans son sang. Hervé Mayer dans un chapitre intitulé « *L'Indien entre identité et altérité* » nous livre plusieurs exemples de films qui vont dans ce sens⁶⁷ : il est fourbe dans *They Died with Their Boots On* (*La Charge fantastique*, Raoul Walsh, 1941) et dans *Broken Arrow* (*La Flèche brisée*, Delmer Daves, 1950), il est représenté en tant que horde, ou masse informe déferlante dans *Cheyenne Autumn* (*Les Cheyennes*, John Ford, 1964) et dans *The Iron Horse* (*Le Cheval de fer*, John Ford, 1924) ou encore montré primitif et agressif comme Scar dans *The Searchers* (*La prisonnière du désert*, John Ford, 1956). Selon les films, on assombrit la couleur de la peau des acteurs (souvent blancs pour jouer des rôles d'autochtones) afin de caractériser les personnages. Leur nudité et leur interaction avec la nature est mise en scène dans une vision réductrice d'un « noble sauvage ». Ainsi pour l'auteur : « Son essence primitive, son intimité avec

⁶⁵ Quijano, Aníbal. Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder. Erscheinungsort nicht ermittelbar: CLACSO, 2020. antología esencial. Chapitre Colonialidad del poder y clasificación social. Page 325.

⁶⁶ Muséum national d'histoire naturelle, éd. *Histoire naturelle de la violence*. Manifeste du Muséum. Paris: Reliefs éditions Éditions du Muséum national d'histoire naturelle, 2021. Page 36.

⁶⁷ Mayer, Hervé. La construction de l'Ouest américain dans le cinéma hollywoodien. Clefs concours. Neuilly: Atlande, 2017. Pages 184 à 187.

la nature, son altérité raciale et culturelle peuvent être construites comme marquant une infériorité ou une supériorité morale selon le point de vue adopté sur la colonisation, mais l'Indien du western est toujours une fonction servant les intérêts de la culture impériale qui le produit. ».⁶⁸

En revanche, *Los Colonos* adopte un point de vue qui épouse celui des opprimés. La mise en scène contribue à expliciter les mécanismes de la domination et la hiérarchie raciale qui gouverne dans la société coloniale en nous faisant ressentir tout le poids de cette « violence atmosphérique » pour reprendre l'expression de Frantz Fanon. Segundo est le personnage principal du film et ce qui le définit le plus aux yeux des autres colons c'est son identité de métis. De cette façon, il n'est jamais perçu comme membre à part entière de leur monde, c'est à dire de l'humanité. Segundo est systématiquement placé à l'opposé de McLennan et Bill dans le cadre ou bien lorsque les deux personnages discutent au premier plan il est positionné dans le fond hors de la zone de mise au point. Mais régulièrement le montage raccorde sur son regard ou un mouvement de caméra finit par le ramener au centre de l'attention montrant bien que son exclusion est produite par les colons. McLennan, ancien soldat écossais, incarne le vieux continent, il est violent, colérique, d'une grande vulgarité et boit très souvent. Bill le « cowboy » est un mercenaire états-unien. Menéndez parle de lui comme pouvant « sentir un indien à des kilomètres ». Il est moins impulsif que l'écossais mais n'est pas plus distingué dans ses manières, son incapacité à se taire aboutira aussi à sa mort. Bill entretient une fascination morbide pour les Indiens de façon générale, il parle de leur qualité de pisteur et de « respect » quant à ce qu'il considère comme des adversaires. Cette admiration pour la « masculinité primitive et l'efficacité guerrière »⁶⁹ des peuples natifs est un élément récurrent au sein du western.



Fig. 23 : McLennan interroge Segundo sur ce qu'il compte faire avec l'argent de l'expédition

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Mayer, Hervé. La construction de l'Ouest américain dans le cinéma hollywoodien. Clefs concours. Neuilly: Atlande, 2017. Page 185.

L'image des autochtones comme un peuple de combattants et de résistants est souvent récupérée et mise à profit par les colons, comme lors de la *Boston Tea Party* en 1773 lorsque que les révoltés se déguisent en « indiens » pour jeter à l'eau le thé britannique. Aujourd'hui une tradition persiste dans l'armée américaine de nommer certains équipements d'après le nom de peuples autochtones ou de chefs comme avec les hélicoptères « Apache », « Black Hawk » ou « Comanche ». Bill incarne le véritable « pioneer », son costume reprend tous les codes de la figure du cowboy contrairement au britannique qui aborde toujours l'uniforme rouge. Les deux hommes se méprisent et symbolisent deux parties du monde qui entrent maintenant en concurrence pour l'hégémonie. Mais ce qui les réunit dans cette expédition, c'est bien leur racisme et leur usage constant de la violence. Segundo voit sa place remise en cause de par ses origines notamment lorsque Bill parle seul avec McLennan : « j'en connais d'autres comme lui [...] moitié indien, moitié blanc... on ne sait jamais sur qui ils vont tirer... ». Un peu plus tard : « Vous faites tout de travers lieutenant. Depuis que vous avez emmené ce putain de métis. ». L'ancien soldat de son côté use de la force contre Segundo pour assoir sa domination. Dans une scène en particulier, la colère de McLennan qui se sent jugé par Segundo, déborde. Dans un gros plan du visage de celui-ci de profil on voit l'écossais de face lui hurler dessus en occupant tout le reste du cadre. McLennan agrippe le visage de Segundo de ses mains encore ensanglantées par le massacre des natifs, l'embrasse de force et l'empêche de respirer avant de lui donner l'ordre de participer au viol collectif d'une femme autochtone, entamé par Bill et lui-même. Segundo, incapable de protester contre le soldat, s'y rend en titubant. Il décide d'étouffer la jeune femme, semble-t-il pour abrégé ses souffrances et ne pas subir des représailles s'il désobéit, avant de pleurer sur le corps inerte de la victime. Le film est ponctué par des gros plans du visage de Segundo. Celui-ci regarde et semble constamment juger les actions des deux autres colons.

Mais sa position est ambivalente car il participe aussi au processus en leur servant de guide et de cuisinier. Segundo reste muet et n'osera jamais se rebeller, il observe le déroulé du récit impuissant, peut être par lâcheté ou par peur, le film ne tranche pas. En revanche par ces plans ou par les raccords sur son regard, le film nous permet de prendre de la distance critique et de réfléchir à ce qui se déroule juste sous nos yeux. Ces différentes scènes illustrent ce que Frantz Fanon décrit de l'expérience du colonisé dans son chapitre *De la violence* : « La première chose que l'indigène apprend, c'est à rester à sa place, à ne pas dépasser les limites. » ou encore « Le colonisé est toujours sur le qui-vive car, déchiffrant difficilement les multiples signes du monde colonial, il ne

sait jamais s'il a franchi ou non la limite. ».⁷⁰ Segundo est presque toujours immobile lorsqu'il est en présence des autres membres de l'expédition. Ces plans sont toujours filmés avec une caméra fixe. Les quelques moments d'action où il est filmé en caméra épaule sont lorsqu'il est seul et en train d'effectuer des tâches quotidiennes comme pêcher ou couper du bois.



Fig. 24 : Gros plans sur le visage de Segundo au début, milieu et à la fin de l'expédition, il observe McLennan et/ou Bill

D'autres scènes illustrent cette violence fondée sur le racisme. À propos du langage, Fanon nous dit que : « le langage du colon, quand il parle du colonisé, est un langage zoologique. On fait allusion aux mouvements de reptation du jaune, aux émanations de la ville indigène, aux hordes, à la puanteur, au pullulement, au grouillement, aux gesticulations. Le colon, quand il veut bien décrire et trouver le mot juste, se réfère constamment au bestiaire. »⁷¹. C'est ce que l'on peut observer lorsque Menéndez commande au lieutenant le massacre des autochtones suite au vol de ses bêtes, il les décrit de cette manière : « Le problème ce sont les Indiens. À Porvenir, ils ont ouvert les clôtures et mangé tout le troupeau. Tous mes moutons... comme des bêtes...comme les bêtes qu'ils sont. ». Menéndez est filmé de face dans un champ contre champ avec McLennan. Les deux hommes sont éclairés de la sorte que la moitié de leur visage est dans l'ombre. La lumière projetée sur l'autre partie de leur face est dure, elle les rend terrifiants et repoussants.⁷²

Ici, ce ne sont pas les natifs qui surgissent ou se cachent dans l'ombre mais les colons lorsqu'ils fomentent leurs funestes projets. Loin d'accréditer les propos des colons dans le film, la mise en scène participe par le choix des cadres, le travail d'une lumière très dure qui « abime » les visages, les expressions et regards, à rendre la violence et l'absurdité des propos encore plus éclatants.

⁷⁰ Fanon, Frantz, préface de Jean-Paul Sartre, préface d'Alice Cherki, et postface de Mohammed Harbi. Les damnés de la terre. 1. tirage, 9. [Nachdr.]. La découverte poche 134. Paris: La Découverte, 2010. Page 54.

⁷¹ *Ibid.* Page 45.

⁷² On peut voir ici et tout au long du film l'usage du clair-obscur que l'on retrouve aussi dans la tradition Baroque notamment picturale.



Fig. 25 : Menéndez ordonne à McLennan de tuer les Selknam

Au milieu de l'expédition, les trois hommes arrivent à la frontière entre le Chili et l'Argentine. Ils y croisent un groupe de soldats accompagné d'un scientifique chargé de définir précisément le tracé de celle-ci. Après une scène d'« épreuve de force », motif récurrent du western, le scientifique parle avec les protagonistes autour d'un feu de camp. La scène démarre par un long plan rapproché sur le visage d'un garçon selknam mais habillé en tenue de colon, il est muet, l'expression de son visage est hermétique. Le contre-champ montre les protagonistes et les soldats assis qui l'observent eux aussi en silence. Le scientifique s'installe à côté du garçon et entame la discussion. Après un moment passé à parler, il demande au garçon de s'approcher. On voit alors au premier plan l'enfant. Au second plan où la mise au point est faite, le visage du scientifique qui vient avec son bras manipuler la tête de son « sujet » pour effectuer sa « démonstration ».



Fig. 26 : Le scientifique manipule la tête d'un garçon Selknam qu'il emploie comme « assistant »

Le géographe, en touchant le crâne de l'enfant, dit alors : « Regardez leur crâne. Comme il est particulier, combien il est délicat. ». La caméra effectue la mise au point sur l'enfant qui se recule. En gros plan le vacillement du feu anime son regard qui semble emplir d'une tristesse contenue. Le scientifique poursuit en disant qu'un État devrait envoyer ces gens là à Oxford pour en faire des

avocats au lieu d'installer des élevages de moutons. À la fin de l'action, il emmène le garçon dans sa tente en l'appelant « mon petit Jimmy » et en lui répétant à voix basse « viens avec moi... viens avec moi. ». Un malaise profond s'empare de l'audience, même le capitaine argentin et McLennan regardent la scène interloqués. Lors de cette scène, par les propos et par les gestes qu'effectue le personnage en touchant le visage de l'enfant, et par le choix au montage de laisser les plans durer dans la longueur, une atmosphère oppressante et nauséabonde règne. L'enfant ne peut rien dire de ce qu'il subit, il est toujours présent dans le cadre lorsque le scientifique parle de lui avec une fascination malsaine. Là encore, ce personnage incarne une autre expression de la violence, cette fois-ci par la science.

La scène dans laquelle les selkams sont assassinés intervient au milieu du film et marque le climax de la violence physique mais aussi la bascule morale de Segundo. Après la traversée d'immenses paysages et des premières épreuves, les personnages découvrent de la fumée au loin indiquant leur présence. La construction narrative du film est pensée de sorte à construire une attente autour de ceux-ci, pourtant c'est tout le contraire qui va se dérouler. À l'opposé de l'imaginaire où les natifs surgiraient du paysage pour combattre de valeureux colons ambassadeurs de la civilisation, nous assistons dans cette scène à la logique froide et implacable qui s'abat en ne rencontrant aucune résistance. Dès l'instant où nous voyons les selkams nous faisons face impuissants à leur meurtre. La scène s'ouvre par un champ contre champ entre les tueurs qui surgissent de la brume et s'avancent vers la caméra, et les autochtones assis et muets dans leur campement. Nous sommes comme face à une photographie de l'époque, une représentation ethnographique. La mort est déréalisée, reléguée en hors champ ou cachée par la brume on entend seulement les coups de feu résonner dans le vide et les cris des victimes. La construction de l'espace est complètement perturbée par l'épais brouillard. Segundo est filmé en caméra épaule, la valeur du cadre est serrée et l'on observe la terreur dans son regard. Celui-ci a la possibilité de mettre fin au massacre, il vise Bill mais à plusieurs reprises n'ose pas lui tirer dessus. De l'autre côté, les figures fantomatiques des colons progressent silencieusement dans la brume, ils ont des gestes précis et réfléchis. McLennan et Bill sont filmés en plan fixe et la caméra reste à distance, nous ne partageons pas leurs émotions ni n'adoptons leur point de vue. Tels des automates ils exécutent mécaniquement leur plan. À la fin de la scène Bill et McLennan posent comme pour la photographie de deux chasseurs qui ont terminé leur partie de chasse. Ils sont cependant toujours à distance et disparaissent à nouveau dans la brume.

Leur dimension implacable leur enlève toute forme d'humanité. Ils deviennent à l'écran l'incarnation concrète du mal qui a une apparence banale et qui surgit sans prévenir dans ce monde. Ils incarnent plus que leur personnage à ce moment là et forment la représentation symbolique de la violence coloniale à son paroxysme. La musique est elle aussi angoissante, mais elle disparaît totalement au fur et à mesure laissant un silence de mort dominer le champ sonore. La mise en scène de ce massacre insiste en particulier sur l'aspect rationnel du processus mené par les colons plutôt que sur la violence de la mort individuelle. En cela, elle illustre les conclusions portées par Daniel Feierstein dans son étude *Genocide As Social Practice: Reorganizing Society under the Nazis and Argentina's Military Juntas*, qui porte sur les mécanismes du génocide : « Les pratiques sociales génocidaires ne sont pas simplement une descente irrationnelle dans la barbarie alimentée par la haine et les préjugés, ni des phénomènes exceptionnels. Au contraire, elles constituent une technologie spécifique de pouvoir de destruction et de réorganisation des relations sociales, qui a joué un rôle crucial et bien défini à différents moments de l'histoire. ». ⁷³ Cette logique meurtrière implacable est poussée ici à son maximum. De la sorte, elle devient d'autant plus terrifiante qu'elle ne peut pas être rejetée dans le champ de la folie et de la pulsion.

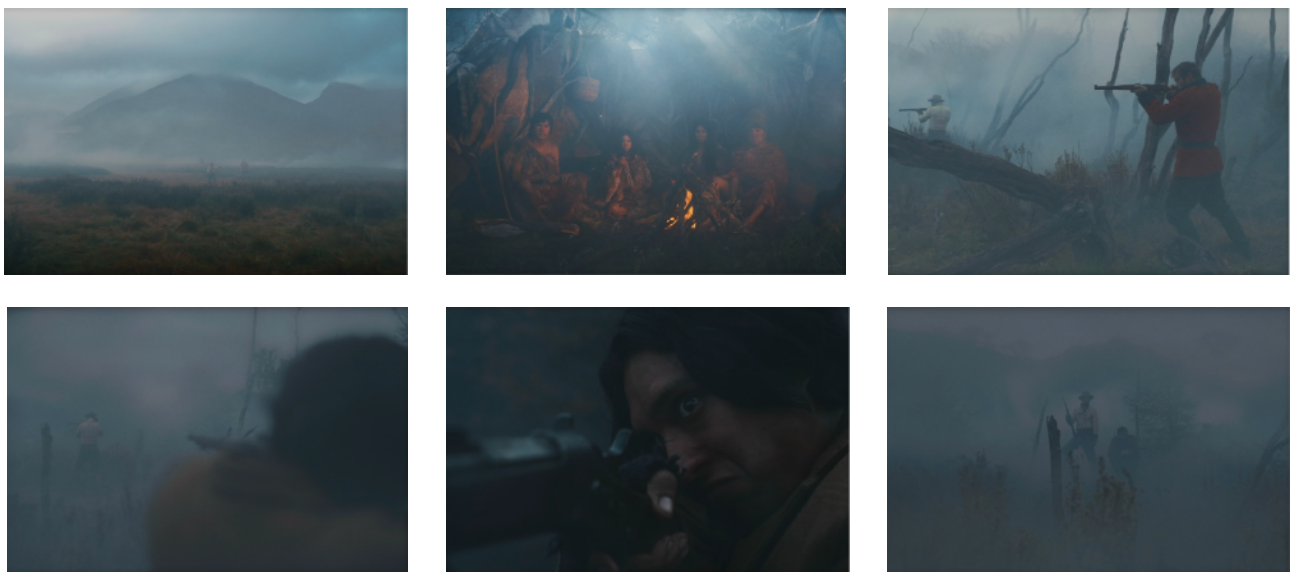


Fig. 27 : Scène du massacre, McLennan et Bill avancent méthodiquement, Segundo hésite mais ne tire pas sur Bill

⁷³ Feierstein, Daniel. *Genocide As Social Practice: Reorganizing Society under the Nazis and Argentina's Military Juntas*. Genocide, Political Violence, Human Rights Ser. New Brunswick: Rutgers University Press, 2014. Page 205.

La suite de la scène permet de conclure sur le dilemme moral auquel est confronté Segundo. Comme il n'est pas parvenu, sans que le film tranche sur ses motivations, à stopper le massacre il s'est rendu complice de l'acte. Son visage est filmé en gros plan il est couvert du sang des selknam et son regard est fixé sur la lame que Bill affute méthodiquement. Lui aussi est couvert de tâches rouges. Cette présence du sang en gros plan, la lame et le regard sous le choc de Segundo marquent une rupture avec la scène précédente. On ressent de manière bien plus frontale la violence de ce qui était en hors-champ juste avant. Le raccord qui suit aboutit sur un plan large dans lequel nous voyons les trois hommes au milieu des arbres morts, le campement en train de brûler derrière. Segundo est placé exactement à mi chemin entre les tueurs et les cadavres des victimes. En raison de son statut de métis et son rôle dans l'expédition, Segundo a toujours fait l'expérience des deux mondes. Il est une victime du racisme et de la violence coloniale mais en ne luttant pas contre celui-ci il devient un membre actif du génocide.

Le fait qu'il soit métis à son importance car il est directement descendant de la violence coloniale. Les violences sexuelles envers les femmes ont largement servi d'armes de conquête, ce que le film illustre aussi lors de l'agression collective ou plus tard avec le personnage de Kiepja : « L'entreprise coloniale est essentiellement menée par des contingents d'hommes en quête de promotion sociale. La prise de terre s'accompagne dès lors systématiquement d'une appropriation prédatrice du corps des femmes des sociétés vaincues. La violence sexuelle comme arme de conquête et d'expropriation des peuples autochtones – qui est une constante des politiques coloniales – débouche sur ce qu'on appellera plus tard le métissage. »⁷⁴. Sa passivité et son mutisme le font basculer aussi bien symboliquement que physiquement, il se met à transporter les cadavres et passe donc dans le cadre du côté des tueurs.

De son côté Bill découpe les oreilles des victimes, afin d'apporter des preuves à Menéndez. Ce détail est fidèle à la réalité historique⁷⁵. Incapable de tuer Bill quand il le pouvait, il parvient néanmoins à tuer la femme selknam qui est agressée sexuellement par les deux autres hommes. Comme si la violence qu'il accumulait depuis le début ne pouvait s'exprimer qu'envers plus faible que lui. Ces choix moraux le condamneront par la suite dans le film comme on pourra l'analyser.

⁷⁴ Colin, Philippe, et Lissell Quiroz. *Pensées décoloniales: une introduction aux théories critiques d'Amérique latine*. Paris: Zones, 2023. Page 38.

⁷⁵ Alonso Marchante, José Luis. *Menéndez, rey de la Patagonia*. Buenos Aires Losada, 2014. Page 493. Cette pratique est courante dans le monde colonial comme avec l'exemple des « mains de caoutchouc » au Congo Belge.



Fig. 28 : Après le meurtre des Selknam, Segundo est entre les deux mondes. Il finit par passer de l'autre côté lorsque McLennan lui ordonne de l'aider à porter les corps.

À partir de ce moment là le film bascule dans une tension et un malaise permanent, l'aventure du western accompagnée par une musique épique n'aura pas duré longtemps, seulement quelques plans de paysages. Après ce débordement de violence, les protagonistes rencontrent rapidement ce qui marque la fin de leur voyage et le film poursuit avec l'apparition d'autres personnages : un capitaine écossais fou et une femme selknam qu'il tient en esclave nommée Kiepja.

Par conséquent, *Los Colonos* met en scène le rôle de la violence au sein du monde colonial et comment le racisme structure la domination et la légitime. Mais dans cette déstructuration du western le film ne s'arrête pas à cela. Nous pouvons dans un troisième et dernier temps analyser en quoi *Los Colonos* révèle le processus grâce auquel le western transforme les événements réels en mythologie et comment celle-ci est au service d'une vaste imposture.

C) Dénoncer la réécriture de l'Histoire.

Dans la perspective d'un western décolonial, mettre en scène l'exploitation du monde et la violence du colonialisme n'est qu'une première étape dans la déstructuration du genre. Une seconde étape réside dans la capacité des films à lever le voile sur ce qui se déroule sous nos yeux. Ce n'est pas seulement ce qui est dit dans la fable du western qui est examiné, c'est sa nature même qui est mise à nue. En effet, ce qui organise en grande partie le western c'est son rapport complexe à l'Histoire. Celui-ci construit à partir d'éléments véridiques, personnages, lieux, événements, une mythologie de l'Ouest. Cela signifie qu'il se saisit de la réalité, qui est par essence chaotique, hétérogène et désorganisée, pour la transformer en un ensemble cohérent. Le monde retrouve alors son unité, il est organisé selon un principe directeur qui permet d'expliquer le déroulé de l'Histoire : le triomphe de la civilisation et du progrès sur la nature « sauvage ». Comme le western est une représentation du passé, il présente à nouveau, il n'est jamais une transcription directe de la réalité historique, il est toujours une interprétation au service de différentes idéologies, peu importe sa « fidélité » aux événements. Le mythe rend sa cohérence au monde, ses éléments deviennent des symboles porteurs de sens et sont investis d'un rôle codifié au sein de celui-ci. Pour s'approprier le western dans une optique décoloniale il faut alors mettre à jour cette réécriture de l'Histoire par le mythe. Christian Viviani écrit ainsi à propos de l'Histoire dans le western : « Celle-ci est embellie dès qu'un événement ou personnage hors du commun y est mêlé, tissant pratiquement dès l'origine un enchevêtrement inextricable de vrai et de faux, de réalité et de fantasme ».⁷⁶ *Los Colonos* interroge ce rapport entre le mythe de la conquête et l'Histoire.

Tout d'abord, plusieurs éléments esthétiques mettent en valeur le caractère artificiel et construit de l'imaginaire du western. La première musique du film reprend les trois coups du théâtre qui servent à annoncer le début du spectacle. Ce choix musical nous indique que tout ce qui se déroulera fait partie d'une représentation. Pour autant le premier plan du film comporte une indication spatio-temporelle qui cherche à ancrer le récit dans une réalité historique, le vrai et le faux cohabitent dès le début. De la même façon, la musique au commencement de l'expédition comporte une dimension épique, elle donne la sensation d'un départ vers l'aventure mais cela est une fausse promesse. Avec la progressive descente vers la violence celle-ci abandonne les thèmes associés au western ou les

⁷⁶ Viviani, Christian. « Le western, mise en place d'un genre (1903-1960) : un héritage culturel ». In *Histoire, légende, imaginaire : nouvelles études sur le western*, édité par Jean-Loup Bourget, Anne-Marie Paquet-Deyris, et Françoise Zamour. Paris: Éditions Rue d'Ulm, 2018. <https://doi.org/10.4000/books.editionsulm.4320>. Pages 19 à 27.

rend de plus en plus discordants. Le son ajoute au fur et à mesure à l'angoisse en puisant dans le registre de l'horreur et du surnaturel. L'aventure du nouveau monde est corrompue depuis le début et révèle sa véritable nature. Ce sont autant les événements historiques que le récit de ceux-ci qui sont portés à l'écran. Le film est divisé en plusieurs parties distinctes à la manière d'un roman, le titre apparaît clairement en rouge au dessus des personnages lors du début d'un nouveau chapitre : « Le roi de l'or blanc, Le métis, La fin du monde, Le cochon rouge ». Ces titres rendent visible la construction de la narration. Les personnages incarnent chacun une « classe » au sein du monde coloniale : le vieux continent (McLennan), les colons du nouveau monde (Bill), les travailleurs et membres des populations autochtones (Segundo, Kiepja), la bourgeoisie capitaliste (Menéndez), l'armée (les capitaines argentin et écossais), l'État (Vicuña), ou encore la société civile (Le scientifique, le prêtre, la fille de Menéndez). Comme les membres d'une fable, leurs réflexions ou comportements sont parfois grotesques, caricaturaux et mettent en valeur les idéologies incarnées par chaque strate de la société. Pour autant, certains sont fidèles à la réalité historique comme McLennan et Menéndez, là encore la frontière entre vrai et faux est brouillée.

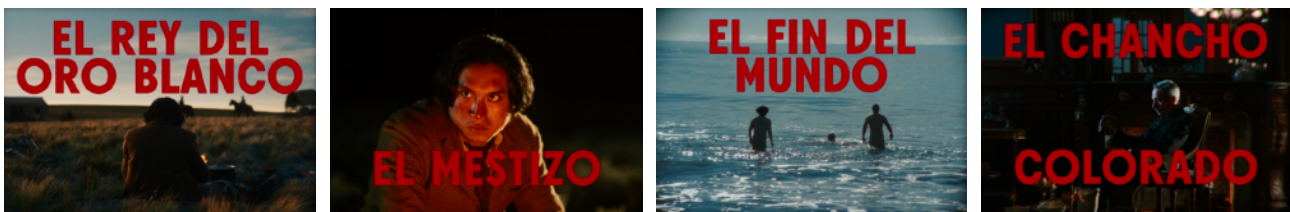


Fig. 29 : Les différents titres des chapitres

Au niveau de l'image et en particulier lors des scènes de nuit, les cadres fixes sont composés à la manière des tableaux de l'époque ou du début de la photographie. Les personnages semblent souvent poser pour la caméra, l'éclairage est volontairement peu « réaliste » lors des scènes de nuit. Tous ces éléments participent à construire la sensation d'un monde artificiel malgré l'attention portée aux détails dans les costumes, accessoires et techniques de l'époque. Cette volonté de mettre en abîme la représentation s'inscrit dans une tradition du cinéma latino-américain qui remonte au Baroque espagnol du XVII^{ème} siècle, notamment dans l'oeuvre théâtrale de Calderón de la Barca ainsi que dans le contexte politique et religieux de la Contre-Réforme.

Le dernier tiers du film se déroule sept ans après les événements de l'expédition comme l'indique un texte à l'écran. La première scène se passe dans un intérieur richement décoré. La fille de Menéndez joue du piano et chante avec deux jeunes filles une berceuse populaire du folklore états-unien intitulé « *All the pretty little horses* ». La douceur de la musique écouté par Menéndez et un prêtre contraste très fortement avec la violence extrême qui règne depuis le début du film. Un peu plus tard dans la soirée, Menéndez, sa fille et le prêtre parlent avec Vicuña, un émissaire de la République chilienne qui vient de la capital Santiago. Alors que celui-ci aborde les crimes commis dans la région, la discussion s'envenime. Les colons reprochent à Vicuña son mépris de « citadin ». En réalité, sa présence dérange car il révèle point par point les atrocités perpétrées dans la région. Le prêtre incarne la complicité de l'Église en justifiant le nombre de victimes par les maladies et l'abandon de Dieu.



Fig. 30 : Menéndez et sa fille , le prêtre, Vicuña l'émissaire du gouvernement

Deux choix de mise en scène sont à relever. Tout d'abord, on remarque par un changement de mise au point que la domestique présente dans le salon est très probablement originaire d'une population autochtone de la région. Lorsqu'elle se penche pour servir le thé, son visage recouvre celui de la fille de Menéndez. Celle-ci reste muette pendant la scène mais est toujours présente en arrière plan. L'autre élément est un plan composé d'un long zoom progressif sur le visage de la fille de Menéndez. Celle-ci exprime sa colère contre les accusations de Vicuña en ces termes : « Vous venez ici chez nous, nous accuser comme si nous étions des délinquants. Nous avons tué beaucoup de sauvages et nous continuerons si nécessaire. Vous faites de la politique stérile dans le nord, et nous, nous travaillons. Mon père perd un an de vie à chaque voyage pour développer ces terres. Grâce à notre effort, à ces indiens morts, vous êtes ici, aux confins de la Terre. Dans ce lieu réputé inhospitalier, indomptable. Nous avons nourri des tas d'enfants errant dans les rues sales de votre capitale. ». Sa voix est tremblante, elle est hargneuse. En même temps que l'expression de son visage se crispe, le zoom permet aussi de voir qu'elle partage le cadre avec la domestique. Le décalage entre sa présence à l'arrière plan et la violence des propos tenus devant elle illustre la brutalité de la situation. Le récit que les colons font des événements cache entièrement la réalité, il redouble la violence physique par une violence symbolique, celle de l'effacement.

La présence du prêtre et les quelques paroles qu'il tient vont dans le même sens en se référant à la volonté divine, illustrant la complicité de l'Église en particulier de l'ordre Salésien. Voyant que la discussion ne mènera à rien ici, Vicuña et Menéndez se retirent dans un bureau lui aussi richement décoré. Dans la pénombre, les deux hommes parlent de la situation. Si l'on pouvait penser que Vicuña était de bonne foi lorsqu'il dénonçait les crimes, nous nous rendons très vite compte de ses véritables intentions. Les deux personnages sont filmés dans un champ contre champ de façon symétrique. Vicuña fait comprendre à Menéndez que pour garder la gestion de ces immenses territoires, celui-ci n'a pas d'autre choix que de s'allier avec le gouvernement en place. Lorsque Vicuña s'approche, la caméra se place exactement entre les deux personnages. L'éclairage est construit de sorte qu'une tâche de lumière blanche éclaire leur bouche contrairement aux yeux qui restent majoritairement dans la pénombre. Cet effet appuie le décalage entre les paroles aimables, les discussions diplomatiques et ce qui se joue réellement : la reprise du pouvoir dans ces terres par l'État. Loin de faire payer l'homme pour ses crimes, le gouvernement cherche à s'assurer l'obéissance de celui-ci afin de mener à bien ses projets. Vicuña, par cette discussion qui s'inspire de l'esthétique des films noirs et de gangsters, symbolise une violence moins évidente et plus sournoise. Il veut à tout prix mettre de côté le passé afin de servir son idéologie : « Mais nous, en tant qu'enfants de cette jeune et belle patrie, nous devons mettre la forme, nous soucier de

l'esthétique... » Menéndez : « Quelle esthétique ? » Ce à quoi lui répond Vicuña : « La laine souillée de sang perd toute valeur. ».



Fig. 31 : Vicuña fait comprendre à Menéndez qu'il doit lui donner McLennan en échange du soutien du gouvernement dans la région

Cette « esthétique » nous la voyons se déployer de façon critique dans ce qui va suivre et qui permet à *Los Colonos* de montrer comment la violence coloniale se poursuit dans l'effacement de la mémoire. Les trois dernières scènes du film se déroulent sur l'île de Chiloé. McLennan est mort depuis longtemps et la dernière fois qu'on le voit, il est violé par le capitaine écossais. De la même façon, Bill a été assassiné par ce capitaine parce qu'il parlait trop, il ne reste plus que Segundo. En quelque sorte les personnages sont « punis » par le scénario, comme dans le cinéma classique hollywoodien où la morale dicte la victoire ou la punition des personnages. Segundo avec sa femme Kiepja, qui était auparavant l'esclave du même écossais, vivent tant bien que mal de la pêche. Vicuña, accompagné de deux soldats, d'un caméraman et d'une assistante, fait comprendre à Kiepja, dont le nom a été changé en Rosa, qu'elle est obligée de le laisser parler à Segundo. Sa présence dans le cadre est imposante, filmé en contre plongée, il la domine physiquement. Bien qu'il reste cordial, la présence des soldats en arrière plan rappelle constamment la menace de la violence physique. Une fois à l'intérieur, Segundo raconte un événement encore plus brutal que ce que nous avons pu voir dans le film et qui aboutit à la mort de centaines d'autochtones. La violence est démesurée, Segundo dit ainsi qu'à la fin du massacre que : « la mer était devenue rouge ». Alors qu'il raconte en détail les événements, la caméra zoom sur son visage éclairé par des flammes vacillantes. Cette fois, la violence n'est pas physique ; elle passe par le récit et par les mots.

Mais Vicuña est insensible à ce témoignage il ne perd jamais de vue ce pour quoi il est venu. Après une ellipse nous voyons un caméraman qui s'apprête à filmer, derrière lui se trouve une barque qui

arbore le drapeau de la république chilienne. Dans le plan large nous découvrons que Vicuña et son assistante ont déguisé Segundo et Kiepja selon la mode coloniale. Ils ont installé devant eux un service à thé et règlent les derniers ajustements. Ce que cherche à faire Vicuña dans cette scène c'est mettre en scène en tant que membres intégrés, assimilés par la société les deux protagonistes. De les faire correspondre au projet de civilisation moderne où l'autochtone disparaît au profit du colon aussi bien physiquement que mentalement. Au récit de la violence décrite tout au long du film, le gouvernement oppose une vision idéalisée, fabriquée artificiellement. Segundo « meurt » en quelque sorte dans cette scène car il accepte une fois de plus de participer au projet colonial. Au final l'unique figure qui lutte dans le film est Kiepja, elle est la seule qui oppose une forme de résistance au projet colonial de destruction des corps et des esprits.

Le dernier plan du film est un plan rapproché d'elle. Un lent zoom resserre le cadre sur son expression. Au début, elle effectue un regard caméra. De cette manière elle nous regarde autant que nous la regardons. Par ce choix, elle met à jour le dispositif cinématographique en rendant palpable la présence de la caméra. Ce long échange de regard que nous avons avec elle nous questionne sur la nature de ce que nous voyons et de ce que nous avons vu. Cela nous pousse à nous interroger sur la construction des différentes images. On voit dans les micro palpitations de son visage sa fatigue et sa détresse. Elle cherche en nous une accroche comme si elle avait conscience de ce qui se déroule au delà du film. Vicuña l'interpelle, il est de plus en plus agressif dans son ton. Toujours au son, le bruit de la manivelle s'évanouit petit à petit, nous sommes plongés dans l'écoute et la colère qui bouillonne en Kiepja, son visage n'exprime plus de la détresse mais une colère sourde prête à jaillir. En parallèle, un bruit sourd monte, comme une vague au loin prête à déferler. La résistance de Kiepja peut faire penser à ce que Frantz Fanon décrit dans *Les damnés de la Terre* lorsque le colonisé refuse l'idée de se soumettre : « Si, en effet, ma vie a le même poids que celle du colon, son regard ne me foudroie plus, ne m'immobilise plus, sa voix ne me pétrifie plus. Je ne me trouble plus en sa présence. Pratiquement, je l'emmerde. Non seulement sa présence ne me gêne plus, mais déjà je suis en train de lui préparer de telles embuscades qu'il n'aura bientôt d'autre issue que la fuite. »⁷⁷. Kiepja, même lorsqu'elle était esclave, n'a jamais montré qu'elle acceptait l'idée d'être « naturellement » inférieure, elle garde toujours la tête haute et fait face à ses oppresseurs à chaque fois. Fanon encore à propos du colonisé : « Il est dominé, mais non domestiqué. Il est infériorisé, mais non convaincu de son infériorité. Il attend patiemment que le colon relâche sa vigilance pour

⁷⁷ Fanon, Frantz, préface de Jean-Paul Sartre, préface d'Alice Cherki, et postface de Mohammed Harbi. *Les damnés de la terre*. 1. tirage, 9. [Nachdr.]. La découverte poche 134. Paris: La Découverte, 2010. Page 48.

lui sauter dessus. »⁷⁸. Vicuña, voyant que la situation lui échappe, tente de reprendre le contrôle dans ses deux derniers dialogues : « vous voulez faire partie de cette nation ou non ? Buvez du thé ! ». Kiepja ne baissera jamais son regard, gardant ainsi son identité et refusant le processus colonial.

L'écran est devenu noir, le bruit sourd et oppressant continu. Soudain, on voit le flash d'une bobine qui va être projetée. Le dispositif du cinéma est affiché une fois de plus et des images d'archives du Chili se mettent à défiler avec le générique du film. On y voit le palais présidentiel ainsi que d'autres institutions qui seront notamment attaquées lors du coup d'État militaire du 11 septembre 1973. S'ensuit des scènes de la vie avec un bal, des moutons, des chevaux, des travailleurs. On voit aussi le bateau de Menéndez, ce sont de véritables images d'époque qui relient ce que l'on vient de voir à la réalité historique. Au fur et à mesure les images basculent de plus en plus vers la mécanique du transport pour finir à la fin par l'arrivée d'un train en gare comme la célèbre vue Lumière. Au son, on entend à nouveau *All the pretty little horses* mais cette fois chantée par des hommes dont Victor Jara, un grand compositeur et chanteur chilien assassiné plus tard par le régime de Pinochet. À la base ce chant est une comptine pour endormir les enfants. La tendresse qui s'en dégage ainsi que la mélancolie de la mélodie créent un décalage avec les images qui sont elles teintées en rouge. Cette couleur revient régulièrement dans le film comme symbole de la violence. Par ce dispositif contrasté ces images ne passent pas inaperçues. Nous sommes poussés à nous interroger là encore sur la nature de ce que nous voyons : ce ne sont pas de simples actualités cinématographiques. Derrière chaque image se cache potentiellement des processus violents. En clôturant de cette manière le film, le montage permet d'effectuer un lien théorique entre l'exploitation capitaliste de la nature, la violence coloniale à l'égard des populations autochtones et, enfin, la fabrication de l'histoire nationale. En adoptant le point de vue des opprimés, *Los Colonos* révèle comment au sein du western la légitimation de la conquête se déroule, que ce soit dans le langage, dans le récit des événements et dans les images qui en restent. Le fait que l'histoire se déroule au Chili apporte son lot de spécificités, mais nous avons pu voir en quoi cela permettait surtout de développer le questionnement du processus colonial au sein du western au delà du territoire états-unien en mettant en valeur des histoires moins connues à ce jour. En effet, la « conquête de l'Ouest » a existé sur tout le continent sous diverses formes, comme en Argentine où l'on nomme « Conquête du désert » le génocide des peuples autochtones mené par l'armée entre

⁷⁸ *Ibid.* Page 54.

1878 et 1880 et qui permettra par la suite à la nation argentine de s'élargir vers le Sud. *Los Colonos* met en scène au sein du western comment la *colonialité* dirige toutes les structures de la vie, les modes de penser et d'appréhender le monde. Comment elle se justifie et s'entretient par l'imposition d'une hiérarchie raciale et comment elle perdure et prospère dans les discours et les mémoires. En cela, le film tente de déstructurer la dimension coloniale du western et de déconstruire l'imposture qui se joue au sein du mythe. Il met à nu l'imbrication totale entre le capitalisme, le colonialisme et le projet mortifère de « civilisation » des nations modernes.

Dans la quatrième partie de cette analyse, nous poursuivrons avec l'étude du film *Eureka* du réalisateur argentin Lisandro Alonso. Cette dernière étape dans l'analyse des films nous permettra de montrer en quoi l'imaginaire du western possède encore un impact concret aujourd'hui. Mais aussi, comment nous pouvons élargir notre perception du problème colonial à d'autres territoires.



Fig. 32 : Scène de fin du film, Vicuña met en scène Kiepja et Segundo. Générique composé d'archives de la famille Menéndez et de l'Histoire du Chili au XXème siècle

Partie 4 : Dépasser le pittoresque du monde construit par le western dans *Eureka* (Lisandro Alonso, 2023).

Le western est majoritairement rattaché à l’imaginaire national des États-Unis, mais comme nous l’avons montré avec l’exemple de *Los Colonos* il peut très certainement dépasser cet espace géographique. Ce genre cinématographique s’est exporté sur l’ensemble des continents et cela très rapidement après sa naissance. En traversant les frontières, il s’est imprégné des spécificités locales qui le transforment parfois en profondeur. Dans *The Western in the Global South* publié chez Routledge en 2015, MaryEllen Higgins, Rita Keresztesi et Dayna Oscherwitz analysent comment ce que l’on nomme le « Sud global » s’empare de celui-ci et en propose de multiples interprétations et dérivations. La définition du « Sud global » est assez complexe.⁷⁹ Plus que par les délimitations géographiques strictes, le Sud global se définit comme un ensemble de pays qui contestent la domination à l’échelle mondiale d’une poignée de pays *occidentaux* ou du *Nord*. Pour Vincent Capdepuy : « Le Sud global existe d’abord parce qu’on en parle et qu’on s’exprime en son nom. ».⁸⁰ Dans le cadre spécifique de l’analyse du western, le Sud global englobe l’ensemble des pays qui ne sont ni en Europe, en incluant la Russie, ni en Amérique du Nord. On peut observer dans le cadre du cinéma que ce sont ces régions qui ont dominé le marché de l’exportation de films dans le monde et qui sont encore aujourd’hui dans une forme de position hégémonique. Ainsi au sein de pays parfois très hétérogènes, on trouve des appropriations des codes du genre qui le transforment en retour : « Le monde du western est le produit d’un voyage transnational, et son bagage conceptuel se transforme au cours du processus, son contenu, ses formes et ses significations évoluent. ».⁸¹ Ces changements de valeurs et de message sont mis au service d’une contestation de la domination politique et esthétique d’une minorité sur le reste du monde : « Le western est donc devenu une construction malléable et ciblée, un univers recodable soumis à de multiples formes de domestication, d’innovation et de reconstruction à l’échelle mondiale. [...] Dans les cinémas du Sud, plusieurs réalisateurs ont formulé leur propre version du western - un genre préoccupé par l’expansion et la domination du Nord - pour critiquer les inégalités mondiales manifestées dans les

⁷⁹ Vincent Capdepuy, « Le Sud global, un nouvel acteur de la géopolitique mondiale ? », *Géoconfluences*, septembre 2023. <https://geoconfluences.ens-lyon.fr/informations-scientifiques/dossiers-thematiques/inegalites/articles/sud-global>. Page 11.

⁸⁰ *Ibid.* Page 11.

⁸¹ Oscherwitz, Dayna, MaryEllen Higgins, et Rita Keresztesi, éd. *The Western in the Global South*. Routledge Advances in Film Studies 34. New York: Routledge, 2015. Page 2. Nous traduisons.

contextes contemporains par les sociétés transnationales, la Banque mondiale et les autres incarnations postcoloniales de l'Empire. »⁸².

Le réalisateur argentin Lisandro Alonso a réalisé deux films, *Jauja* en 2014 et *Eureka* en 2023, qui peuvent s'inscrire dans cette démarche. En effet les deux films reprennent à leur compte l'univers du western. En le retravaillant et le déconstruisant, les films permettent d'aborder de façon critique les thématiques essentielles du western : la colonisation, la violence, la relation avec l'environnement, la mémoire et l'histoire. *Eureka* est un film composé de trois récits différents reliés par des mêmes éléments et thématiques. Le film débute en 1870 en pleine période de la conquête de l'Ouest. On y suit Murphy un homme mystérieux à la recherche de sa fille et de son kidnappeur. Le deuxième chapitre du film suit au cours d'une nuit le quotidien d'une policière et de sa nièce Sadie au sein de la « réserve indienne » de Pine Ridge dans le Dakota du Sud. Enfin, le film conclut son parcours au coeur de la forêt amazonienne dans le Brésil des années 1970 où vit en relative isolation une tribu d'autochtones jusqu'au jour où des orpailleurs arrivent dans la région. Si les trois parties sont distinctes visuellement avec par exemple des ratios différents et l'usage du noir et blanc ou de la couleur, elles sont totalement imbriquées et ne peuvent être comprises que dans l'ensemble du film. Le récit non linéaire permet d'effectuer un aller retour entre passé et présent et inclut des éléments qui circulent entre les différents espaces-temps. *Eureka* développe une réflexion au fur et à mesure de son déroulé sur le western.

En suivant la chronologie du récit, nous analyserons comment le film déploie dans ce mouvement en trois temps une critique du genre par la satire, en quoi il le relie à l'extrême misère dans laquelle vivent les descendants des populations autochtones et pourquoi nous pouvons étendre notre perception du problème colonial et tenter d'y échapper. Ainsi par divers procédés que nous allons étudier, *Eureka* met en scène une réflexion et une proposition esthétique à contre-sens des canons les plus connus du genre que nous avons étudié précédemment. De la sorte, il révèle l'héritage concret sur le monde qu'une mythologie comme celle du western peut avoir. En complémentarité à la réflexion développée dans *First Cow* et *Los Colonos*, il met à jour la colonialité à l'œuvre et son possible dépassement.

⁸² *Ibid.* Page 5. Nous traduisons.
Mémoire de Master Cinéma 2025

A) Vider le western de sa substance par la satire du genre.

La première scène du film montre un personnage autochtone se tenant debout sur de la roche face au soleil, autour de lui se trouve une plage et l'océan. Il joue du tambour au milieu des rochers et chante en regardant l'astre qui est haut dans le ciel. Dans les plans suivants, la caméra en plan fixe nous décrit son parcours entre les falaises jusqu'à un sommet. Depuis cette hauteur il regarde en contrebas l'irruption dans le paysage d'une charrette tirée par des chevaux et transportant deux personnages. La caméra est dans son dos, elle adopte la même direction que son point de vue surplombant l'action. Cette première scène prend le parti d'adopter la position d'un autochtone comme le montre le dernier choix de cadrage. Il interagit avec le paysage qu'il traverse, son chant investit pleinement celui-ci d'une valeur symbolique. Mais cette interaction et cette forme d'équilibre est de courte durée comme nous le montre la perturbation dans le paysage liée à la route et à l'arrivée d'autres personnages.



Fig. 33 : Ouverture du film, Un personnage autochtone chante et marche dans le paysage

Le film s'ouvre au coeur de la période de la conquête de l'Ouest dans une partie non précisée des États-Unis. On y trouve les éléments « attendus » de l'univers westernien : la figure de « l'indien », du « cowboy » et du « hors la loi », la ville qui se résume à quelques bâtiments en bois avec

l'incontournable *Saloon*, ou encore l'environnement aride et abrupte où la violence règne. En revanche ce qui saute aux yeux, c'est un état de décomposition de l'univers du western. Loin d'une image d'Épinal de l'Ouest, la représentation qui est construite lors de ces séquences témoigne d'une volonté critique, d'un positionnement à distance permettant d'engager une réflexion sur sa mythologie. Il ne s'agit pas seulement d'une vision « révisionniste » qui critique les modalités et discours portés par ce genre filmique tout en restant bien ancré au sein de celui-ci. Ici, grâce à une démarche satirique qui pousse à l'extrême ses codes et ses motifs, *Eureka* déconstruit sous nos yeux l'entreprise du western. Il met à jour la vacuité qui peut se cacher sous des éléments esthétiques plaisants à première vue, en nous présentant un univers en décomposition permanente, complètement vidé de sa substance politique, philosophique et mythologique.

Le procédé par lequel le film accomplit cela est celui de la satire. Celle-ci apparaît dès l'antiquité romaine et est présente tout au long de l'histoire de la littérature. La satire ne se définit pas principalement par sa forme en vers ou en prose mais par son positionnement idéologique vis à vis du sujet qu'elle traite. Elle se place à distance de son sujet, le traite de façon ironique afin de mieux critiquer ses tords. La satire possède une liberté vis à vis de la réalité, elle la déforme, l'exagère pour produire une nouvelle connaissance de celle-ci.⁸³ Pour Margoth Carrillo Pimentel : « Dans la satire moderne en particulier, l'ironie, ce « revers du mot » (Paz, 1974), introduit le doute, raréfie le monde qu'elle représente ; en même temps, elle offre au lecteur la possibilité d'interpréter la réalité à partir d'autres perspectives, peut-être désagréables ou moins heureuses. Le présent et le passé révèlent dans le texte satirique leurs propres coutures, ils deviennent négatifs, et la vérité devient alors une connaissance ironique. »⁸⁴. En littérature un exemple connu est celui de *l'Éloge de la folie* écrit en 1511 par Érasme et qui aura un impact considérable au sein de la Renaissance européenne et de l'humanisme. Dans ce texte l'auteur revêt les habits de la folie elle-même afin de la faire parler. La satire lui permet de dénoncer les vices de son temps comme le commerce des indulgences.

Le genre satirique s'applique aussi au cinéma. Ainsi, Lisandro Alonso débute *Eureka* par l'histoire d'un père à la recherche du kidnappeur de sa fille. Le récit basé sur une vengeance est courant dans

⁸³ Pimentel Margot Carrillo. Formas y modos de lectura de la sátira. In: América : Cahiers du CRICCAL, n°37, 2008. La satire en Amérique latine, v1 : la satire entre deux siècles. pp. 13-18; doi : <https://doi.org/10.3406/ameri.2008.1807> https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2008_num_37_1_1807 .

⁸⁴ *Ibid.* Page 16-17. Nous traduisons.

le western comme dans *Le train sifflera trois fois* (*High Noon*, 1952) de Fred Zinneman ou plus récemment *The Revenant* (2015) de Alejandro González Iñárritu. De cette manière, le réalisateur nous plonge dans un univers familier aux premiers abords mais en adoptant un point de vue ironique, à distance, qui permettra par la suite aux spectateurs et spectatrices d'engager un visionnage actif et critique tout au long du film. Nous pouvons relever plusieurs éléments esthétiques et narratifs qui vont dans ce sens. Murphy, le personnage principal, reprend les codes des héros du western que nous avons vu dans notre analyse sur *First Cow*. C'est un homme blanc solitaire et peu bavard. Il ne s'exprime que par la violence grâce à son talent dans l'usage du revolver. Le monde dans lequel il évolue est stérile, la mort est omniprésente, la violence et la débauche règnent. Lorsque nous le découvrons il est transporté par une nonne, celle-ci lui demande de descendre en prétextant ne pas pouvoir aller jusqu'en ville, ce qui sera démenti par la suite. On se rend compte que la charrette est en réalité un corbillard de fortune, Murphy était appuyé contre un cercueil depuis le début. Le personnage se met à marcher et nous le regardons traverser des paysages désertiques. Loin d'être une figure conquérante et contrôlant l'espace il marche avec difficulté, son périple l'amène devant des ruines d'une ancienne ville.



Fig. 34 : Murphy marche jusqu'à la ville

Enfin quand il arrive à destination, l'univers dans lequel il pénètre semble être en constante décrépitude. Les stéréotypes du genre sont poussés à leur paroxysme : presque toutes les femmes sont des prostituées, les personnages sont en permanence ivres et l'on entend au son des coups de feu lors d'affrontements qui ne s'arrêtent jamais. Une mélodie discordante jouée à la flute peut nous faire penser aux parcs d'attractions à thème qui reprennent l'image de l'Ouest dans une forme de mauvais goût. Cet espace caricatural et totalement exagéré nous permet de ressentir l'absurdité de cette construction de l'imaginaire de l'Ouest. Tout est stérile : les plantes sont desséchées, la terre est morte, la ville en mauvais état, on remarque la présence de cadavres par terre. Un homme urine

en pleine rue, les gens s'effondrent littéralement comme un prostitué trébuchant sur le sol ou un personnage alcoolisé qui tombe raide mort. La religieuse que nous avons vu auparavant arrive au saloon, un homme lui touche le postérieur, elle s'amuse avec lui et l'accompagne dans l'établissement. Une fois à l'intérieur nous retrouvons Murphy assis à une table il tient dans ses mains une plume d'oiseau dont on ne connaît pas l'origine. Une femme nommée « El Coronel » le rejoint et discute avec lui, leur dialogue est très simple et reste opaque, nous apprenons seulement qu'il est à la recherche de quelqu'un. Autour d'eux la fête continue, la nonne ivre danse avec un joueur de violon qui joue faux.

La nuit tombe sur la petite ville, dans la rue les coups de feux continuent de claquer sans que cela ne semble déranger quiconque. On entend aussi des rires, des bouteilles de verre qui sont brisées ainsi que la chanson *When Johnny Comes Marching Home* écrite par Patrick Gilmore en 1863 à l'occasion de la guerre de Sécession et qui est entrée dans le folklore états-unien. Murphy s'approche d'un hôtel, il demande à un garde assis devant s'il peut louer une chambre pour la nuit, l'homme ne relève même pas son chapeau pour le voir. Il pointe son pistolet vers le protagoniste mais Murphy est plus rapide, il dégaine et lui tire dessus avant que l'autre n'ait pu appuyer sur la détente. Son adversaire est mort, atteint d'une balle en plein front. Mais celui-ci n'a pas bougé d'un pouce on voit simplement du sang couler depuis son chapeau. Nous n'aurons pas plus d'explications. Dans ce monde tout se règle par une violence gratuite. Une fois dans la chambre Murphy attend toute la nuit à la fenêtre en buvant de l'alcool. Sur le lit la caméra nous montre la présence des précédents occupants eux aussi assassinés, le protagoniste ne prend pas la peine de déplacer les corps inanimés. Le lendemain matin un joueur de flute traverse la rue en titubant et en jouant des fausses notes renforçant l'atmosphère absurde qui règne. Le fil narratif très fin se développe un peu vers la fin du chapitre. Murphy élimine plusieurs hommes dans un duel avant de pénétrer dans un bâtiment. Le tout est filmé en plan fixe avec un montage lent et un champ sonore très pauvre qui rend l'action peu spectaculaire. De plus ne sachant rien des motivations de ce personnage montré comme peu charismatique, il est compliqué de s'investir dans les enjeux très peu développés de la séquence. Le personnage principal découvre l'homme qu'il cherchait en train de prendre son bain ce qui fait perdre toute crédibilité à son adversaire. Soudain, la fille de Murphy intervient dans la discussion. Dans le contre-champ de Murphy on se rend compte qu'il s'agissait depuis le début d'un film diffusé à la télévision.

En effet dans ce nouveau plan où la couleur du monde réel cohabite avec le noir et blanc de la fiction, la caméra filme un poste de télévision dans lequel on voit les protagonistes. Sa fille lui annonce qu'elle ne veut pas repartir avec lui avant de pointer une arme dans sa direction. Celui-ci

dirige aussi son revolver vers elle, à ce moment la tension devient palpable et on se demande s'il va oser tirer sur sa propre fille. Mais un changement de programme nous enlèvera définitivement toute chance de connaître la suite. Un simple bulletin météo interrompt le film annonçant que de la neige va tomber sur la réserve de Pine Ridge dans le Dakota du Sud. Pendant ce temps là une femme en tenue de policière se prépare dans la salle de bain à l'arrière plan mais son visage reste en hors champ.



Fig.35 : Murphy sème la mort, il trouve l'homme qui a kidnappé sa fille

La séquence effectue une sorte d'autopsie du genre du western par la satire. En exagérant à gros traits ses conventions elle révèle la vacuité qui se cache derrière. Elle nous pousse à porter un regard critique sur ce que nous venons de voir et sur ce que nous allons voir en brisant l'immersion par la révélation de la supercherie. L'intrigue très ténue nous garde volontairement à distance car ce qui compte ici n'est pas l'enchaînement d'actions, c'est le récit qui en est fait et son caractère faux, la transformation grossière qu'il fait de la réalité historique au profit du divertissement. L'usage du noir et blanc, l'éclairage peu réaliste qui reprend les codes et normes hollywoodiennes classiques ainsi que le ratio « académique » 1/ 1:37 finit d'ancrer cette partie dans l'âge d'or du western. Les coins du cadre sont aussi arrondis comme pour une diapositive renforçant l'idée que nous sommes bien face à des images et non pas au réel. À la toute fin la présentatrice parle de la réserve avec un grand sourire : « où notre magnifique communauté réside », nous découvrirons par la suite que derrière cette affirmation journalistique se cache une réalité bien plus sombre. Le fait de filmer

l'écran de télévision dans lequel apparaît Murphy est le point le plus important qui vient conclure la séquence.

Dès l'instant où l'on risque de s'immerger pleinement dans la fiction, la mise en scène nous permet d'échapper au piège du spectacle en présentant concrètement la falsification en cours. Les « défauts » de l'écran de télévision matérialisent l'image et mettent en valeur son caractère artificiel, fabriqué.⁸⁵ Les personnages finissent par être en quelque sorte enfermés par le surcadrage des bords de l'écran, ils sont condamnés à demeurer dans la fiction. Cela s'inscrit pleinement dans le western qui interroge régulièrement la frontière entre histoire et mythe. Ainsi, dans cette première partie le caractère pittoresque ou spectaculaire du western est déconstruit nous plaçant d'emblée dans une lecture critique du genre. Cette réflexion se développe avec le second chapitre qui se déroule de nos jours dans des territoires encore victimes de l'héritage colonial, ce que nous allons analyser par la suite.



Fig. 36 : De nos jours, le film est coupé par un bulletin météo

⁸⁵ Chowdhury Nayan. Filmer les écrans médiatiques : Quand le cinéma rencontre sa doublure. Mémoire de Master Spécialité Cinéma, promotion 2024. ENS Louis-Lumière Soutenance de juin 2024. Pages 30-31.

B) Montrer les conséquences contemporaines du mythe.

Le second chapitre d'Eureka se déroule à notre époque au sein de la « réserve indienne » de Pine Ridge dans le Dakota du Sud. En plus des éléments contemporains comme les accessoires et les costumes, le ratio de l'image passe du 1/1:37 au 1/1:85 et le noir et blanc est remplacé par la couleur afin de démarquer visuellement ce chapitre du précédent à l'aide de codes esthétiques plus communs dans les films d'aujourd'hui. Cependant, le dialogue de Murphy et de sa fille dans le poste de télévision, lui même placé dans le salon des personnages que nous allons maintenant suivre, permet de relier les deux espaces-temps. Le passé et le présent cohabitent tout comme la fiction et le réel. Cette continuité dans le montage et à l'image est importante car elle permet de relier de façon thématique la satire qui dénonçait les travers du genre et la condition actuelle des populations. La toute première scène suit une jeune femme en tenue de policière en train de se préparer à partir en patrouille pour la nuit. Elle prend un court moment pour parler avec sa nièce dont on apprendra plus tard le nom : Sadie. Un plan large nous permet de découvrir le modeste intérieur d'une maison dans laquelle les deux femmes vivent. Sur un des murs de la pièce est accroché le portrait d'un chef arborant une coiffe traditionnelle. On comprend que les deux femmes habitent au sein même de la réserve et sont issues de la communauté Oglala dont on peut retrouver le drapeau sur l'uniforme de la policière. Le fait qu'elle exerce cette fonction est intéressant à relever.



Fig. 37 : La tante de Sadie se prépare et se met en route

Effectivement, elle est une représentante de l'État américain, des institutions et des valeurs du pays. Mais au même moment, comme le film va le montrer, elle est complètement démunie face à toutes les difficultés rencontrées par les habitants de la réserve. Abandonnée par l'institution qui l'emploie, cette jeune femme paraît bien seule pour gérer l'ensemble de la communauté. Comme une double peine, son métier lui impose d'améliorer une situation qui la dépasse tout en étant elle aussi une victime de celle-ci.

Sadie, la plus jeune, observe sa tante partir avec son véhicule. La nuit est déjà tombée, les lignes de la fenêtre forment un surcadrage de la voiture qui s'éloigne dans le noir. L'atmosphère contraste avec le début satirique du film, ici le ton semble sérieux et se présente plus directement comme fidèle à la « réalité » filmée, que ce soit à l'éclairage, au son où dans les actions des personnages. Après une courte ellipse, la policière arrive en voiture chez des habitants. Un plan à hauteur de ses épaules nous fait voir son visage et son regard sur la pièce avant qu'on ne la découvre. Le contre-champ révèle un intérieur vétuste où des habitants sont allongés endormis. Des objets sont posés en vrac, des déchets trainent au sol. La maison est dans un état avancé de délabrement, l'éclairage est sommaire et rend l'espace peu accueillant. La caméra suit la policière qui avance progressivement dans ce lieu. Elle voit une famille de quatre personnes dans un seul lit.



Fig. 38 : La policière interroge des habitants

Un gros plan sur son visage nous montre son dénuement face à la situation, elle a du mal à contenir ses émotions face à la misère. La policière demande aux habitants s'ils ont vu une petite fille qui a disparu mais ils ne comprennent pas grand chose, la communication est difficile, une femme se cache. On remarque que les visages des personnages présentent des marques de fatigue ou d'alcoolisme. Enfin, un homme parle d'actes violents qui ont eu lieu il y a deux jours : un chien a été brûlé vif. Dépassé par l'accumulation de toutes ces informations la protagoniste ressort de la maison et s'en va. Cette première rencontre met en scène deux choses. Dans un premier temps elle illustre, par tous ces éléments esthétiques, la misère dans laquelle vivent les populations actuelles au

sein des « réserves indiennes » aux États-Unis. L'espace est saturé par des éléments témoignant d'une grande pauvreté, la saleté est partout, les murs sont abîmés, les gens sont obligés de vivre entassés. Des événements violents sont racontés. Dans un second temps elle met en scène la faiblesse de la réponse apportée par l'État face à cela. La policière est seule face à cette situation qui est une forme de violence pour elle. Elle voit des gens vulnérables qu'elle ne peut pas prendre en charge ce qui lui donne un sentiment d'impuissance. La longueur des plans du personnage déambulant dans l'espace nous invite à observer avec elle l'environnement afin de mieux constater la violence qui se dégage d'une telle situation. Finalement, la misère du western parodiée dans la première partie du film nous revient à l'esprit ici mais sans l'aspect comique. Cette fois, elle est bien réelle et ses conséquences sont dramatiques.

En effet, une grande partie de la population vivant à Pine Ridge est sous le seuil de pauvreté et le taux de chômage y est extrêmement élevé. On constate de la même manière que les populations appartenant au groupe Lakota ont l'espérance de vie la plus faible de tous les groupes ethniques aux États-Unis. Les maladies graves et les addictions sont surreprésentées : alcoolisme, diabète, cancer des cervicales, tuberculose. La mortalité infantile est aussi élevée tout comme le suicide, en particulier des jeunes.⁸⁶ De nombreux indicateurs témoignent de la persistance d'inégalités structurelles héritées des discriminations raciales et de l'histoire coloniale. Ces énormes différences de niveau de vie, d'éducation et d'accès aux soins impactent très négativement la population et elles prouvent comme nous avons pu le voir que la colonialité persiste bien après la fin de la colonisation dans ces territoires. C'est cela que cette deuxième partie s'attache à mettre en scène comme nous pouvons le voir par la suite.

Après cette première rencontre la policière repart en voiture. Un long plan pris depuis l'avant de son véhicule en silence nous permet de voir la route défiler dans la nuit. Il n'y a rien autour, l'horizon est bouché, le son est monotone, on a presque l'impression que cette route n'en finit plus. Au bout d'un moment elle croise la route d'une voiture en panne et prévient sa hiérarchie à la radio. Un point important elle le fait qu'elle est toujours désignée par son matricule « 1-7-4 » jamais par son nom, cela déshumanise encore plus la situation dans laquelle elle se trouve. La voiture en panne est celle d'une touriste française peu préparée à la situation météorologique difficile de la région. L'agent décide de la mettre à l'abri de la tempête de neige qui se prépare, dans un lycée de la

⁸⁶ Kenneth W. Leading Health Challenges Pine Ridge Reservation, South Dakota Oglala Lakota Sioux. JOJ Pub Health. 2017; 1(5): 555574. DOI: 10.19080/JOJPH.2017.01.555574. Pages 1-2.

réserve où Sadie s'entraîne au basketball. Très rapidement on se rend compte que cette touriste française n'est pas anodine mais qu'elle est surtout en décalage avec la réalité qui l'entoure. Tout d'abord il s'agit de la même actrice (Chiara Mastroianni) qui joue le personnage nommé « El Coronel » et qui discute avec Murphy dans la première partie du film. Dans son dialogue avec Sadie on apprend par ailleurs qu'elle visite la région en vue de son rôle dans un prochain western. Ce choix de mise en scène permet une fois de plus de brouiller la frontière entre fiction et réalité mais aussi de relier l'espace du passé et du présent. C'est un des premiers éléments qui effectue clairement un pont entre les chapitres du film. Une fois installée dans la cuisine du lycée, la touriste française pose des questions à Sadie à propos de la vie dans la réserve. Elle lui demande d'où elle vient mais Sadie ne sait pas comment répondre à cette question, visiblement elle se le demande aussi. Lorsque la française aborde le sujet du suicide des jeunes, Sadie s'agace. Est-elle vraiment actrice ou est-ce une journaliste qui cherche à dénigrer la communauté ? La jeune femme lui dit qu'ils se seraient déjà tous tués si cela était si facile. Le champ contre-champ se poursuit en silence avec seulement des bruits du couloir, un malaise s'installe entre les deux. Lorsque la jeune femme retourne dans le gymnase la caméra reste avec la touriste qui prend un temps pour réfléchir à ce qu'il vient de se passer, elle semble perdue. Ce temps en silence avec l'actrice nous pousse aussi à réfléchir à ce qui vient de se dire et se jouer.



Fig. 39 : La touriste française pose des questions à Sadie

Cette discussion est centrale dans le film et il ne faut pas la balayer comme un simple élément faisant avancer l'histoire. Au final on ne reverra jamais cette personne. Le fait qu'elle se soit égarée n'est pas ce qui compte, c'est sa méconnaissance des enjeux de la région qui pose problème et on le ressent par la réaction agacée de Sadie. Il y a une forme d'indécence dans la position de l'actrice qui vient tourner un western, donc un divertissement, qui se base sur une vision fantasmée de l'histoire, dans une région qui est ravagée par les conséquences de cette même histoire. Par ailleurs, c'est dans

cette même réserve qu'un des derniers grands massacres de populations autochtones s'est déroulé lorsque l'armée américaine a assassiné près de 300 personnes à Wounded Knee en 1890.⁸⁷ Comme pour l'actrice, le film nous offre la capacité de nous défaire petit à petit de nos propres biais.

Les scènes suivantes s'attachent à décrire les autres interventions que la policière effectue tout au long de la nuit. Les violences auxquelles elle est confrontée sont de plus en plus grandes. Lorsqu'elle apprend à la radio qu'une agression a eu lieu, elle accélère au volant de sa voiture. Une fois dans la maison elle interpelle une femme menaçante en possession d'un couteau et qui invective une autre occupante. Là encore la lumière est froide, l'intérieur vétuste est encombré. La télévision tourne en fond tandis que les personnages s'agressent verbalement. Un dernier plan sur un homme emmitouflé dans des couvertures et juste éclairé par la lumière artificielle de l'écran cathodique nous suggère une dernière fois l'état général de fatigue et de lassitude. La jeune femme paraît au bord de l'épuisement en particulier lors d'un plan de profil dans la voiture. Ce plan dure deux minutes entières sans aucune interruption au montage. En hors champ on entend l'autre femme qui vient d'être interpellée, elle se plaint sans cesse de ne pas pouvoir uriner ainsi que le silence angoissant de la radio. Le visage de l'actrice est éclairé par le scintillement des gyrophares bleus et rouge, son jeu nous transmet son état de lassitude, d'épuisement physique et moral. Elle est abandonnée par tout le monde, même sa hiérarchie qui ne répond plus alors qu'elle doit aussi s'occuper d'un conducteur en état d'ivresse sans aucun renfort. La dernière scène où nous la suivons dans ce parcours nocturne interminable se déroule dans un casino. Elle a été appelée en raison de plusieurs coups de feu mais encore une fois elle est la seule arrivée sur place, l'employé de l'établissement tout aussi démuné qu'elle, ne peut que lui raconter ce qui s'est passé ici.

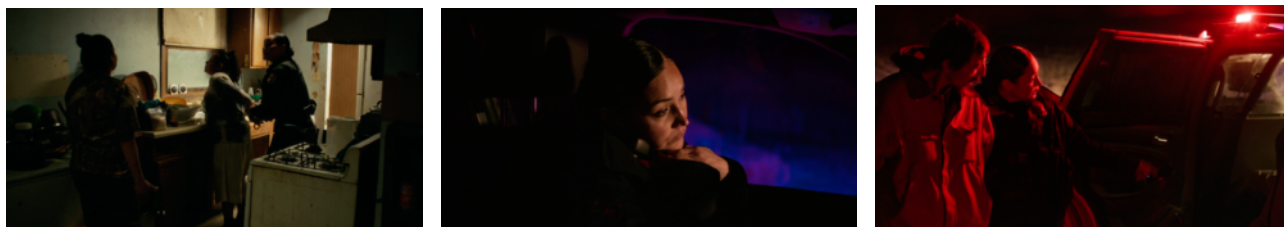


Fig. 40 : La policière interpelle deux autres personnes, le poste de police ne répond pas

⁸⁷ Ministère de la Culture, Musée d'Archéologie Nationale. Wounded Knee. Panorama des recherches archéologiques françaises dans le monde, <https://archeologie.culture.gouv.fr/monde/fr/wounded-knee> Consulté le 28/05/2025.



F. 41 Elle arrive dans un motel-casino où des coups de feu ont éclaté

Dans ce motel et casino, tout est couvert au son par les bruits des machines de jeu. Les lumières aux couleurs vives et artificielles illuminent l'espace. Ce flot constant de stimulations sensorielles cache une autre forme de misère dans l'addiction au jeu, certaines machines reprennent même l'imaginaire de l'Ouest comme on peut le voir avec le signe « buffalo ». À l'arrière plan nous pouvons apercevoir un distributeur de boissons étiqueté de la marque « Pepsi » qui réapparaîtra dans la troisième partie du film. Dans le couloir et la chambre où ont été tirés les coups de feu tout est saccagé. Les objets sont renversés, il y a de l'alcool au sol, la fenêtre est brisée. La policière observe dans un plan moyen les différents indices laissés dans la pièce.

Grâce à la longueur du plan nous parcourons du regard la pièce avec elle et remarquons ainsi que la décoration joue de la même façon sur l'imaginaire du western et de la nature. Les animaux de l'Ouest sont réduits à un ensemble d'images pittoresques et de marchandises : des tableaux de chevaux, un abat-jour avec un ours et des armes ou une peinture représentant un bison. Là encore il n'y a pas d'horizon, la tempête de neige par la fenêtre obstrue toute perspective. Au son on entend une fois de plus son matricule. Elle ressort de la chambre et s'appuie contre une fenêtre dans la lumière artificielle orange d'un lampadaire. C'est le dernier plan du film dans lequel nous la verrons. Sa veste tombe, elle a terminé son rapport mais n'a rien pu régler de la situation. Une fois de plus elle est confrontée à une violence et une misère permanente sans avoir les moyens d'y remédier. Cette nuit qui ne semble jamais finir l'a poussé dans ses retranchements. Elle tape des doigts sur le rebord, le son mécanique des machines à sous continue d'emplir l'espace sonore, elle baisse la tête.

De son côté Sadie est au poste de police. Un plan construit de manière symétrique au précédent montre son visage derrière la vitre d'une porte blindée. Elle est venue voir un membre de sa famille emprisonné. Sadie attend un long moment seule entre les murs blancs du poste de police, cadrée en plan large elle est elle aussi coincée dans un espace froid et inhospitalier. On entend l'opérateur à la radio qui demande des nouvelles de sa tante uniquement sous le sigle « 1-7-4 » mais celle-ci ne répond plus et ne donnera plus jamais de nouvelles. Un peu après, Delsin un jeune garçon incarcéré et Sadie discutent en champ contre-champ au parloir. Leur conversation n'est pas très développée, on ne sait pas trop ce qu'il a commis pour être emprisonné. On apprend en revanche que la tante de Sadie se prénomme Alaina. À la fin, la jeune femme n'aura pas eu de nouvelles de sa tante, elle est raccompagnée à l'extérieur et est conduite chez son grand-père. Au cours d'une très longue nuit passé avec les personnages nous avons pu observer différents éléments qui mettent en scène la réalité qui se cache aujourd'hui derrière l'univers pittoresque du western. Les deux femmes évoluent dans des espaces inhumains, dominés par la présence de lumières artificielles, de matières brutes et très souvent en mauvais état. La précarité provoque et entretient une contamination de ces espaces par une violence permanente. Les populations sont rongées progressivement par l'alcoolisme et les jeux d'argent. Dans cet univers, tout est hostile et tout s'oppose à l'épanouissement des protagonistes.



Fig. 42 : Le raccord et la symétrie permettent de relier l'enfermement psychologique et physique des deux protagonistes dans la réserve de Pine Ridge

Dans son livre *Pour un cinéma contemporain soustractif*, Antony Fiant propose d'employer le terme « soustractif » afin de qualifier les caractéristiques observables dans un certain nombre de films contemporains : « Action et récit sont minorés pour privilégier la contemplation, la lenteur au détriment du rythme soutenu, pour aboutir à des dramaturgies indécises, permettant souvent

l'éclosion d'une réflexion sur le monde contemporain »⁸⁸. *Eureka* s'inscrit très certainement dans cette démarche et c'est par ces choix de mise en scène qu'il propose aux spectateurs et spectatrices de participer activement à la réflexion sur le genre du western et son impact aujourd'hui. Les intrigues sont très restreintes, le nombre de personnages est faible et une grande place laissée à l'interprétation des événements. Les plans sont parfois très longs et donnent la possibilité aux actrices de déployer la gamme des émotions que leur personnage traverse au sein d'une scène comme nous l'avons vu avec l'exemple de la policière.



Fig. 43 : Sadie parle avec Delsin, un membre de sa famille incarcéré, elle est sans nouvelle de sa tante.

C'est aussi le cas à la fin de ce deuxième chapitre. Sadie est chez son grand-père et lui demande d'accomplir une promesse réalisée il y a longtemps. L'homme accepte, il prépare une boisson qui permettra à sa petite-fille de se transformer en oiseau migrateur afin de partir loin de la réserve. En effet, comme l'a illustré sa conversation avec la touriste française ou les moments d'attente sans nouvelles de sa tante, Sadie est perdue et vit une crise existentielle. Elle ne parvient plus à savoir qui elle est, à affirmer son identité dans ces espaces aux marges de la société états-unienne. Dans cette séquence c'est aussi le temps qui est mis en scène, les plans s'inscrivent dans la durée car la décision de Sadie est extrêmement lourde, elle accepte de perdre sa vie humaine pour se lancer dans un espace inconnu dans l'espoir d'échapper à cette misère quotidienne. La conquête de l'Ouest

⁸⁸ Fiant, Antony. *Pour un cinéma contemporain soustractif*. Esthétiques hors cadre. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 2014. Page 11.

n'impacte pas seulement les corps ; elle s'attaque aussi aux esprits et aux cultures autochtones. Le western en regroupant toutes les populations autochtones sous la figure générique de « l'indien » annihile les potentiels spirituels, religieux, politiques de celles-ci. Sadie et Alaina sont des personnages errants au milieu de la modernité qui est un projet dont elles ont été exclues dès le départ simplement en raison de leur origine. C'est par un retour à la spiritualité que la jeune femme peut tenter de s'en sortir. Une fois la transformation accomplie l'oiseau entame son voyage, mais il marque d'abord un arrêt face à un immense visage taillé dans la roche. En effectuant quelques recherches nous pouvons apprendre qu'il s'agit du chantier du *Mémorial Crazy Horse* situé dans le Dakota du Sud. Crazy Horse (Tasunke Witco) est un chef des Oglala (du groupe Sioux-Lakota) qui a mené une grande résistance face à l'armée américaine aux côtés d'autres chefs comme Sitting Bull. Il a notamment participé à la célèbre victoire de Little Bighorn en 1876 durant laquelle les tribus alliées infligent un lourd revers à l'armée et où le général Custer est tué.⁸⁹ Ce mémorial est une réponse au Mont Rushmore des peuples de la région, car ce monument a été construit en taillant directement un sommet situé dans les *Black Hills*, or cette région montagneuse est considérée comme sacrée depuis très longtemps par les peuples Sioux-Lakota. Après ce dernier symbole de résistance au projet colonial, l'oiseau reprend son envol. Le ratio du cadre change à nouveau pour atteindre 1 : 66 ce qui marque un retour dans le passé. Le film explore un troisième espace-temps : l'Amazonie au coeur du Brésil dans les années 1970.



Fig. 44 : Sadie parle avec son grand-père, en buvant une potion qu'il a préparé elle se transforme en oiseau et s'envole.

⁸⁹ Crazy Horse memoria. CRAZY HORSE - Tasunke Witco. <https://crazyhorsememorial.org/the-story/crazy-horse---tasunke-witco> consulté le 28/05/2025.

Grâce à cette métamorphose en oiseau migrateur; le film entame la fin de son mouvement en déplaçant notre attention au sud du continent. Comme l'oiseau qui surplombe le territoire et prend de la distance pour observer, le film nous emporte vers un autre univers afin d'ouvrir notre perception du problème colonial hors du simple territoire états-unien mais aussi de tenter de le dépasser en observant des poches de résistance à ce projet. C'est ce que nous allons analyser dans cette dernière partie.

C) Ouvrir notre perception du problème colonial au delà du territoire Etats-unien et dépasser le western.

La pensée dite « décoloniale » ne se limite pas à mettre en lumière le fonctionnement et la permanence dans le temps du processus colonial, elle cherche aussi à le dépasser.⁹⁰ Comme nous avons pu l'analyser avec *First Cow* et *Los Colonos* cet engagement critique est une première étape nécessaire qui peut toujours s'approfondir. Il faut cependant réussir à aller au delà de cette première analyse. En effet, le but des approches décoloniales et postcoloniales, car elles sont multiples, est aussi de contribuer à ce que Boaventura de Sousa Santos (qui relève plutôt de la seconde approche) nomme : « une écologie des savoirs »,⁹¹ c'est à dire de parvenir à reconnaître qu'il n'y a pas une seule et unique forme valable de connaissance mais qu'elle se compose aussi des interactions entre différentes formes de savoirs dont la science n'est qu'une possibilité parmi d'autres. Les pensées décoloniales visent à proposer d'autres perspectives, en d'autres termes elles cherchent à décentrer notre regard et notre manière de percevoir le monde. Non pas pour le placer dans un autre paradigme imposé depuis le haut mais plutôt de prendre un pas de côté, de se décaler pour mieux voir à nouveau.

Dans le troisième et dernier chapitre du film, *Eureka* nous emmène auprès d'un village d'autochtones vivant au coeur de la forêt amazonienne. La caméra se pose en même temps que l'oiseau migrateur près d'un groupe. Des jeunes gens racontent chacun à leur tour les rêves qu'ils ont pu faire la nuit précédente. On remarque très vite que tout au long de ce chapitre, l'environnement est à nouveau dominé par des éléments naturels comme la végétation, la roche et l'eau. La lumière du soleil brille sur les feuilles et sur la surface des cours d'eau. Les personnages du village interagissent avec le milieu comme lors des scènes de baignade. Cet univers semble encore « protégé » de la civilisation et son projet de contrôle du monde vivant. Mais des signes avant-coureurs montrent que cette communauté aussi profondément enfoncée dans la forêt ne peut pas entièrement échapper aux tentacules du processus colonial, comme par exemple avec l'image d'une canette de la marque *Pepsi* qui flotte à la surface de la rivière.

⁹⁰ Colin, Philippe, et Lissell Quiroz. Pensées décoloniales: une introduction aux théories critiques d'Amérique latine. Paris: Zones, 2023. Au-delà de la modernité/colonialité pages 180 à 189.

⁹¹ Boaventura de Sousa Santos. Para além do Pensamento Abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes, Novos Estudos, n°79, 2007, pages 84-85.



Fig. 45 : L'oiseau arrive près du village, les habitants parlent de leurs rêves, ils jouent dans la rivière et dorment ensemble.

Une fois la nuit tombée d'autres signes apparaissent. Un long travelling arrière permet à la caméra de précéder une voiture de police. Ce plan arrive lors d'un fondu enchaîné avec un plan rapproché d'un des hommes du village en train de dormir comme si le rêve (ou le cauchemar) et la réalité se confondaient toujours. La voiture a ses phares allumés tels deux yeux d'un prédateur qui rode la nuit. Sur le dessus se trouve des hauts parleurs qui diffusent le discours du président brésilien (du régime militaire instauré par un coup d'État depuis 1964) Ernesto Geisel à la fin de l'année 1974. Ses mots couvrent le bruit des grillons et autres insectes, il parle de l'économie mondiale et de la hausse des matières premières en particulier du pétrole en raison du premier choc pétrolier de 1973. Le policier descend de la voiture. Un long train de marchandise transperce la nuit dans un grand vacarme. L'homme regarde le train passer en entier avant de repartir. Comme le tout premier plan de *First Cow* où c'est un pétrolier qui traverse le cadre, la locomotive est souvent le symbole de la modernité et de la mécanisation qui gagne à toute vitesse les territoires mettant par là en danger les populations et les modes de vie qui s'y trouvent. Pour autant le village autochtone n'a pas besoin d'être directement atteint par ces éléments pour connaître de la violence.



Fig. 46 : Une voiture de police roule la nuit, un train de marchandise traverse la forêt.

Même si leur mode de vie paraît bien plus désirable que celui des populations de la réserve de Pine Ridge, *Eureka* n'idéalise pas ce mode de vie plus qu'un autre. La violence peut surgir de n'importe où : un garçon tue à l'aide d'un couteau son rival de cœur lors d'une bagarre. Mais à cause de son geste il est obligé de s'exiler loin du village. Il rejoint un groupe d'orpailleurs et se met à amasser très vite une petite fortune en pépites d'or. Cette richesse acquise attire malheureusement des jalousies et il n'est pas en sécurité sur place. De plus une sorte de fièvre commence à l'affaiblir très fortement. En quittant son village et en acceptant de participer à la modernité capitaliste il signe en quelque sorte sa condamnation car il n'est pas fait pour ce monde là dans le sens où il finira toujours pas être exploité. C'est d'ailleurs ce qui arrive, le patron des orpailleurs lui promet qu'« El Coronel » peut le sortir de là en échange d'un petit peu de son or. Encore une fois avec l'élément de l'oiseau, ce nom de personnage permet de relier les trois espaces-temps du film et de tisser des ponts pour la réflexion entre eux. Il est transporté par bateau à la manière de Charon faisant traverser le Styx aux morts, son état empire de plus en plus. Mais comme Charon qui demande une pièce, son passeur profite de sa faiblesse et le dépouille en le laissant pour mort. Une femme le récupère, elle lui applique des soins et tandis qu'il est allongé sur un lit, l'oiseau migrateur pénètre dans la chambre. À nouveau le réel et le surnaturel cohabitent. La caméra le suit à l'aide d'un panoramique vers la droite, l'oiseau déambule dans la chambre. Et alors que l'oiseau ressort, la caméra revient à gauche dévoilant le lit vide, il n'y a plus que le couteau de l'homme.

Le film se termine sur cette fin énigmatique laissant de multiples interprétations possibles. Dans tous les cas comme dans les autres chapitres l'intrigue est reléguée au second plan, il s'agit avant tout par la durée des plans, la réduction des actions, des personnages et des situations de proposer une observation de différents espaces touchés par la colonisation en lien avec la mythologie du western. Ce chemin qui brouille les frontières entre passé/présent et fiction/réel adopte à chaque fois le point de vue des populations autochtones. La sociologue et historienne bolivienne Silvia Rivera Cusicanqui nous met en garde quand à la place soit disant accordée aux populations indigènes au sein du système : « Il ne peut y avoir de discours sur la décolonisation, ni de théorie de la décolonisation, sans une pratique décolonisatrice. Le discours du multiculturalisme et le discours de l'hybridité sont des interprétations essentialistes et historicistes de la question indigène. Ils n'abordent pas les questions fondamentales de la décolonisation, mais occultent et renouvellent les pratiques effectives de la colonisation et de la subalternisation. Leur fonction est de supplanter les populations indigènes en tant que sujets historiques et de transformer leurs luttes et leurs

revendications en éléments d'une réingénierie culturelle et d'un appareil étatique afin de les subjuguier et de neutraliser leur volonté. Un « changement pour que tout reste pareil » confère une reconnaissance rhétorique et subordonne, par le biais du patronage, les Indiens à des fonctions purement emblématiques et symboliques, c'est-à-dire une sorte de « pongueaje culturel » [un service domestique gratuit exigé des locataires indigènes] au service du spectacle de l'Etat multiculturel et de la communication de masse. »⁹² C'est ce que *Los Colonos* montrait en partie à la fin du film. Dans *Eureka*, au contraire, il y a une vraie pratique décolonisatrice. Les personnages autochtones forment le coeur du récit et c'est depuis leur point de vue et expérience que le monde du film se déploie. Depuis les années 1970 des cinématographies autochtones se développent partout en Amérique du Sud. Ces cinémas dépassent les frontières nationales et permettent aux populations de se saisir du médium afin de s'autoreprésenter.⁹³ Par exemple dans le cas du Brésil on trouve le projet *Video nas Aldeias* (VNA) (*Vidéo dans les villages* en français) fondé en 1986 il est depuis 1997 devenu une école de cinéastes autochtones leur permettant de se questionner sur leur culture, leur passé et leur futur.⁹⁴



Fig 47. : Fin du film, le jeune homme travaille avec les orpailleurs, il est atteint d'une forte fièvre. Il se fait transporter pour trouver « El Coronel » mais il se fait voler son or. Une femme le soigne, l'oiseau lui rend visite. À la fin, il a disparu. On entend l'oiseau repartir.

⁹² Cusicanqui, Silvia. 2012/01/19. Ch'ixinakax utxiwa: A Reflection on the Practices and Discourses of Decolonization. 10.1215/00382876-1472612. South Atlantic Quarterly. Pages 100-101.

⁹³ Dudemaine André, Marcoux Gabrielle, et St-Amand Isabelle : Cinémas et médias autochtones dans les Amériques : récits, communautés et souverainetés. Canadian Journal of Film Studies 2020 29:1, 1-26

⁹⁴ Lacerda Rodrigo. The collaborative indigenous cinema of Video nas Aldeias and the Intangible Cultural Heritage. MEMORIAMEDIA Review 3. Art. 1. 2018

À l'image du tout début du film et de son personnage qui chante face au soleil, *Eureka* redonne une voix et la possibilité par le cinéma aux populations autochtones de se défaire des représentations figées de la figure de « l'indien » pure construction sociale, historique et artistique. Il permet de comparer, de tisser des liens entre ces espaces, de regarder différentes manières d'être en relation avec le monde et comment la colonialité est toujours à l'oeuvre. Le genre du western est déconstruit en première partie pour mieux voir la situation actuelle des populations et comment la question coloniale s'ouvre à l'ensemble du continent et doit donc être vue depuis de multiples points de vue et expériences. Toujours selon Silvia Rivera Cusicanqui : « Le monde indigène ne conçoit pas l'histoire comme linéaire ; le passé-futur est contenu dans le présent. La régression ou la progression, la répétition ou le dépassement du passé se jouent dans chaque conjoncture et dépendent plus de nos actes que de nos paroles. Le projet de modernité indigène peut émerger du présent dans une spirale dont le mouvement est une rétroaction continue du passé vers l'avenir - un « principe d'espoir » ou une « conscience anticipatrice » - qui discerne et réalise en même temps la décolonisation. »⁹⁵ Dans *Eureka* ce mouvement en spirale est possible parce que le cinéma permet de rompre la linéarité du récit et de multiplier les perceptions ainsi que les ponts entre les moments de l'histoire. Tout au long du film nous sommes placés dans une position réflexive, le rythme lent du film nous permet de nous rappeler à chaque instant les différents éléments de chaque chapitre afin de les faire dialoguer ensemble. Le western n'est pas seulement une fiction et une mythologie il est très réel et intimement lié à celui-ci. Il porte en lui un potentiel réflexif et subversif loin d'être une simple image à la gloire de la nation états-unienne, il dépasse toutes les frontières. C'est là qu'un véritable processus de décolonisation peut aussi se jouer en complémentarité de celui qui met en lumière les mécanisme de la colonialité.

En conclusion, les analyses de *First Cow*, *Los Colonos* et *Eureka* nous auront permis de voir en quoi le western pouvait être envisagé sous un prisme décolonial et de quelle manière celui-ci peut être mobilisé afin de traiter de problématiques contemporaines. Dans la dernière partie de ce mémoire, nous résumerons notre propre expérience de la réalisation face à ces mêmes questionnements grâce à la partie pratique *Les Rapaces* qui prend la forme d'un film de fiction.

⁹⁵ *Ibid.* Page 96.

Partie 5 : Retour d'expérience de la partie pratique de mémoire *Les Rapaces*

En complément de la partie théorique du mémoire nous avons mené un projet de film intitulé *Les Rapaces* qui nous permet de nous confronter à notre tour aux questionnements qu'ont dû résoudre les cinéastes s'essayant au genre du western dans une perspective décoloniale. Dans cette partie, nous traiterons des leçons et de l'expérience artistique en lien avec les enseignements des analyses des films du corpus. Les questions techniques du projet sont adressées dans le dossier complet de la partie pratique à la fin du mémoire.

Le film *Les Rapaces* a été développé et tourné en même temps que la recherche et l'écriture du mémoire. Il n'est donc pas la simple application d'un ensemble de règles ou de méthodes issues de l'analyse des films. L'expérience artistique permet conjointement à la réflexion théorique d'expérimenter, de chercher d'une autre façon des moyens de « décoloniser » sa pensée et sa pratique. Certainement, le film se nourrit du visionnage et de la lecture des différentes oeuvres, articles, livres, conférences qui traitent des sujets que nous souhaitons aborder dans ce projet : la décolonisation, l'interaction entre les humains et l'environnement, la question des inégalités de genre, l'histoire de la conquête de l'Ouest et de la colonisation de manière générale.

Résumé de l'histoire

Le film raconte l'histoire de Jacques, un opérateur caméra, et Nari, son assistante quelque part entre les États-Unis et le Canada aux premiers temps du cinéma. Depuis plusieurs jours, les protagonistes ne parviennent pas à trouver d'autochtones à filmer. Jacques est angoissé à l'idée de rentrer bredouille mais Nari finit par trouver les restes d'un feu de camp. Proches du but les deux personnages accélèrent leur marche. Mais lorsqu'ils trouvent enfin le campement tout est en ruine. Les tentes ont été brûlées et l'endroit est saccagé, il ne reste que quelques céramiques brisées. Jacques s'énervait tandis que Nari contient sa tristesse. Plus tard sur le chemin du retour Jacques rumine, il ne peut pas se permettre de rentrer à Paris sans images. Finalement un soir pendant que Nari dort lui reste auprès du feu. En regardant la couverture qu'il a récupéré parmi les ruines il trouve une idée. Alors qu'ils arrivent près d'une rivière Jacques installe sa caméra. Il place Nari qui ne comprend pas la situation et se met à la déguiser à l'aide de la couverture et de colliers qu'il a pris dans les ruines. Nari sous le choc n'ose pas bouger. Jacques se met à la filmer mais il n'est pas

satisfait, il s'avance brusquement vers elle pour lui ordonner de faire du feu. Nari proteste et tente de s'échapper mais Jacques la rattrape et est menaçant. Lorsqu'il se retourne pour aller filmer, Nari prend un des galets et s'approche de lui avant de le frapper violemment dans le cou. Jacques s'effondre inconscient sur le sol, Nari reprend peu à peu ses esprits. Elle arrache les colliers avant d'aller chercher ses affaires dans la précipitation. À la fin, Jacques est toujours inconscient, Nari parvient à s'échapper en direction de la forêt.

Origine du projet et références historiques

L'idée principale du film vient de la découverte des images réalisées par les opérateurs engagés par le banquier Albert Kahn dans le cadre des *Archives de la Planète*. Au début du XX^{ème} siècle Albert Kahn a pour projet de documenter les différentes parties du monde à l'aide de la photographie puis du cinéma. Le film s'inspire des images de l'Exposition coloniale de 1931 qui s'est déroulée au bois de Vincennes. On y voit des personnes issues des colonies françaises exhibées aux yeux des parisiens. Ils sont aussi mis en scène face aux caméras dans différentes situations. La découverte de ces images violentes a fait écho à la scène de fin de *Los Colonos*. L'idée était donc de trouver une manière de montrer cette mise en scène de l'autre, la fabrication de « l'altérité ». D'autres événements ou personnages historiques ont été une source d'inspiration lors du processus d'écriture afin de former le scénario du film. Edward Sheriff Curtis est un photographe américain qui a pris des clichés de 1907 à 1930 des membres d'environ 80 groupes autochtones. Ses photos sont louées pour leurs qualités plastiques et sont un témoignage d'une grande ampleur des populations. Mais il ne faut pas oublier qu'en raison de sa dimension artistique Curtis se permettait aussi des écarts par rapport à la réalité. Il a aussi mis en scène des membres de groupe Kwakwaka'wakw en Colombie Britannique dans son film *In the Land of Head Hunters* en 1914. Dans celui-ci Curtis dirigeait les personnes comme des acteurs d'une fiction en enrichissant l'histoire d'éléments exagérés et déguisait lui même ses personnages. On retrouvera des éléments similaires dans le film *Nanouk l'Esquimau* (*Nanook of the North*) de Robert Flaherty en 1922. Alice Guy est une réalisatrice française des premiers temps du cinéma, aujourd'hui son travail est de plus en plus reconnu mais elle a pendant longtemps été invisibilisée par Léon Gaumont pour qui elle travaillait. Enfin le film s'inspire du dernier massacre documenté du groupe Lakota Miniconjou à Wounded Knee dans le Dakota du Sud. Le 29 décembre 1890 le 7^{ème} régiment de cavalerie de l'armée des États-Unis assassine 300 personnes désarmées et enterre les corps dans une fosse commune. Ce lieu et cet événement devient un des symboles les plus marquants du génocide mené contre les peuples

autochtones de la partie nord du continent. Cinq ans après (à un jour près) les frères Lumières projetaient les premières « vues Lumière » à l'aide du cinématographe dans le "salon indien" du Grand Café situé sur le boulevard des Capucines à Paris.



Fig. 48 : L'enterrement des cadavres gelés des Lakota à Wounded Knee le 4 janvier 1891 (cliché G. Trager et C. Morledge, Société historique du Nebraska à Lincoln).

Alors que la Frontière était officiellement clôturée, que les populations autochtones n'avaient jamais été aussi peu nombreuses, le cinéma allait s'emparer de leur mémoire pour les assigner le plus souvent à un rôle de « sauvage » condamné à disparaître sous l'avènement du progrès et de la civilisation. Cette période nous paraissait donc tout particulièrement pertinente pour mettre en scène la manière dont le western allait littéralement récupérer des cadavres pour en faire des marionnettes. Nous avons ainsi souhaité construire le scénario à partir de ces différents éléments. La scène du camp en ruine est une référence explicite à Wounded Knee et permet de suggérer la violence qui se déroule dans ces paysages. L'idée principale du film se base sur l'interaction entre Jacques et Nari et la façon dont les deux personnages vont réagir de manière radicalement différente à la découverte des ruines. Jacques n'y voit qu'un obstacle dans sa carrière d'opérateur il est totalement hermétique au monde qui l'entoure. Nari n'est pas sans reproche car elle participe à cette expédition mais elle est beaucoup plus consciente de la violence qui a eu lieu. Il faut préciser une chose, Jacques est né en France tandis que Nari est une femme née au Cambodge, protectorat au sein de l'Indochine qui est un territoire de l'Empire colonial français. La perversité des actes de Jacques réside dans sa

tentative de mettre en scène les ressemblances physiques que Nari peut avoir avec les femmes autochtones de la région. Ainsi dans la dernière scène du film nous souhaitons montrer comment la figure de « l'indienne » est construite, comment c'est bien Jacques qui fabrique l'artifice et le mensonge. C'est ce qui est arrivé à plusieurs reprises dans l'Histoire. Par exemple au jardin d'acclimatation à Paris en 1931 des kanaks qui avaient la nationalité française ont été trompés et déguisés en cannibales. Ils ont été forcés à pousser des cris et à jouer le rôle de « sauvages » afin d'effrayer le public parisien. Au même endroit et de la même manière en 1896 un opérateur Lumière inconnu filme la vue n°12 intitulée *Baignade de nègres* situé dans *Le village noir au jardin d'acclimatation de Paris* qui est littéralement un zoo humain. Ainsi cinéma et colonialisme sont intrinsèquement liés dès sa naissance et c'est ce que nous avons voulu mettre en scène au sein de l'univers du western qui traite des mêmes questions.



Fig. 49 : Photogrammes issus du film sur l'Exposition coloniale internationale à Paris en mai-novembre 1931 au bois de Vincennes, Les Archives de la Planète Musée Albert Kahn.

Construction des personnages

Jacques et Nari sont construits par opposition. C'est aussi le contraste entre les deux qui doit aider les spectateurs et spectatrices à voir comment la *colonialité* s'applique dans les relations humaines. Jacques est pensé comme un homme ordinaire de la fin du XIX^{ème} siècle de la classe moyenne. Il est surtout très ambitieux et mise sur cette expédition pour lancer la suite de sa carrière. En dehors d'utiliser la caméra et de boire de l'alcool, il ne sait pas faire grand chose et est colérique comme le montre la scène de campement. Il représente une menace physique qui peut surgir à tout moment pour le personnage de Nari qui est coincée dans un environnement inconnu avec lui. Des recherches historiques ont été effectuées pour chaque élément du film et selon les moyens disponibles nous avons essayé d'être fidèles aux réalités de l'époque. Son costume montre qu'il vise un certain statut social. Nari de son côté est débrouillarde c'est elle qui s'occupe du voyage, de trouver de la

nourriture et de pister de potentielles familles à filmer. Elle est plus sensible à ce qui l'entoure comme nous avons essayé de le montrer dans des plans où elle interagit avec l'environnement. Mais comme ce que nous dit Fanon à propos du colonisé elle apprend à rester à sa place face à Jacques. Pour autant elle ne se laisse pas soumettre et selon les situations, elle tente de contester l'ordre des choses en particulier à la fin quand elle prend les choses en main et assomme Jacques. La durée du court-métrage étant ce qu'elle est, il semblait plus pertinent de limiter la construction des personnages à quelques grands traits et de laisser l'imagination des spectateurs et spectatrices tisser des liens.



Fig. 50 : Jacques et Nari, *Les Rapaces* (2025) Tim Saillant.

Le découpage

Le scénario n'est qu'une première étape dans la perspective d'un western qui se revendique décolonial. Une grande partie du travail se joue au découpage. Il fallait donc allier à la fois les contraintes du récit se déroulant dans de nombreux paysages afin d'évoquer l'avancée de l'expédition et les ambitions idéologiques. Pour le découpage, plusieurs enseignements ont guidé les choix de placement de la caméra. Tout d'abord lorsque nous filmions les paysages il semblait important de ne pas se placer dans la vision « classique » du western qui présente le paysage comme un vaste espace inexploité à conquérir. Lorsque nous filmions les personnages évoluer dans les paysages nous avons le plus souvent choisi des valeurs les plus larges possibles et fixes permettant

d'observer comment ils se déplacent progressivement dans l'environnement. Mais surtout comment ils apparaissent insignifiants face à celui-ci, ou du moins de laisser le plus possible de place à la nature dans le cadre. En effet tout au long de l'histoire nous avons sélectionné les décors selon ce qu'ils pouvaient évoquer afin d'en faire si possible le troisième personnage du film. De plus nous avons fait en sorte de laisser ces plans dans la durée afin de ressentir pleinement le temps de la marche des personnages, il s'agit ici de ne pas rendre l'expédition épique mais de montrer la difficulté qu'éprouvent les personnages dans ce milieu qui oppose une forme de résistance. À la manière de *Los Colonos* nous avons privilégié la construction dans la profondeur en utilisant une grande profondeur de champ. Cela nous a permis de placer Jacques et Nari souvent en opposition dans le cadre avec l'un au premier plan et l'autre au second, afin de mettre en scène leurs divergences fondamentales. Un deuxième enseignement était que la place de la caméra pouvait toujours être porteuse d'un sens moral selon le point de vue que nous adoptions et que la ligne pouvait être extrêmement fine entre ce que nous souhaitions dire et son contraire.

La scène finale du film qui se déroule près d'une rivière en contrebas des falaises en est l'exemple le plus parlant. Dans cette scène l'idée est que Jacques accule Nari afin de la déguiser. Il choisit le bon endroit et se place en hauteur tandis que la rivière derrière empêche Nari de fuir, sa seule direction possible est vers l'avant mais c'est là où Jacques est placé avec la caméra. Il était donc extrêmement important dans cette scène de rester le plus possible du point de vue de Nari lors du moment où Jacques la déguise. De cette manière nous filmons Jacques à la caméra à distance depuis l'endroit où Nari est assise. Et quand Jacques s'approche d'elle nous faisons en sorte de nous baisser à sa hauteur, le risque est de rester par dessus l'épaule de Jacques et de participer en quelque sorte à cette mise en scène alors que l'on tente de montrer la violence qu'implique l'acte d'être filmé. De la même manière lors de la scène du campement en ruine, nous faisons le choix de rester principalement proche de Nari. C'est avec elle que nous avançons dans le camp en caméra épaule dans un seul mouvement. Une fois que Jacques s'est énervé contre une des structures en la jetant par terre, nous faisons le choix de le laisser à l'arrière plan sans basculer la mise au point sur lui afin de garder le point de vue de Nari qui contient sa tristesse à la vue des ruines. Les rares moments où nous sommes dans la focalisation de Jacques servent à communiquer, soit sa frustration comme dans la scène où il tourne le dos à la cascade juste après la découverte des ruines, soit sa perversité lorsqu'il est près du feu de camp et trouve l'idée de déguiser Nari. Nous effectuons ici un long zoom sur son visage éclairé par les flammes dans l'objectif de suggérer son cheminement de pensée mais qui est une pensée profondément malsaine. Enfin un dernier enseignement est issu de *First*

Cow et de l'interaction entre les personnages et leur environnement en particulier via des gros plans sur les mains. Lorsque Nari trouve les restes du feu de camp nous avons placé la caméra proche du sol afin de filmer en gros plan les mains de Nari creusant dans les cendres, geste récurrent et significatif dans le western permettant d'incarner le lien entre la terre et les personnages à l'écran.



Fig. 51 : Jacques filme Nari durant la séquence finale.

Les leçons de l'expérience

De cette manière, nous avons tenté à notre tour de proposer un western s'inscrivant dans une démarche décoloniale. Nous avons pensé le scénario, le découpage et tous les éléments du film selon les critères de la fidélité historique quand cela était possible et selon les messages que nous souhaitions faire passer. C'est-à-dire, que l'altérité, la figure de « l'autre » est une construction, un artifice qui sert un projet colonial violent de domination. Que derrière le pittoresque du western et la beauté des paysages réside toujours une violence originelle, celle du génocide des peuples autochtones d'Abya Yala (nom du continent donné par les Kunas qui signifie « terre dans sa pleine maturité » et qui permet de s'affranchir du terme « Amérique » lié à la colonisation). Enfin nous avons essayé de transmettre l'idée que le cinéma participe lui aussi activement à ce processus en mettant directement en scène un opérateur des premiers temps. Les leçons que nous pouvons tirer de cette expériences sont diverses mais il en est une qui nous semble primordiale. Si Truffaut et

Godard nous parlent de morale lorsque nous effectuons un mouvement de travelling il nous apparaît que la question morale s'applique à chaque instant du processus créatif, qu'un plan soit en mouvement ou non, large ou serré, long ou court. Cela veut dire que dans une optique décoloniale c'est tout notre regard qui doit changer, c'est une représentation du monde et une manière de le penser qui doivent être renversées. Il s'agit de s'interroger à chaque instant sur le point de vue que nous adoptons et les implications idéologiques, éthiques que cela peut impliquer. Parfois nous n'aurons pas la réponse immédiatement et seul le temps permettra de trancher, sans compter qu'il existe des sensibilités différentes et que l'art ne se fige pas dans une position moralisatrice. Loin d'être un fardeau qui ralentit l'expérimentation artistique ce questionnement permet toujours d'envisager d'autres manières de filmer : que se passe-t-il si je déplace un peu la caméra ? Est-ce que mon discours reste identique ? Si non, quelle nouveauté cela m'apporte ? Au fond c'est la question fondamentale que toute personne qui réalise, écrit, monte ou produit un objet artistique même en dehors du cinéma, se pose (ou devrait se poser) à chaque instant. Si nous voulons mettre en scène la *colonialité* il faut pouvoir remettre en question nos aprioris, nos habitudes, en somme faire un pas de côté comme ce qui est proposé dans *Eureka*. Mais pour cela il faut se renseigner de façon continu, apprendre des autres pour élargir ses propres perspectives. Dans tous les cas; les valeurs de plan, les mouvements et tous les autres choix esthétiques sont des outils qui ne semblent pas en soit « coloniaux » ou « décoloniaux » c'est la manière de les agencer et les récits qu'ils servent qui peuvent l'être. Une autre leçon importante se situe au niveau du tournage et de la production de l'oeuvre. Faire un film qui porte des ambitions écologiques, féministes, décoloniales est une chose mais le faire en respectant ces principes dans la fabrication même du film en est une autre. Décoloniser les imaginaires ne sera pas efficace si nous ne nous attaquons pas non plus au coeur du problème : le système productif capitaliste qui est fondamentalement colonial, patriarcal, raciste et écophobe. Pour le cas précis et limité de la production d'une oeuvre cinématographique cela sous entend qu'il faut veiller à ne pas reproduire les mêmes schémas de domination et d'injustice. Cela passe par le respect de la parité, des mesures de réduction des émissions carbone ou encore une représentation à l'écran ou dans l'équipe de tournage plus fidèle à la démographie réelle, qui ne cantonnent pas certaines personnes à certains rôles en raison de leur origine supposée ou non. Il existe aujourd'hui de nombreuses associations qui proposent leur aide afin d'actualiser nos pratiques artistiques comme Ecoprod, Femmes à la caméra ou Divé+.

Les limites de notre expérience sont aussi diverses. Il se peut qu'avec le recul nécessaire certains choix de mise en scène soient à revoir. Mais cela signifiera simplement que nous avançons dans

notre cheminement de pensée, car les pensées décoloniales sont toujours en mouvement, elle se réactivent et se questionnent sans cesse, nombre d'écrivains et d'écrivaines de ces philosophies sont en désaccord et/ou se corrigent régulièrement. De plus, l'application d'une idéologie rencontre toujours la limite du réel. Dans le cadre d'un tournage des choix sont dictés par des contraintes économiques, logistiques, météorologiques etc... La question reste de s'y préparer et de garder le cap sur les intentions de départ afin de pouvoir naviguer au milieu et proposer d'autres solutions qui soient en accord avec la perspective dans laquelle on place le récit. Nous aurions souhaité mieux représenter par exemple le rôle des peuples autochtones en écrivant des personnages issus de ces populations. Mais pour ne pas reproduire ce que Jacques et tant d'autres ont fait il n'était pas question de faire passer quelqu'un pour eux sans les impliquer pleinement dans un tel projet. Enfin, en raison de notre expérience limitée du monde nous ne pouvons pas prétendre parler à la place des autres, mais nous pouvons toujours tenter d'entamer un dialogue grâce au cinéma. Nous ne prétendons pas avec un simple court-métrage décoloniser tout un genre cinématographique, car face à un tel édifice il faudrait toute une armada théorique et artistique. En revanche en tant que tentative, en tant qu'ébauche il s'agit plus d'ouvrir une porte par laquelle nous pourrions poursuivre dans notre pratique et inviter les autres à faire de même, à s'intéresser à la question coloniale qui régit encore énormément de choses dans le monde.

En guise de conclusion de ce retour d'expérience nous pouvons dire que la confrontation d'ambitions idéologiques à la forme artistique est toujours stimulante et créatrice. Elle permet d'avancer intellectuellement en s'attachant à un autre domaine de la pensée : l'imaginaire. L'art est une autre manière de penser le monde qui possède ses propres qualités en complément des sciences et des études plus théoriques de façon générale. En se confrontant au geste artistique nous faisons pleinement l'expérience du monde. Pour répéter à nouveau ce que dit Aimé Césaire « : « Comme l'homme a besoin d'oxygène pour survivre, il a besoin d'art et de poésie. Il sait, en effet, au contraire de la pensée conceptuelle, au contraire de l'idéologie, que l'art et la poésie rétablissent la dialectique de l'homme et du monde. Par l'art, le monde réifié redevient le monde humain, le monde des réalités vivantes, le monde de la communication et de la participation. »⁹⁶

⁹⁶ « Discours prononcé par Aimé Césaire à Dakar le 6 avril 1966 », *Gradhiva* [En ligne], 10 | 2009, mis en ligne le 05 février 2010, consulté le 15 mai 2025. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/1604> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/gradhiva.1604>

Conclusion : Pour un western décolonial

Une question peut s'imposer à nous : pourquoi ne pas laisser le western dans le passé ? Certainement, on serait tenté à première vue de rejeter une bonne fois pour toute ce genre cinématographique qui a largement prouvé son caractère raciste, sexiste, écophobe et profondément colonial. Mais la situation est plus complexe. Tout d'abord il faut rappeler que chaque film possède en lui la potentialité critique de remise en cause des codes du genre auquel il appartient. Certains films dits de la période « classique » sont conscients de l'imposture et adoptent une position plus critique du mythe que ce qui leur est généralement accordé (*La prisonnière du Désert*, *The Searchers*, 1956, John Ford), tandis que d'autres films présentés au contraire comme révisionnistes ou « pro-indiens » sont teintés d'un impérialisme latent qui a simplement changé de forme. (*Danse avec les loups*, *Dances with Wolves*, 1990, Kevin Costner). Puis il faut se rappeler que le western suit toujours l'évolution de son temps et n'est pas figé dans le passé. Il existe une dimension nostalgique dans celui-ci mais au fur et à mesure des événements, en particulier de la société états-unienne, ses récits sont investis de nouveaux enjeux qui viennent bousculer cette idéalisation de l'Histoire : Guerre du Vietnam, mouvement des droits civiques etc... Enfin, parce que le western est un genre qui nous permet de parler des origines du pouvoir, des relations avec l'environnement et de comment faire société ensemble, il est toujours d'actualité, peut être même encore plus aujourd'hui. Il est regrettable de ne pas se saisir de son potentiel et de laisser un pan entier de l'histoire du cinéma à une poignée de personnes qui l'emploient pour continuer de défendre une vision colonialiste et profondément violente de l'ordre des choses. Mais surtout, tant qu'il y aura des représentations de la figure de « l'indien », sur des restaurants, des équipes sportives, des marques, des costumes, une injustice profonde ne sera pas réparée. Tant que la mémoire des victimes sera effacée et transformée en un folklore divertissant pour faire des parcs d'attraction, il faudra s'atteler à produire des westerns qui remettent en question cette vision du monde. Car il faut le répéter, ce que le western a largement contribué à faire au sein des cultures populaires c'est rendre légitime, pittoresque et divertissant un génocide. On ne pourrait pas imaginer une seule seconde en Europe faire la même chose avec l'Histoire du continent alors comment laisser cette injustice perdurer ?

Dans la perspective d'une décolonisation du western nous avons mobilisé l'analyse de trois oeuvres contemporaines issues de diverses cinématographies :

Dans un premier temps, nous avons observé à l'aide de *First Cow* réalisé par la cinéaste états-unienne Kelly Reichardt (2019), comment il était possible de déconstruire la figure de l'homme de l'Ouest. Dans cette oeuvre nous avons étudié la caractérisation des personnages principaux que sont Cookie et King-Lu en se concentrant principalement sur leur empathie et l'absence de la violence dans leur comportement. Par la suite, nous avons analysé comment les rôles et tâches quotidiennes que les protagonistes effectuent tout au long du film sont généralement associés à des personnages féminins. Enfin nous avons décrit la relation particulière que Cookie entretient avec son environnement, une relation de proximité et de conscience.

Dans un second temps, notre recherche s'est élargie en étudiant le film *Los Colonos* du réalisateur chilien Felipe Gálvez (2023). Celui-ci nous place en Terre de Feu et en Patagonie afin d'assister aux prémices de la jeune nation chilienne et de mettre en lumière le génocide des selknam de la région par les colons. En premier lieu nous avons à l'aide de la notion de *colonialité de la nature* développée par Héctor Alimonda, analysé l'ouverture du film qui relie exploitation de l'environnement par l'élevage intensif et exploitation des êtres humains. En second lieu nous avons étudié comment le western pouvait s'apparenter à un cinéma colonial et légitimait la domination par une division raciale de la société et par la menace constante de la violence. Dans ce but nous avons mobilisé la notion antérieure à la précédente de *colonialité du pouvoir* décrite par le sociologue péruvien Aníbal Quijano ainsi que la pensée développée par Frantz Fanon. En dernier lieu nous avons observé comment le western et le cinéma effaçaient la mémoire du génocide et réécrivaient l'Histoire.

Dans un troisième et dernier temps nous avons poursuivi notre réflexion sur le western dans une perspective décoloniale en la plaçant dans un cadre contemporain par l'analyse du film *Eureka* du réalisateur argentin Lisandro Alonso (2023). En suivant la chronologie du film nous avons démontré comment le western pouvait être vidé de sa substance par la satire afin de mieux critiquer ses contradictions. Ensuite, nous avons observé les conséquences contemporaines du mythe au sein de la réserve de Pine Ridge dans le Dakota du Sud. Enfin, nous avons étendu notre perception du problème colonial au delà du territoire des États-Unis par un déplacement dans l'espace et le temps vers la forêt amazonienne dans les années 1970.

L'analyse de ces trois oeuvres nous aura permis de démontrer qu'il était possible de déstructurer le western afin de révéler sa dimension patriarcale, écophobe et coloniale mais surtout de les dépasser. En complément de cette recherche théorique nous avons mené une expérimentation pratique sous la forme d'un court métrage de fiction intitulé *Les Rapaces*. Grâce à notre confrontation à l'exercice de réalisation, nous avons pu réfléchir à chacune des étapes créatives aux différents moyens de mise en scène qui sont à notre disposition pour décoloniser l'univers du western. Les résultats et conclusions de cette recherche artistique sont présentés en cinquième partie et à la fin du mémoire.

En 2025 le western est toujours d'actualité comme on le remarque au Festival de Cannes avec la présentation d'*Eddington* le dernier film d'Ari Aster. Et de la même façon, le colonialisme prospère sur l'ensemble du globe : Israël poursuit son entreprise coloniale et génocidaire en Palestine, la Russie qui a commencé l'annexion de l'Ukraine en 2014 poursuit son invasion à grande échelle depuis 2022, la Chine annonce que Taïwan ne pourra pas échapper à la « réunification », les États-Unis menacent d'envahir le Panama et le Groenland, et en France la répression policière en Kanaky/Nouvelle-Calédonie devient de plus en plus féroce et le franc CFA existe toujours.

Ainsi, si le cinéma ne peut pas arrêter à lui seul cet édifice destructeur il peut contribuer à décoloniser les imaginaires. Comme nous le prouvent les films du corpus une autre voie est possible pour le western, d'autres perspectives, d'autres manières de percevoir et d'être au monde existent, il s'agit maintenant de les découvrir et de les partager au plus grand nombre.

« Mais moi, l'homme de couleur, dans la mesure où il me devient possible d'exister absolument, je n'ai pas le droit de me cantonner dans un monde de réparations rétroactives.

Moi, l'homme de couleur, je ne veux qu'une chose :

Que jamais l'instrument ne domine l'homme. Que cesse à jamais l'asservissement de l'homme par l'homme. C'est-à-dire de moi par un autre. Qu'il me soit permis de découvrir et de vouloir l'homme, où qu'il se trouve. »⁹⁷

Frantz Fanon

⁹⁷ Fanon Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Points 26. Paris: Éditions Points, 2015. Page 187.

Bibliographie

Sur le Western :

Bold, Christine. *The Frontier Club: Popular Westerns and Cultural Power, 1880-1924*. Cary: Oxford University Press USA - OSO, 2013.

Bourget, Jean-Loup, Anne-Marie Paquet-Deyris, et Françoise Zamour, éd. *Histoire, légende, imaginaire: nouvelles études sur le western*. Actes de la recherche à l'ENS. Paris: Éditions Rue d'Ulm, 2018.

Carmichael, Deborah A., éd. *The Landscape of Hollywood Westerns: Ecocriticism in an American Film Genre*. Salt Lake City: University of Utah Press, 2006.

Desmarais, Mary-Dailey, et Thomas Brent Smith. *Il était une fois, le western: une mythologie entre art et cinéma [exposition, Montréal, Musée des beaux-arts, 14 octobre 2017-28 janvier 2018, Denver, Denver art museum, 27 mai-10 septembre 2017]*. Montréal Milan: Musée des beaux-arts 5 continents, 2017.

Freijo, Luis. « Tabula Rasa: The Western under Erasure in *The Rider* and *Jauja* ». *Transnational Screens* 14, n° 1 (2 janvier 2023): 64-80. <https://doi.org/10.1080/25785273.2023.2185381>.

Mairet, Gérard. *Politique du western*. Collection Libre cours. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 2018.

Matheson, Sue, éd. *Women in the Western*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022.

Mauduy, Jacques, et Gérard Henriët. *Géographies du western: une nation en marche*. Collection Nathan-université. Paris: Nathan, 1989.

Mayer, Hervé. « Guerre sauvage & empire de la liberté ». Graphèmes. Presses universitaires Blaise-Pascal, 2020.

Mayer, Hervé. *La construction de l'Ouest américain dans le cinéma hollywoodien*. Clefs concours. Neuilly: Atlande, 2017.

Mayer, Hervé. « Neo Frontier Cinema: Rewriting the Frontier Narrative from the Margins in Meek's Cutoff (Kelly Reichardt, 2010) ». *Miranda*, n° 18 (15 avril 2019). <https://doi.org/10.4000/miranda.16672>.

Murray, Robin L., et Joseph K. Heumann. *Gunfight at the Eco-Corral: Western Cinema and the Environment*. Norman: University of Oklahoma Press, 2014.

Oscherwitz, Dayna, MaryEllen Higgins, et Rita Keresztesi, éd. *The Western in the Global South*. Routledge Advances in Film Studies 34. New York: Routledge, 2015.

Prats, Armando J. *Invisible Natives: Myth and Identity in the American Western*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 2002.

Simmon, Scott. *The invention of the western film: a cultural history of the genre's first half-century*. Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press, 2003.

Sur le cinéma :

Achouche Mehdi. *Avatar, ou la régénération du mythe de l'Amérique*, Cynos, vol. 28.2 (Le cinéma américain face à ses mythes : une foi incrédule), 2012, mis en ligne en juin 2015. <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/196>

Bourget, Jean-Loup. *Hollywood, la norme et la marge: genres, esthétiques et influences du cinéma hollywoodien, 1930-1960*. 2e éd. Malakoff: Armand Colin, 2016.

Brereton, Pat. *Hollywood Utopia: Ecology in Contemporary American Cinema*. Bristol Portland, Oregon: Intellect Books, 2005.

Chapman, James, et Nicholas John Cull. *Projecting empire: imperialism and popular cinema*. Cinema and society series. London ; New York: I.B. Tauris : Distributed in the United States and Canada exclusively by Palgrave Macmillan, 2009.

Dudemaine André, Marcoux Gabrielle, et St-Amand Isabelle : Cinémas et médias autochtones dans les Amériques : récits, communautés et souverainetés. Canadian Journal of Film Studies 2020 29:1, 1-26

Fiant, Antony. *Pour un cinéma contemporain soustractif*. Esthétiques hors cadre. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 2014.

Harper, Graeme, et Jonathan Rayner. *Cinema and Landscape*. Bristol Chicago, Ill: Intellect, 2010.

Lacerda Rodrigo. The collaborative indigenous cinema of Video nas Aldeias and the Intangible Cultural Heritage. MEMORIAMEDIA Review 3. Art. 1. 2018

Melbye, David. « Psychological Landscape Films: Narrative and Stylistic Approaches » 4 (8 novembre 2016). <https://doi.org/10.14591/aniki.v4n1.267>.

Sommer, Paul. « Paul Sommer. Place in Film. Landscapes as more than setting. English in Australia ». *English in Australia* 57 (12 mai 2023).

Warshow, Robert. *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre & Other Aspects of Popular Culture*. 4. printing. Atheneum Paperbacks 159. New York: Atheneum, 1974.

Sur les pensées décoloniales :

Castro-Gómez, Santiago. *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. 1. ed. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005.

Césaire, Aimé. « Discours prononcé par Aimé Césaire à Dakar le 6 avril 1966: dans le cadre du Colloque sur l'art dans la vie du peuple qui marqua l'ouverture du Premier Festival mondial des arts nègres (30 mars – 21 avril 1966) ». *Gradhiva*, n° 10 (4 novembre 2009): 208-15. <https://doi.org/10.4000/gradhiva.1604>.

Césaire, Aimé. *Discours sur le colonialisme*. Paris: Présence Africaine, 2024.

Colin, Philippe, et Lissell Quiroz. *Pensées décoloniales: une introduction aux théories critiques d'Amérique latine*. Paris: Zones, 2023.

Cusicanqui, Silvia Rivera. « Ch'ixinakax Utxiwa : A Reflection on the Practices and Discourses of Decolonization ». *South Atlantic Quarterly* 111, n° 1 (1 janvier 2012): 95-109. <https://doi.org/10.1215/00382876-1472612>.

Escobar, Arturo, Juan Aste Daffós, Mario Tabra, José de Echave C., Marcelo Giraud, Stephen G. Bunker, Lucrecia S. Wagner, et al., éd. *La naturaleza colonizada: ecología política y minería en América Latina*. 1a. ed. Colección Grupos de Trabajo. Buenos Aires, Argentina: Ed. Ciccus, 2011.

Fanon, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Points 26. Paris: Éditions Points, 2015.

Fanon, Frantz, Jean-Paul Sartre, Alice Cherki, et Mohammed Harbi. *Les damnés de la terre*. 1. tirage, 9. [Nachdr.]. La découverte poche 134. Paris: La Découverte, 2010.

Quijano, Aníbal. *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Erscheinungsort nicht ermittelbar: CLACSO, 2020.

Said, Edward W., Cvetan Todorov, et Edward W. Said. *L' Orientalisme: l'Orient créé par l'Occident*. Traduit par Catherine Malamoud et Claude Wautier. La couleur des idées. Paris: Éd. du Seuil, 2005.

Santos, Boaventura De Sousa. « Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes ». *Novos Estudos - CEBRAP*, n° 79 (novembre 2007): 71-94. <https://doi.org/10.1590/S0101-33002007000300004>.

Young, Robert J. C. *Postcolonialism: A Very Short Introduction*. Very Short Introductions. Oxford: Oxford University Press, 2003. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780192801821.001.0001>.

Sur l'écologie et les paysages :

Arnould, Paul, et Éric Glon. « Wilderness, usages et perceptions de la nature en Amérique du Nord. »: *Annales de géographie* n° 649, n° 3 (1 juin 2006): 227-38. <https://doi.org/10.3917/ag.649.0227>.

Balibar, Justine. « Du paysage représenté au paysage réel »: *Nouvelle revue d'esthétique* n° 22, n° 2 (5 juin 2019): 9-23. <https://doi.org/10.3917/nre.022.0009>.

Berleant, Arnold, et Jeanne Delbaere-Garant. « L'art de connaître un paysage: » *Diogène* n° 233-234, n° 1 (16 avril 2012): 74-90. <https://doi.org/10.3917/dio.233.0074>.

Boursier, Philippe, et Clémence Guimont. *Écologies: le vivant et le social*. Paris: la Découverte, 2023.

Duncan, James S., Nuala Christina Johnson, et Richard H. Schein. *A Companion to Cultural Geography*. Malden, MA: Blackwell Pub., 2004.

Ferdinand, Malcom. *Une écologie décoloniale: penser l'écologie depuis le monde caribéen*. Anthropocène Seuil. Paris: Éditions du Seuil, 2019.

Mitchell, William John Thomas. *Landscape and Power*. 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

Morizot, Baptiste, et Alain Damasio. *Manières d'être vivant: enquêtes sur la vie à travers nous*. Nouvelle éd. augmentée d'une préface. Babel 1832. Arles: Actes Sud, 2022.

Muséum National d'Histoire Naturelle MNHN. *Déserts: vivre en milieu extrême*. Paris: Muséum national d'histoire naturelle, 2024.

Zhong Mengual, Estelle, et Baptiste Morizot. « L'illisibilité du paysage: Enquête sur la crise écologique comme crise de la sensibilité ». *Nouvelle revue d'esthétique* n° 22, n° 2 (5 juin 2019): 87-96. <https://doi.org/10.3917/nre.022.0087>.

Sur l'Histoire de l'Amérique :

Alonso Marchante, José Luis. *Menéndez, rey de la Patagonia*. Buenos Aires? Losada, 2014.

Daschuk, James W., et Catherine Ego. *La destruction des Indiens des Plaines: maladies, famines organisées et disparition du mode de vie autochtone*. Québec (Québec): Presses de l'Université Laval, 2015.

Devoto, François. *Les grands courants de la politique étrangère américaine : De l'isolationnisme à l'internationalisme*, La Clé des Langues [en ligne], Lyon, ENS de LYON/DGESCO (ISSN 2107-7029), septembre 2008. Consulté le 31/05/2025. URL: <https://cle.ens-lyon.fr/anglais/civilisation/domaine-americain/la-place-des-etats-unis-dans-le-monde/les-grands-courants-de-la-politique-etrangere-americaine-de-l-isolationnisme-a-l-internationalisme>

Frenette, Yves, et Marie-Ève Harton. « Introduction ». *Revue d'histoire de l'Amérique française* 73, n° 1-2 (2019): 5. <https://doi.org/10.7202/1068788ar>.

Gardini, Walter. « Restoring the Honour of an Indian Tribe-Rescate de una tribu ». *Anthropos* 79, n° 4/6 (1984): 645-47.

Portes, Jacques. *La véritable histoire de l'Ouest américain*. Malakoff: Armand Colin, 2016.

Rostain, Stéphen, Antoine Dorison, Geoffroy De Saulieu, Heiko Prümers, Jean-Luc Le Pennec, Fernando Mejía Mejía, Ana Maritza Freire, Jaime R. Pagán-Jiménez, et Philippe Descola. « Two Thousand Years of Garden Urbanism in the Upper Amazon ». *Science* 383, n° 6679 (12 janvier 2024): 183-89. <https://doi.org/10.1126/science.adi6317>.

Sallmann, Jean-Michel. *L'Amérique du Nord: de Bluefish à Sitting Bull 25000 av. notre ère-XIXe siècle*. Mondes anciens. Paris: Belin, 2022.

Turner, Frederick J. « The Significance of the Frontier in American History ». American Historical Association website, 1 janvier 1893. <https://www.historians.org/resource/the-significance-of-the-frontier-in-american-history/>.

Wolfgang, Mieder. « "El mejor indio es un indio muerto": Sobre la internacionalización de un refrán americano ». *Paremia*, n° 10 (2001): 49-56.

Sur la violence :

Feierstein, Daniel. *Genocide As Social Practice: Reorganizing Society under the Nazis and Argentina's Military Juntas*. Genocide, Political Violence, Human Rights Ser. New Brunswick: Rutgers University Press, 2014.

Feierstein, Daniel. *Memories and Representations of Terror: Working through Genocide*. Traduit par Douglas Andrew Town. Abingdon, Oxon New York: Routledge, 2024. <https://doi.org/10.4324/9781003336464>.

Hinton, Alexander Laban, Thomas LaPointe, et Douglas Irvin-Erickson, éd. *Hidden Genocides: Power, Knowledge, Memory*. Genocide, Political Violence, Human Rights Series. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2014.

Muséum national d'histoire naturelle, éd. *Histoire naturelle de la violence*. Manifeste du Muséum. Paris: Reliefs éditions Éditions du Muséum national d'histoire naturelle, 2021.

Plumelle-Urbe, Rosa Amelia. *La férocité blanche: des non-blancs aux non-Aryens: génocides occultés de 1492 à nos jours*. Paris: Albin Michel, 2001.

Villain, Cédric. *Horror humanum est: le livre*. Angoulême: Makisapa, 2020.

Autres thèmes :

Bellolio, Jaime | Boric, Gabriel | Labra, Amaro | Longton, Andrés | Claudia, Mix (A) | Nuyado, Emilia | Rathgeb, Jorge | Rojas, Camila | Silber, Gabriel | Urruticoechea, Cristóbal : « Incorpora al pueblo Selk'nam entre las principales etnias indígenas reconocidas por el Estado ». Loi du 6 août 2019. Cámara de Diputadas y Diputados Chile. Consulté sur <https://www.camara.cl/legislacion/ProyectosDeLey/informes.aspx?prmID=13405&prmBOLETIN=12862-17>

Capdepuy, Vincent. *Le Sud global, un nouvel acteur de la géopolitique mondiale ?*, Géoconfluences, septembre 2023. <https://geoconfluences.ens-lyon.fr/informations-scientifiques/dossiers-thematiques/inegalites/articles/sud-global>.

Chowdhury Nayan. *Filmer les écrans médiatiques : Quand le cinéma rencontre sa doublure*. Mémoire de Master Spécialité Cinéma sous la direction de Jean-Marc Fabre (Chef-opérateur) et Dork Zabunyan (Enseignant-chercheur) promotion 2024. ENS Louis-Lumière Soutenance de juin 2024.

Echaiz, Rene Leon. *Interpretacion historica del Huaso Chileno, El costino chileno*. Editorial Francisco de Aguirre. 1971.

Marx, Leo. *The machine in the garden: technology and the pastoral ideal in America*. Reprint. Galaxy book 179. London [usw.]: Oxford Univ. Pr, 1979.

Ministère de la Culture, Musée d'Archéologie Nationale. « Wounded Knee. Panorama des recherches archéologiques françaises dans le monde ». <https://archeologie.culture.gouv.fr/monde/fr/wounded-knee> Consulté le 28/05/2025.

Muséum national d'histoire naturelle (2023). Existe-t-il différentes races d'humains ? – Site internet MNHN. Consulté sur <https://www.mnhn.fr/fr/existe-t-il-differentes-races-d-hommes>

Olivera, Mercedes, et Montserrat Bosch Heras. *Mercedes Olivera: Feminismo popular y revolución. Entre la militancia y la antropología*. Erscheinungsort nicht ermittelbar: CLACSO, 2019.

O'Sullivan John « Annexation ». *United States Magazine and Democratic Review* 17, no. 1, 1845.

Perlès, Valérie. *Les Archives de la planète*. Paris Boulogne-Billancourt: Lienart Musée départemental Albert-Kahn, 2019.

Pimentel, Margot Carrillo. « Formas y modos de lectura de la sátira ». *América* 37, n° 1 (2008): 13-18. <https://doi.org/10.3406/ameri.2008.1807>.

Tesson Charles. « Entretien avec le réalisateur Felipe Gálvez ». Issu de CineSudPromotion et DulacDistribution. Dossier de presse du film *Les Colons* 2023.

Trump, Donald. « The Inaugural Address » discours d'investiture à la présidence des États-Unis le 20 Janvier 2025. Site internet de la Maison-Blanche consulté sur <https://www.whitehouse.gov/remarks/2025/01/the-inaugural-address/>

Wienski, Kenneth. « Leading Health Challenges Pine Ridge Reservation, South Dakota Oglala Lakota Sioux ». *Juniper Online Journal of Public Health* 1, n° 5 (10 mai 2017). <https://doi.org/10.19080/JOJPH.2017.01.555574>.

Conférences et podcasts :

Calvet, Yann. (université de Caen) « Le western, notion de phases et bassin sémantique » lors de : *Déchéances, résurgences et survivances du Western (1) : Chronologies, topologies*. Journée d'étude organisée par Denis Mellier, Anne-Marie Paquet-Deyris, Éric Thouvenel et Joanne Vrignaud. Le mercredi 5 mars 2025 à l'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA).

Etcheverry, Michel (Université Paris Cité) « Morts en sursis dans un jardin d'Eden aride : le western australien de 1975 à nos jours » lors de : *Déchéances, résurgences et survivances du Western (1) : Chronologies, topologies*. Journée d'étude organisée par Denis Mellier,

Anne-Marie Paquet-Deyris, Éric Thouvenel et Joanne Vrignaud. Le mercredi 5 mars 2025 à l'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA).

Muhlmann Géraldine (animatrice) Dayan-Herzbrun Sonia (intervenante), Quiroz Lissell (intervenante), Colin Philippe (intervenante), El Hady Ba Mouhamadou (intervenante). Le 8 mai 2023. Qu'est-ce qu'une pensée décoloniale ? Épisode 1/4. Dans *Philosopher au Sud (Amérique Latine, Afrique, Caraïbe)*. Radiofrance, France Culture. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/avec-philosophie/qu-est-ce-qu-une-pensee-decoloniale-3911093>

Van Reeth, Adèle (animatrice). Mbembe, Achille (intervenante), Maeso, Marylin (intervenante), Mestre, Claire (intervenante), Dorlin, Elsa (intervenante). Avril 2021. *Révolution Frantz Fanon* Radiofrance, France Culture. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-revolution-fanon>

Le Gargasson, Mathias (animateur). Aimé Césaire (archives). 19 juin 2022. Aimé Césaire : « Comme l'homme a besoin d'oxygène pour survivre, il a besoin d'art et de poésie ». Dans *Bonjour et adieu à la négritude*. Épisode 3/12. Par l'Office De Coopération Radiophonique (OCORA) à l'occasion du Festival Mondial des Arts Nègres - Aimé Césaire à l'issue du colloque "Fonction et signification de l'art dans la vie du peuple et pour le peuple" (Date d'enregistrement : 06/04/1966). Edition web : Documentation de Radio France, Archives INA. Radiofrance, France Culture. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/festival-mondial-des-arts-negres-aime-cesaire-a-l-issue-du-colloque-fonction-et-signification-de-l-art-dans-la-vie-du-peuple-et-pour-le-peuple-date-d-enregistrement-06-04-1966-1623270>

Filmographie principale

First Cow - Kelly Reichardt, États-Unis, 2019, 2h02, numérique, couleur

Los Colonos (*Les Colons*) - Felipe Gálvez, Chili, Argentine, Royaume-Uni, Danemark, France, Allemagne, Suède, Taïwan, 2023, 1h37, numérique, couleur

Eureka - Lisandro Alonso, France, Allemagne, Portugal, Mexique, Argentine, 2023, 2h27, numérique, couleur et noir et blanc

Filmographie secondaire

Baignade de nègres, vue n°12 - opérateur Lumière inconnu, France, 1896, 1 min, 35mm, noir et blanc

The Great Train Robbery (*Le vol du grand rapide*) - Edwin S. Porter, États-Unis, 1903, 12min, 35mm, noir et blanc

In the Land of Head Hunters - Edward Sheriff Curtis, États-Unis, 1914, 1h05, 35mm, noir et blanc

Nanook of the North (*Nanouk l'Esquimau*) - Robert Flaherty, États-Unis, France, 1922, 1h18, 35mm, noir et blanc

The Iron Horse (*Le Cheval de fer*) - John Ford, États-Unis, 1924, 2h29, 35mm, noir et blanc

Gold Is Where You Find It (*La Bataille de l'or*) - Michael Curtiz, États-Unis, 1938, 1h34, technicolor 35mm, couleur

They Died with Their Boots On (*La Charge fantastique*) - Raoul Walsh, États-Unis, 1941, 2h20, 35mm, noir et blanc

Tulsa - Stuart Heisler, États-Unis, 1949, 1h28, technicolor 35mm, couleur

Broken Arrow (*La Flèche brisée*) - Delmer Daves, États-Unis, 1950, 1h28, technicolor 35mm, couleur

High Noon (*Le train sifflera trois fois*) - Fred Zinneman, États-Unis, 1952, 1h25, 35mm, noir et blanc

The Big Trees - (La Vallée des géants) - Felix E. Feist, États-Unis, 1952, 1h29, 35mm, couleur

Johnny Guitare - Nicholas Ray, États-Unis, 1954, 1h50, Trucolor, couleur

The Searchers (*La prisonnière du désert*) - John Ford, États-Unis, 1956, 1h58, Technicolor VistaVision, couleur

How The West Was Won (*La Conquête de l'Ouest*) - Henry Hathaway, John Ford, George Marshall, États-Unis, 1962, 2h38, Technicolor Cinerama, couleur

Cheyenne Autumn (*Les Cheyennes*) - John Ford, États-Unis, 1964, 2h34, Super Panavision 70, couleur

Per un pugno di dollari (*Pour une poignée de dollars*) - Sergio Leone, Italie, 1964, 1h40, Techniscope 35mm, couleur

Per qualche dollaro in più (*Et pour quelques dollars de plus*) - Sergio Leone, Italie, Espagne, Allemagne de l'Ouest, 1965, 2h12, Techniscope 35mm, couleur

Il buono, il brutto, il cattivo (*Le Bon, la Brute et le Truand*) - Sergio Leone, Italie, Espagne, Allemagne de l'Ouest, 1966, 2h58, Techniscope 35mm, couleur

C'era una volta il West (*Il était une fois dans l'Ouest*) - Sergio Leone, Italie, États-Unis, 1968, 2h46, Techniscope 35mm, couleur

The Wild Bunch (*La Horde sauvage*) - Sam Peckinpah, États-Unis, 1969, 2h25, Technicolor 35mm, couleur

O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro (*Antonio das Mortes*) - Glauber Rocha, Brésil, 1969, 1h35, 35mm, couleur

Soldier Blue (*Le Soldat bleu*) de Ralph Nelson États-Unis, 1970, 1h52, Technicolor 35mm, couleur

Little Big Man - Arthur Penn, États-Unis, 1970, 2h29, Technicolor 35mm, couleur

Dirty Harry (*L'inspecteur Harry*) - Don Siegel, États-Unis, 1971, 1h38, Technicolor 35mm, couleur

Star Wars (*La Guerre des étoiles*) - George Lucas, États-Unis, 1977, 2h01, Technicolor 35mm, couleur

Heaven's Gate (*La Porte du paradis*) - Michael Cimino, États-Unis, 1980, 3h39, 35mm, couleur

Platoon - Oliver Stone, États-Unis, Royaume-Uni, 1986, 2h, 35mm, couleur

Dances with Wolves (*Danse avec les loups*) - Kevin Costner, États-Unis, Royaume-Uni, 1990, 3h01, 35mm, couleur

Unforgiven (*Impitoyable*) - Clint Eastwood, États-Unis, 1992, 2h11, Technicolor 35mm, couleur

There Will be Blood - Paul Thomas Anderson, États-Unis, 2007, 2h38, 35mm, couleur

Avatar - James Cameron, États-Unis, Royaume-Uni, 2009, 2h42, numérique, couleur

Meek's Cutoff (*La Dernière piste*) - Kelly Reichardt, États-Unis, 2010, 1h44, 35mm, couleur

Django Unchained - Quentin Tarantino, États-Unis, 2012, 2h45, 35mm, couleur

The Revenant - Alejandro González Iñárritu, États-Unis, 2015, 2h36, numérique, couleur

Jauja - Lisandro Alonso, Argentine, Danemark, France, Mexique, États-Unis, Allemagne, Pays-Bas, Brésil, 2014, 1h50, numérique, couleur

Bacurau - Kleber Mendonça Filho, Brésil, France, 2019, 2h12, numérique, couleur

The Power of the Dog - Jane Campion, Nouvelle-Zélande, Australie, Canada, États-Unis, Royaume-Uni, 2021, 2h06, numérique, couleur

Vanskabte Land (Godland) - Hlynur Pálmason, Danemark, Islande, France, 2022, 2h18, 35mm, couleur

Séries :

Yellowstone - Taylor Sheridan et John Linson, États-Unis, Paramount, 2018-2024, 5 saisons, 53 épisodes au 15 décembre 2024, 42 à 92min selon l'épisode, numérique, couleur

1883 - Taylor Sheridan, États-Unis, Paramount, 2021-2022, 1 saison, 10 épisodes, 44-67min, numérique, couleur

1923 - Taylor Sheridan, États-Unis, Paramount, 2022-2025, 2 saisons, 15 épisodes au 5 avril 2025, 47-112min, numérique, couleur

Table des illustrations

Figures :

1. *Heaven's Gate (La Porte du paradis)* - Michael Cimino, États-Unis, 1980, 3h39, 35mm, couleur
2. *The Searchers (La prisonnière du désert)* - John Ford, États-Unis, 1956, 1h58, Technicolor VistaVision, couleur
3. Affiches des films : *First Cow* - Kelly Reichardt, États-Unis, 2019, 2h02, numérique, couleur / *Los Colonos (Les Colons)* - Felipe Gálvez, Chili, Argentine, Royaume-Uni, Danemark, France, Allemagne, Suède, Taïwan, 2023, 1h37, numérique, couleur / *Eureka* - Lisandro Alonso, France, Allemagne, Portugal, Mexique, Argentine, 2023, 2h27, numérique, couleur et noir et blanc
4. Gast, John. *American Progress*. Huile sur toile, 29,2 × 40 cm, 1872. Autry Museum of the American West, Los Angeles.
5. Peintures de Thomas Moran de gauche à droite : *The Golden Hour* . Huile sur toile, 24.2 × 34.7 cm, 1875. Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin. *Pine Buttes, Wyoming* . Huile sur toile, 36,2 x 71,76 cm, 1914 Musée d'art de Dallas.
6. Affiches de la série et des films (de gauche à droite) : *Yellowstone* - Taylor Sheridan et John Linson (2018-2024), *Meek's Cutoff (La Dernière piste)* - Kelly Reichardt (2010) *The Power of the Dog* - Jane Campion, (2021)
7. Fig. 7 : Exemples d'oeuvres et d'évènements qui s'inscrivent dans l'univers du Western (dans le sens de lecture) : Affiche de l'exposition *Il était une fois Sergio Leone* du 10 octobre 2018 au 27 janvier 2019 à la Cinémathèque Française. / Couverture de la bande-dessinée *Hoka Hey !* Neyef. Rue de Sèvres (Label 619) - 2022 / Couverture de la bande-dessinée *Go West Young Man* Tiburce Oger et Michel Rouge (collectif) - Bamboo Édition (Grand Angle) - 2021 / Affiches de la série de jeux vidéos *Red Dead Redemption I* et *II* - Rockstar Games - 2010 et 2018 / Illustration issue du comics *East of West*. Jonathan Hickman et Nick Dragotta - Urban Comics (Urban Indies) - 2014.
8. Photogrammes de *First Cow* Kelly Reichardt (2019) : Cookie fuit la forêt, il arrive au campement des trappeurs. Ils sont agressifs, il finit par se cacher dans sa tente.
9. Rencontre entre Cookie et King-Lu
10. Galerie de portraits au sein de la ville en formation
11. Cookie et King-Lu préparent le repas
12. Fin du film, King-Lu décide de rester avec Cookie malgré le danger
13. Cookie et King-Lu effectuent des tâches manuelles tout au long du film
14. Cookie découvre la vache, il pêche et se désaltère
15. Cookie et King-Lu apportent un clafoutis chez le *Chief factor* qui cherche à impressionner le Capitaine

16. Ouverture du film : De nos jours, une promeneuse découvre deux squelettes sous la terre
17. La Terre de Feu vue depuis l'espace. Photographie Nasa Satellite Terra 28 mars 2003.
18. Fig. 18 (Dans le sens de lecture) : *Deux soeurs Selknam*. Photographie de Agostini, Alberto Maria De, fin XIXème début XXème / *Une famille Selknam*. Photographie de Gusinde, Martin, 1923-1924. / Maurice Maitre un français va en Amérique du Sud en 1888 et enlève 11 Selknams dans le détroit de Magellan au Chili. Il les emmène ensuite en Europe pour les exhiber à Paris en 1889 à l'Exposition universelle puis à Londres la même année à l'Aquarium de Westminster. Photographies du Museum of World Culture (Världskulturmuseet) à Göteborg, Suède.
19. *Men standing with pile of buffalo skulls* (Des hommes posent avec une pile de crâne de bisons) , Michigan Carbon Works, Rougeville Mich., 1892. (Burton Historical Collection, Detroit Public Library)
20. Ouverture de *Los Colonos (Les Colons)* - Felipe Gálvez, Chili, Argentine, Royaume-Uni, Danemark, France, Allemagne, Suède, Taïwan, 2023, 1h37, numérique, couleur
21. La clôture est achevée, les ouvriers repartent
22. Segundo, McLennan et Bill chevauchent / McLennan s'amuse en menaçant Bill
23. McLennan interroge Segundo sur ce qu'il compte faire avec l'argent de l'expédition
24. Gros plans sur le visage de Segundo au début, milieu et à la fin de l'expédition, il observe McLennan et/ou Bill
25. Menéndez ordonne à McLennan de tuer les Selknams
26. Le scientifique manipule la tête d'un garçon Selknam qu'il emploie comme « assistant »
27. Scène du massacre, McLennan et Bill avancent méthodiquement, Segundo hésite mais ne tire pas sur Bill
28. Après le meurtre des Selknams, Segundo est entre les deux mondes. Il finit par passer de l'autre côté lorsque McLennan lui ordonne de l'aider à porter les corps.
- 29; Les différents titres des chapitres
30. Menéndez et sa fille , le prêtre, Vicuña l'émissaire du gouvernement
31. Vicuña fait comprendre à Menéndez qu'il doit lui donner McLennan en échange du soutien du gouvernement dans la région
32. Scène de fin du film, Vicuña met en scène Kiepja et Segundo. Générique composé d'archives de la famille Menéndez et de l'Histoire du Chili au XXème siècle
33. Photogrammes du film *Eureka* - Lisandro Alonso, France, Allemagne, Portugal, Mexique, Argentine, 2023, 2h27, numérique, couleur et noir et blanc : Ouverture du film, Un personnage autochtone chante et marche dans le paysage
34. Murphy marche jusqu'à la ville

35. Murphy sème la mort, il trouve l'homme qui a kidnappé sa fille
36. De nos jours, le film est coupé par un bulletin météo
37. La tante de Sadie se prépare et se met en route
38. La policière interroge des habitants
39. La touriste française pose des questions à Sadie
40. La policière interpelle deux autres personnes, le poste de commande ne répond pas
41. Elle arrive dans un motel-casino où des coups de feu ont éclaté
42. Le raccord et la symétrie permettent de relier l'enfermement psychologique et physique des deux protagonistes dans la réserve de Pine Ridge
43. Sadie parle avec Delsin, un membre de sa famille incarcéré, elle est sans nouvelle de sa tante.
44. Sadie parle avec son grand-père, en buvant une potion qu'il a préparé elle se transforme en oiseau et s'envole.
45. L'oiseau arrive près du village, les habitants parlent de leurs rêves, ils jouent dans la rivière et dorment ensemble.
46. Une voiture de police roule la nuit, un train de marchandise traverse la forêt.
47. Fin du film, le jeune homme travaille avec les orpailleurs, il est atteint d'une forte fièvre. Il se fait transporter pour trouver « El Coronel » mais il se fait dépouiller de son or. Une femme le soigne, l'oiseau lui rend visite. À la fin il a disparu. On entend l'oiseau repartir.
48. 'enterrement des cadavres gelés des Lakota à Wounded Knee le 4 janvier 1891 (cliché G. Trager et C. Morledge, Société historique du Nebraska à Lincoln).
49. Photogrammes issus du film sur l'Exposition coloniale internationale à Paris en mai-novembre 1931 au bois de Vincennes, Les Archives de la Planète Musée Albert Kahn.
50. Jacques et Nari, *Les Rapaces* (2025) Tim Saillant.
51. Jacques filme Nari durant la séquence finale.

Le(s) Rapace(s)

Un film de Tim Saillant

(Titre de travail)

N° SACD 000800303

École Nationale Supérieure Louis-Lumière

Partie pratique de mémoire

Version du

25/04/2025

Séquence 1 - EXT/JOUR - Vastes plaines avec au loin des montagnes

Jacques (35 ans) porte sur son dos tout un barda. **Nari** (28 ans) qui porte aussi du matériel ouvre le chemin. Au loin se dressent des montagnes. Le soleil est haut dans le ciel, il tape fort. Ils marchent dans des plaines qui ne semblent pas s'arrêter.

Séquence 2 - EXT/JOUR - Au bord d'un lac

Sur les rives d'un lac Jacques pose un trépied en bois aidé par Nari et installe une caméra à manivelle dessus. Il prend en main l'appareil et essaie de cadrer en direction des montagnes de l'autre côté de la rive. Sa main est posée sur la manivelle mais il ne la tourne pas. Quelques instants après il part en tapant du pied les cailloux au sol et en laissant la caméra en plan. Nari vient la récupérer.

Cut to sur la rive au bord d'un lac une tente est dressée, Nari apporte du bois en prévision d'un feu de camp. Jacques est appuyé contre un arbre et observe Nari qui astique le matériel de prise de vue.

Jacques

3 jours... 3 jours qu'on marche et pas une seule trace.

Nari lève la tête puis reprend son affaire tandis que Jacques regarde au loin pensif.

Le soleil se couche entre les sapins.

Séquence 3 - EXT/JOUR - Région Montagneuse et rocailleuse

Jacques et Nari marchent dans le paysage où la terre devient sèche. Les falaises sont constituées de roches de différentes

couleurs en strates. Ils arrivent en haut d'un ravin et s'arrêtent. Jacques filme enthousiaste l'immense ravin tandis que Nari scrute le paysage à la recherche d'un signe de vie. Seule une buse plane au dessus dans le ciel.

Séquence 4 - EXT/JOUR - Région rocailleuse terre rouge

Jacques est assis et reprend son souffle. Un peu plus loin Nari observe et ramasse différentes plantes qu'elle croise quand elle tombe finalement sur un foyer éteint. Elle se penche et ramasse un morceau de bois brulé et le frotte un peu dans sa paume. Elle sourit heureuse de sa découverte puis se ravise rapidement

Cut to Jacques tient un morceau de bois brulé dans ses mains qui sont alors tâchées. Il fait tourner le morceau entre ses doigts et esquisse un sourire.

Jacques fouille dans un des sacs et en sort une grosse bouteille de whisky ainsi qu'une boîte en métal de tabac sur laquelle on voit la caricature d'un indien fumant la pipe. Il vérifie la contenance de la boîte sort un peu de tabac pour fumer et s'apprête à boire à la bouteille.

Nari

Tu veux les acheter avec des emballages vides ?

Jacques suspend son geste et repose doucement la bouteille. Il remet le tabac dans la boîte et remet les deux dans le sac. Jacques se relève et vient à côté de Nari avec ses affaires.

Jacques

Contente toi de les trouver tu veux bien ?

Nari et Jacques reprennent leur marche.

Séquence 5 - EXT/JOUR - Sur un plateau entouré de falaises rouges

Jacques et Nari continuent d'arpenter le paysage.

Jacques s'arrête soudainement et se penche. Nari reste en retrait. Jacques prend un peu de la terre rouge entre ses doigts et la frotte, elle est imbibée de sang séché et colle sur sa main. Il avance alors lentement jusqu'au bord du plateau et regarde en contrebas. Nari l'observe, Jacques se fige. Il prend un temps et revient en arrière pensif le visage fermé, Nari le dévisage quand il passe à côté d'elle mais il reste hermétique. Elle s'avance et quand elle arrive enfin à voir en contrebas elle porte la main à sa bouche.

Cut to Jacques et Nari s'avancent au milieu des ruines d'un campement. Seuls quelques poteaux de bois brûlés tiennent encore debout, des tissus tâchés de sang sont déchirés et trainent au sol, des poteries sont cassées par terre. Nari ramasse une douille de balle. Les deux personnages s'assoient. Jacques prend sa tête entre ses mains.

Séquence 6 - EXT/SOIR - Campement en ruine

Le soleil est plus bas. On entend seulement le vent souffler dans les branches des quelques arbres.

Jacques tient la bouteille de whisky presque vide dans sa main. Il se relève et marche plus loin. Il frappe du pied dans un poteaux resté debout. Il se met à ramasser une poterie avant de la jeter violemment sur le sol. Nari l'observe, il s'arrête alors et s'essuie les mains sur sa veste. Nari essaie de rassembler des

morceaux de céramiques cassés. Ses yeux sont humides mais elle ne pleure pas. Dans le fond Jacques ramasse un tissu un peu tâché de sang, le ciel se couvre.

Séquence 7 - EXT/JOUR - à proximité d'une cascade

Nari a les yeux fermés un sourire se dessine sur son visage elle est à proximité d'une cascade et profite de l'eau projetée en petite brume pour se rafraichir le visage. Jacques est lui dos à la cascade il a le regard vide. Le tissu dépasse un peu de son sac. Le bruit de l'eau qui tape sur la pierre devient de plus en plus claquant, tranchant et couvre tous les autres sons. Jacques observe Nari qui trempe ses mains dans l'eau pour les laver. Il ne la quitte pas du regard.

Séquence 8 - EXT/JOUR - Dans une forêt de sapins à proximité d'un cours d'eau

Nari essaie de pêcher dans le ruisseau. Jacques est un peu plus loin immobile il regarde la cime des arbres. Il déambule entre les arbres en passant plusieurs fois à côté de Nari dans l'eau.

Séquence 9 - EXT/NUIT - Campement de Jacques et Nari près d'une rivière

Nari s'est assoupie près du feu devant leur tente, Jacques observe le drap qu'il a récupéré et qui sort un peu de son barda. D'autres petits objets qu'il a récupéré des ruines sont entassées dans son sac. Il regarde Nari à travers les flammes vacillantes, le feu illumine son regard.

Séquence 10 - EXT/JOUR - Près d'une rivière dans une vallée entourée de falaises abruptes, sur une plage de galets noirs et d'arbres couchés par le courant.

Jacques a installé le pied de la caméra un peu en hauteur de la rivière. Il fouille dans le matériel puis met la caméra en place en cadrant en direction de la rivière et des falaises. Nari est restée un peu en retrait.

Jacques *(en indiquant la zone devant la caméra)*

Mets toi là.

Nari le regarde interloquée et ne bouge pas.

Jacques

S'il te plait.

Nari s'avance alors. Elle ne sait pas trop où se placer. Jacques fouille dans ses affaires et s'approche d'elle. Il lui enlève sa veste et met le tissu qu'il a récupéré plus tôt. On voit encore des taches de sang séché dessus, il le retourne précipitamment pour présenter le côté le moins sale.

Nari

Tu l'as gardé avec toi ?

Il lui passe autour du cou un collier et d'autres accessoires qu'il va chercher au fur et à mesure. Il en profite pour ajuster ses cheveux. Nari repousse sa main.

Jacques

Tu penses qu'on a le choix ?

Elle regarde en direction de la rivière dont le courant est très fort, elle regarde à droite et à gauche mais ils sont seuls dans ce creux de vallée.

Jacques pose devant Nari du petit bois et lui met deux galets dans la main. Il s'apprête à retourner à la caméra. Nari se relève.

Nari

Personne ne va y croire !

Jacques se retourne et la remet brutalement en place.

Jacques

T'as oublié où on étais ? Fais ce que je te dis !

Nari est sidérée et immobile. Jacques est retourné à la caméra il se met à tourner la manivelle. Le grincement de la manivelle et le bruit de la pellicule qui défile crissent de plus en plus. Mais Nari ne commence toujours pas l'action, elle le défie maintenant du regard.

Jacques s'arrête alors de tourner. Il s'approche d'elle.

Avant qu'il n'ouvre la bouche Nari lui assène un violent coup à la tête avec un des galets. Jacques s'effondre sur le sol. Nari ne bouge pas pendant un instant. Enfin elle finit par regarder autour d'elle jette les galets et se met à marcher en direction de ses affaires.

Depuis la falaise on la voit au loin sur la plage reprendre rapidement son barda. Jacques et la caméra gisent au sol. Elle regarde en arrière une dernière fois puis s'enfonce vers la forêt.

FIN

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis Tel. 33 (0) 1
84 67 00 01 www.ens-louis-lumiere.fr

Partie pratique de Mémoire de master

Spécialité cinéma, promotion 2025

Soutenance de juin 2025

Les Rapaces

Tim SAILLANT

Cette PPM fait partie du mémoire intitulé : *Peut-on décoloniser le western ? Tentatives de déstructuration d'un genre mythique.*

Directrice de mémoire : Élise Domenach (Enseignante-chercheuse)

Directrice de mémoire extérieure : Raquel Schefer (Enseignante-chercheuse)

Présidente du jury cinéma : Giusy Pisano

Coordinateur des mémoires : David Faroult

Partie Pratique de Mémoire de master version du 10/02/2025

Spécialité cinéma, promotion 2025 Soutenance de juin 2025

Les Rapaces Tim Saillant et Antoine Pitaval

Cette co-PPM fait partie des mémoires intitulés :

Peut-on décoloniser le western ? Tentatives de détournement d'un genre mythique.

Le rôle du chef opérateur dans les repérages

Directrice de mémoire de Tim Saillant : Élise Domenach

Directeur de mémoire d'Antoine Pitaval : David Grinberg

Directeur de mémoire externe de Tim Saillant : *en cours de recherche*

Directeur de mémoire externe d'Antoine Pitaval : *en cours de recherche*

Coordinateur des mémoires : David Faroult

Présidente du jury : Giusy Pisano

Sommaire

Synopsis

Relation à la problématique du mémoire

Dimension dramaturgique / traitement

Inspirations

Séquencier

Repérages des lieux

Liste technique image / son

Budget

Plan prévisionnel de travail

Planning de post-production

CV

Synopsis

En 1896 quelque part en Amérique du Nord, Jacques, un opérateur lumière et Nari son assistante originaire d'Indochine, sont à la recherche d'une tribu amérindienne afin d'obtenir des images à rapporter à Paris. Après avoir arpenté les paysages, ils découvrent enfin un signe de vie sous la forme de fumée au loin. Mais lorsqu'ils arrivent, il ne reste que les ruines d'un campement, des objets cassés, des tissus brûlés et des douilles de balles. Jacques est frustré, il craint de rentrer bredouille. Lorsqu'ils reprennent leur chemin, il observe son assistante. C'est alors qu'il a l'idée de faire jouer Nari, en la faisant passer pour une indigène. Nari finit par se prendre au jeu et les deux se mettent à imaginer des scènes du quotidien. Des années plus tard, dans un riche intérieur orné de souvenirs d'expéditions, Jacques est interviewé par un journaliste sur sa méthode et son succès. Il évoque vaguement une ancienne collaboratrice...

Relation à la problématique du mémoire

Le mémoire que je suis en train d'écrire s'intéresse aux films contemporains qui peuvent être considérés comme des relectures ou comme reprenant les codes du genre du western. Mon corpus principal est constitué de : *Los Colonos* (2023) de Felipe Gálvez, *First Cow* (2019) de Kelly Reichardt, *Jauja* (2014) et *Eureka* (2023) de Lisandro Alonso. Le genre du western s'est imposé dès le début dans le paysage cinématographique et en particulier lors de l'âge d'or des studios hollywoodiens⁹⁸. Les actions des films que l'on associe au western se déroulent le plus souvent au 19ème siècle en Amérique du Nord. Si le western est un genre cinématographique très fluide, la période et les lieux peuvent largement varier, certains thèmes sont constitutifs de ce genre. Il hérite de questions fondatrices du mythe de l'identité américaine en véhiculant des notions comme la « frontière », la « destinée manifeste », la « wilderness ». Dans l'idéologie véhiculée par la majorité des films appartenant au genre du western, nous pouvons observer que l'homme blanc occidental possède un rôle majeur. Celui-ci doit accomplir, propager ou défendre la civilisation moderne au milieu d'une nature à la fois belle et dangereuse. Notamment face aux populations autochtones, qui elles en revanche sont le plus souvent à la marge des films au même titre que les femmes. Ce qui se trame au fond dans le genre du western, c'est la justification d'une violence coloniale, d'une conquête au nom de la fondation de la nation américaine. Ainsi que la définition de ce qui appartient au monde civilisé, à une certaine humanité, et ce qui n'en fait pas partie : le monde « sauvage ».⁹⁹ Chaque film de mon corpus tente, à sa manière, de raconter des histoires se déroulant au XIXème siècle sur le continent américain, ou leurs implications de nos jours pour le cas de *Eureka*. Mais avec un regard différent de ce que l'on peut voir dans les westerns « classiques ». En mettant des groupes marginalisés au premier plan (les amérindiens, les femmes, les immigrés...), en repensant la relation entre les humains et leur environnement ou encore en explicitant la violence intrinsèque et légitimée par le western. Cette violence peut être à la fois physique et symbolique. Aussi bien par les choix des sujets que par la manière de les transposer à l'écran, ces films proposent des tentatives de réécriture du western que l'on peut qualifier de « décoloniales ».

⁹⁸ Bourget, Jean-Loup. *Hollywood, la norme et la marge: genres, esthétiques et influences du cinéma hollywoodien, 1930-1960*. 2e éd. Malakoff: Armand Colin, 2016.

⁹⁹ Mairet, Gérard. *Politique du western*. Collection Libre cours. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 2018.
Mémoire de Master Cinéma 2025

En effet ils mettent en exergue les différentes formes de « colonialité »¹⁰⁰ endogènes à ce genre : sur la nature, sur le genre, le pouvoir, le savoir etc...

Les réalisateurs et réalisatrices cherchent des formes pour s'emparer de cet imaginaire à leur tour. Comme les films que j'analyse, la partie pratique de mon mémoire prend la forme d'une fiction qui a pour objectif de traiter de cette période historique via le prisme de la décolonisation. Je souhaite mettre en scène à la fois la violence envers les humains et le monde vivant ainsi que la réécriture ou l'effacement de l'histoire. En somme, je souhaite saisir à mon tour l'imaginaire du western pour le questionner ; me confronter aux implications de la création d'une esthétique « décoloniale ». De réfléchir, via l'expérimentation qu'est la réalisation, à notre rapport aux images du western et aux images « historiques » de la période.

Dimension dramaturgique / traitement

Le récit se construira à partir des différentes observations que j'aurais pu faire lors de l'analyse des films de mon corpus. En effet, ce qui change c'est à la fois les événements racontés et le point de vue adopté. Par exemple *Los Colonos* (2023) de Felipe Galvez raconte l'extermination des Selk'nams au Chili, histoire peu connue du grand public, via le regard de Segundo, un métis servant de guide aux colons. Dans la caractérisation des personnages et le déroulement du récit il y a trois grands aspects que je souhaite développer :

- La falsification volontaire de la réalité par le processus cinématographique (Jacques et Nari créent de fausses images ils ne se soucient pas de la véracité seul compte le résultat)
- La violence physique et symbolique que l'on retrouve dans cette période (le campement brûlé des indiens, la disparition mystérieuse de Nari et l'effacement de la mémoire une fois que Jacques a réussi à lancer sa carrière)
- La différence d'approche de l'environnement entre Nari et Jacques lors de la traversée des paysages : l'un ne voit que des obstacles à son périple et ne souhaite pas appartenir à ce monde, l'autre au contraire y évolue avec plus d'agilité et de présence au monde.

Jacques est inspiré des premiers opérateurs lumières envoyés aux quatre coins du monde en quête d'images « exotiques », et Nari son assistante est une femme immigrée issue de l'empire colonial

¹⁰⁰ Colin, Philippe, et Lissell Quiroz. *Pensées décoloniales: une introduction aux théories critiques d'Amérique latine*. Paris: Zones, 2023.

français en Indochine. Je m'inspire ici de plusieurs personnages et événements historiques. À la fois de Flaherty, qui aura provoqué de nombreux débats sur la notion de vérité dans le cinéma documentaire avec sa mise en scène de l'esquimau *Nanouk l'Esquimau* en 1922, et de la façon dont Léon Gaumont chercha activement à effacer l'héritage d'Alice Guy. Nari, si elle n'a pas l'idée en première, aura clairement un sens créatif plus développé que Jacques dans la fabrication de leurs images. L'idée est que Nari collabore aussi. Elle n'est pas innocente mais en participant à cela elle est à son tour exploitée. Jacques n'est pas un personnage machiavélique qui aurait tout prévu. Comme certains personnages de *Los Colonos* qui véhiculent un racisme profond, c'est un homme de son époque, un homme banal en quête de fortune et de réussite qui ne se questionne pas sur les implications réelles de son entreprise. C'est un opportuniste qui trouve en Nari l'occasion de réussir. La violence physique faite aux indiens s'incarnera lors de la scène de découverte des ruines du campement. Elle est inspirée par l'événement réel du massacre de Wounded Knee du 29 décembre 1890, soit à peine 5 ans avant la première projection des frères Lumière. On trouve des photographies de l'époque équivoques quant à la violence de ce qui s'y est déroulé¹⁰¹

De la même manière le traitement du film sera inspiré par les observations des films de mon corpus. Un aspect important sera la manière dont le rythme de l'action et des plans sera traité à l'écran. Comme dans *Jauja* ou *First Cow* les plans seront majoritairement fixes ou avec quelques mouvements de caméra fluides. Les plans s'inscriront dans la durée. L'objectif sera de laisser au spectateur la possibilité de ressentir le temps réel de la marche, de l'évolution de nos personnages au sein du paysage et de ne pas rendre spectaculaire l'action. Ainsi, de ne pas les transformer en « conquérants » intrépides et aventureux. Le film se déroulant à une période « historique » l'image participera avec les costumes et les accessoires à nous transporter à la dite période. En utilisant ou simulant des optiques plus anciennes, en se rapprochant des couleurs des peintures de Remington par exemple comme dans *Los Colonos* ou de la pellicule argentique et des autochromes. Le cadrage aura un rôle important en particulier dans le traitement des paysages. Il y aura un travail à faire pour faire croire au voyage de nos personnages. D'une certaine manière nous allons devoir mentir au spectateur pour lui faire croire que Jacques et Nari se situent effectivement hors de France et parcourent de longues distances en variant la typologie des paysages (forêt, lac, plaine, terrain rocheux...).

¹⁰¹ L'enterrement des cadavres gelés des Lakota à Wounded Knee le 4 janvier 1891 (cliché G. Trager et C. Morledge, Société historique du Nebraska à Lincoln) ; <https://archeologie.culture.gouv.fr/monde/fr/wounded-knee>

Le film se déroulera majoritairement dans la nature ; elle occupera donc très souvent une partie du cadre mais il faudra trouver des manières de la remettre au premier plan et de ne pas s'en servir simplement comme toile de fond, cela se jouera aussi dans le traitement du son. Enfin, lors de la dernière scène qui elle se déroule en intérieur, il faudra par les accessoires et le décors raconter la réussite de Jacques. Je pense à des objets qui évoqueraient d'autres de ses aventures sur d'autres continents, comme des oeuvres d'art que l'on qualifie à l'époque « d'art primitif », des trophées de chasse ou un cabinet de curiosité, images d'une collecte de la nature sous prétexte de scientificité.

Mémoire sur les repérages (Antoine Pitaval) :

Cette PPM entre dans le cadre de mon mémoire sur le travail des repérages pour le métier de chef-opérateur, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, ce film me permettra d'aborder la questions des repérages intérieurs et extérieurs, pour comparer les similitudes et les différences entre ces deux approches. La partie extérieure, suivant les personnages dans leur itinérance, sera l'occasion pour moi de creuser la notion de décor dans le road-movie, avec l'idée de créer le « pays du film ». En effet, notre histoire se déroulant en Amérique du Nord, il va aussi être question de rendre à l'image un décor qui nous est inaccessible en réalité, un cas qui revient très souvent dans le travail des repéreur.ses, et par extension, des chef.fes déco et chef.fes opérateurs. La recherche du décor intérieur (un musée, une faculté ou un cabinet de curiosité...) me permettra d'explorer la notion de singularité du décor, qui devrait occuper une place importante dans mon mémoire, tout en nous confrontant aux conditions de tournage dans un lieu historique ou protégé. À cela s'ajoutent toutes les questions techniques amenées par ce scénario, qui seront tout aussi importantes pour mon mémoire, tant du point de vue de l'image, que de tous les autres corps de métier (accessibilité du décor, coût, contraintes météorologiques, orientation, possibilités d'éclairage...).

Inspirations :

Dans l'ordre First Cow / Eureka / Jauja / Godland / Los Colonos







Séquenceur

Le film se déroule en trois chapitres de durée équivalente (environ 5min) pour atteindre 15min

Chapitre 1 : La recherche

Chapitre 2 : La fabrication des images

Chapitre 3 : L'interview

Séquence 1 - EXT Jour - Plaines

Jacques et Nari marchent avec leur matériel de prise de vue sur le dos. Jacques s'arrête et regarde sur une carte barbouillée de notations hasardeuses. Il peine à utiliser sa boussole. Nari la lui prend des mains et trouve tout de suite la bonne direction, elle se remet à marcher.

Séquence 2 - EXT fin de journée - Campement de Jacques et Nari

Leur tente est dressée, Nari apporte du bois pour constituer un feu de camp. Elle s'active à préparer la nourriture tandis que Jacques nettoie son matériel de prise de vue.

Séquence 3 Ext - aube puis milieu de journée - région Montagneuse

Jacques et Nari continuent de marcher, le paysage change ils sont à présent dans une zone plus montagneuse le terrain se fait plus escarpé.

Séquence 4 Ext - fin d'après midi - Dans une région où la terre du sol devient rouge

Les deux personnages trouvent sur leur chemin un reste de céramique cassée et des traces de pas, au moment de se remettre en chemin ils observent de la fumée derrière des arbres au loin

Séquence 5 Ext - matinée - Ruines d'un campement brûlé

Jacques et Nari découvrent des restes d'un campement. Les toiles sont déchirées et partiellement noircies, quelques bouts de bois tiennent encore debout mais la majorité est au sol. Il ne reste que des objets cassés. Jacques se penche et trouve des douilles tombées sur le sol. Ils repartent en ayant récupéré au préalable quelques objets.

Séquence 6 Ext - après midi et fin de journée - Campement de Jacques et Nari près d'un lac

Jacques est frustré et il craint de rentrer bredouille. Il observe Nari au loin qui nettoie dans l'eau des ustensiles. Jacques installe son appareil cadre Nari au loin et regarde dans le viseur. Il a la main sur la manivelle mais ne tourne pas, il observe.

Séquence 7 Ext - Jour - Dans la forêt

Jacques et Nari marchent dans la forêt. Ils font une pause, Jacques en profite pour demander à Nari de poser devant la caméra. Nari est réticente mais Jacques insiste. Elle finit par se prendre au jeu.

Séquence 8 Ext - Jour - au bord d'une rivière

Jacques filme Nari qui joue devant lui une scène de taille de silex et de bois. Il lui passe des accessoires pour son « costume » et elle réfléchit avec lui aux actions à faire devant la caméra.

Séquence 9 INT - Jour - Dans le cabinet de Jacques à Paris -

Dix ans plus tard, dans le cabinet de Jacques richement décoré de son matériel cinématographique, et d'un cabinet de curiosités de la nature. Un journaliste interview Jacques à propos de sa carrière et de ses prochains projets. Le journaliste lui montre alors un photogramme de Nari déguisée en indienne.

Repérages des lieux

La majeure partie de l'histoire se déroule dans des paysages semblables à l'Amérique du Nord (Canada, USA). Un des enjeux majeurs pour nous sera donc de trouver des lieux en France, pouvant se confondre avec ces paysages. Nous cherchons plusieurs typologies de décor :

- Une forêt de conifères
- Des montagnes (surtout en arrière-plan)
- Des points d'eau (lac, berge de rivière)
- Une plaine « inhabitée »
- Un paysage plus rocailleux / sableux

Notre première option est en Auvergne, dans l'ouest du Puy-de-Dôme, puisque cela nous permettrait de loger l'équipe chez Antoine Pitaval (Saint-Maurice-Es-Allier) et accéder aux différents décors en voiture. Nous nous fixons une limite d'une heure de trajet maximum entre notre lieu de repos et les différents décors. Les premiers lieux que nous allons repérer sont :

- Col de Guéry : montagnes assez escarpée avec des versants rocheux à pic
- Lac du Guéry et autres lacs de montagnes alentours
- Massif du Sancy (crêtes en arrière plan, à voir jusqu'où nous pouvons monter en altitude, moins boisé que le Guéry car plus haut)
- Plateau de Millevache (Plateau très peu peuplé, mais avec des pâturages)
- Puy de la Vache, Puy de Lassolas (montagnes à la terre rouge)
- Vallée des Saints à Boudes (petit colorado provençale)

Pour l'instant nous ne fermons pas les portes à tourner dans une autre régions de France (Parc national des Cévennes, lac du Salagou, Val d'enfer, Causse noir).

Dans l'ordre de lecture : Lac du Guéry, Col de Guéry, Plateau de Millevache, Massif du Sancy, Puy de la Vache et de Lassolas, Vallée des Saints à Boude



Liste technique image et son

Caméra

Item	Catégorie	Quantité	Provenance
Kit Komodo X	Caméra	1	ENSL
Angénieux 15-40	Optiques	1	ENSL
Angénieux 30-90	Optiques	1	ENSL
LMB 4x5,6	Accessoires	1	ENSL
ARRI FF5	Accessoires	1	ENSL
Commande de zoom	Accessoires	1	ENSL
Série true ND 4x5,6	Filtres	1	ENSL
Polarisant rotatif	Filtres	1	ENSL
Starlite	Vidéo	1	ENSL
Hollyland	Vidéo	1	ENSL
Batterie Cube	Energie	1	ENSL
Vlock 140	Energie		ENSL
SSD navette 4To	Data	1	ENSL
MacBook pro	Data	1	ENSL
Adaptateur USB-C	Data	1	ENSL
Pied vidéo	Mach	1	ENSL
Sekonic L858	Bijoute	1	ENSL
Thermocolorimètre	Bijoute	1	ENSL

Lumière

Item	Catégorie	Quantité	Provenance
M18	Source	1	ENSL
Kit Astera Titan	Source	1	ENSL
Kit Astera Helios	Source	1	ENSL
Fresnel Led	Source	1	ENSL
Cadre 8x8/12x12	Modifieur	1	ENSL
Toiles 8x8	Modifieur	3	ENSL
Toiles 12x12	Modifieur	3	ENSL
Cadre 120	Modifieur	3	ENSL
Miroir sur lyre	Modifieur	1	ENSL
Hard/Soft	Modifieur	1	ENSL
Poly	Modifieur	2	ENSL
Reflecteur souple	Modifieur	1	ENSL
Floppy	Modifieur	3	ENSL
U126	Grip	2	ENSL
Pied 1000	Grip	4	ENSL
Pied baby	Grip	1	ENSL
Rotule	Grip	6	ENSL
Porte-Poly	Grip	2	ENSL
Touret 16A	Distrib	1	ENSL
Prolons	Distrib	5	ENSL
Générateur 2kW	Distrib	1	ENSL

Machinerie

Item	Catégorie	Quantité	Provenance
Bouts	Accroches	6	ENSL
Clamp	Accroches	5	ENSL
Cyclone	Accroches	5	ENSL
Bras magique	Accroches	3	ENSL
Big ben	Accroches	2	ENSL
Spigot	Accroches	2	ENSL
Bache	Autre	2	ENSL
Borniol 2x3	Occultants	2	ENSL
Borniol 5x3	Occultants	1	ENSL
Taps	Occultants		ENSL
Barre 2m	Structures	2	ENSL
15x20x30	Cubes	3	ENSL
Z-up	Autre	1	ENSL

Son

Enregistreur

- SOUND DEVICES 833 n°2 MICROPHONES
- Sennheiser MKH416
- SANKEN CS-3e
- SCHOEPS CMC6 + MK4 + MK41
- Couple SCHOEPS LCR CINELA Albert
- Micro SCHOEPS PZM CMC6 + BLM03C
- Câble actif SCHOEPS KC5 - 5m pour système Colette CMC

Accessoires micro

- Suspension CINELA Osix2-416
- Suspension CINELA Osix3 CS-3e
- Suspension CINELA Osix2-CMC
- Bras magique MANFROTTO 196 + Clamp 035
- Bras magique MANFROTTO 196AB - 3 sections
- Super Clamp MANFROTTO 035 + Wedge

Perches et pieds

- Embase de sol MANFROTTO 003MF
- Perche L-QT
- Perche XL-QT

- 1 Pieds micro standard

Bonnettes

- Bonnette CINELA PIANISSIMO (CMC)
- Windjammer CINELA Piani - NOIRE
- Bonnette CINELA PIANO
- Module CS-3e pour bonnette CINELA PIANO
- Windjammer CINELA Piano - NOIRE
- 1 Bonnette mousse SCHOEPS type “Pavarotti”
- 1 Bonnette CINELA Leo-20
- Bonnette mousse pour MKH416
- Bonnette mousse pour SANKEN CS-3e

Cables

- 3 XLR 20m
- 2 XLR 15m
- 2 XLR 10m
- Multipaires Audio 2x XLR M/F (20m)
- 2 Adaptateurs TRS Mâle / Mini-TRS Femelle à vis

Energie

- 2 Batterie NP1 Li-Ion, 14,4V - 50 Wh
- 1 Sabot HAWK-WOODS NPC-XLR4S pour batterie NP1 vers XLR 4b F
- 1 Chargeur double HAWK-WOODS NP-2C pour Batteries Type NP

Synchronisation

- 2 Tentacle Sync E
- 1 Câble Tentacle C06 Mini-Jack / BNC
- 1 Câble Tentacle C03 Lemo -> Mini-Jack

Monitoring

- 2 Casques HD25
- Amplificateur casque 3 canaux SUPERLUX HA3D

Transport

- Sac à dos pour équipement audio ORCA OR-165
- Sac pour 4 pieds micros ou 2 pieds d'enceinte

Budget

Nous prévoyons de partir en équipe réduite pour le tournage en région, pour des raisons de coûts et de logistique. Soit au maximum 8 personnes, comédiens compris : 5 pos

	BUDGET LIBRE	BUDGET VÉHICULE
Location véhicule	-	400
Carburant	-	400
Péages	-	100
Nourriture	500	-
Costumes (Jacques, Nari, journaliste)	200	-
Accessoires (Caméra, trépied, sac à dos, gourde...)	100	-
Création de décors (Tente, feu de camp, camp des natifs)	400	-
Location de décors	0-?	-
Logement	0-?	-
TOTAL	1200	900

tes incompressibles : réalisation, image, son, deux acteurs/actrices et 3 postes en fonction des besoins.

Autres sources de financement :

- crowdfunding
- apport personnel

Plan prévisionnel de travail

Rendu dossier PPM	11 février
-Constitution équipe technique et artistique, -story-board -choix des lieux à repérer, -demande d'autorisation de tournage si nécessaire, -réservation du matériel	12 février au 9 mars
Repérages en région 1ère session	10 mars au 16 mars
-Ajustement du découpage et/ou choix d'autres lieux si nécessaire -Préparation de la logistique du tournage	17 mars au 23 mars
Repérages en région 2ème session	24 mars au 30 mars
-Choix définitifs accessoires et costumes -Plan de travail définitif pour le tournage	31 mars au 27 avril
Tournage (7-9 jours)	Sur la période allant du 28 avril au 11 mai

Planning de post-production

Montage image	12 au 18 mai
Etalonnage / Montage son / Mixage	19 mai au 27 mai

Exports	28 mai au 01 juin
Rendu	02 juin

Pour la partie écrite du mémoire

Rendu dossier PPM	11 février
Analyse des films + sources théoriques + plan définitif	12 février au 9 mars
Ecriture différentes parties	17 mars au 23 mars
Ecriture et assemblage des parties + introduction et conclusion	31 mars au 27 avril
Ecriture de la version définitive + bibliographie complète	12 mai au 22 mai
Relectures et corrections	23 mai au 01 juin
Rendu	02 juin

SAILLANT TIM

+33 (0) 6 70 87 17 53

t.saillant@ens-louis-
lumiere.fr

84 Rue du Cherche-
Midi 75006 Paris
France

PROFIL / PROFIL

Etudiant en troisième année section cinéma à **l'Ecole nationale supérieure Louis-Lumière**. Last year student at Film School Louis-Lumière.

EXPÉRIENCES / EXPERIENCES

Stage à l'Iconothèque de l'INSEP Octobre 2024 / Internship at INSEP's Film Archives October 2024

Archives cinématographiques de l'INSEP / indexation, conservation, montage sur table 16mm.

Cadreur/Monteur Le Crayon Média Juin-Juillet 2021 / Camera operator/ Editor at Le Crayon Média June-July 2021

Captations/tournages et post production à destination des réseaux sociaux

Assistant photographe stagiaire Chanel Paris Juin-Juillet 2020 / Photography assistant trainee at Chanel June-July 2020

-Préparation de la prise de vue en studio et en extérieur. Installation et rangement du matériel.

Stage d'observation Walter Films Paris Décembre 2014 / Internship at Walter Films Paris December 2014

-Observation du fonctionnement d'une entreprise dans le domaine audiovisuel et des étapes de production.

ÉTUDES / STUDIES

3ème année section Cinéma ENS Louis-Lumière promotion 2025 / Last year student at Film School Louis-Lumière class of 2025

Licence Cinéma Panthéon-Sorbonne Paris mention Bien / Bachelor's degree in Film studies at Panthéon-Sorbonne University

Baccalauréat économique et social Lycée St Thomas d'Aquin Paris Spécialité sciences sociales et politiques mention TB / High-School Diploma specialty political science

COMPÉTENCES / SKILLS

Anglais C1 /
English

Maîtrise de
Microsoft Office,
Capture One,
DaVinci Resolve,
Avid, Premiere,
Lightroom,
Silverstack

CENTRES D'INTÉRÊT / INTERESTS

Cinéma,
Photographie,
Histoire, Volley-
ball / Cinema,
Photography,
History, Volley-ball



ANTOINE PITAVAL

Technicien image

Paris / Clermont-Ferrand
07 83 12 70 48
antoine.pitaval@gmail.com
Permis B
FR, ANG

FORMATION :

- 2025 **ENS Louis Lumière**
École de Cinéma
Paris
- 2022 **Cinéprépa**
Classe préparatoire aux grandes écoles de cinéma
Toulouse
- 2020 **Lycée Murat**
Baccalauréat Scientifique
Issoire

STAGES :

- 2023 **Transpacam**
Location de matériel caméra
Stagiaire au planning caméra
- 2021 **Biscuit Production**
Production visuelle à Clermont-Ferrand
Electricien de plateau
- 2018 **Visium**
Location de matériel à Clermont-Ferrand
Stage découverte

EXPÉRIENCES :

- 2024 **Les Choses Sauvages**
Fiction, 13'
Réalisé par Margaux Audouin
Cadreur
- 2024 **Divine**
Fiction, 5'
Réalisé par Chloé Benoît
Chef Opérateur
- 2023 **Vole, Donne, Nique**
Documentaire, 9'
Réalisé par Dorian Maigrot
Chef Opérateur
- 2023 **Enfin Bref**
Fiction, 12'
Réalisé par Nicolas Morin
Electricien de plateau
- 2022 **Pensées bleues**
Fiction, 4'
Réalisateur et Chef Opérateur

Centres d'intérêts : Photographie argentique, Handball, Horlogerie