

Diplôme national de master

Domaine - Sciences humaines et sociales

Mention - Histoire, Civilisations, Patrimoine

Parcours - Cultures de l'Écrit et de l'Image

**La patrimonialisation d'un western  
américain en France : le cas de *Broken  
Arrow* (*La Flèche brisée*, 1950) de  
Delmer Daves**

**Lauriane Iglesias**

Sous la direction d'Évelyne Cohen  
Professeur d'histoire et d'anthropologie culturelles (XX<sup>e</sup> siècle) – ENSSIB  
Et de Fabienne Henryot  
Maître de conférence – ENSSIB

## **Remerciements**

*Mes remerciements vont tout d'abord à mes directrices de mémoire. Je remercie ainsi Mme Cohen qui m'a décidée à choisir ce sujet et m'a accordé sa confiance pour corriger mes erreurs d'orientation. Je remercie aussi Mme Henryot pour l'attention particulière qu'elle a accordée à mon travail, pour ces remarques et conseils qui m'ont aidée, rassurée et encouragée.*

*Je tiens également à remercier Mmes Hammerli et Oolingén d'avoir répondu avec enthousiasme à mes questions et, au-delà, je remercie tous mes autres professeurs de classe préparatoire, particulièrement ceux de ma « prépa de cœur » du lycée Mistral à Avignon. Sans eux et tout ce qu'ils m'ont appris et fait découvrir, ce mémoire n'aurait jamais vu le jour.*

*Enfin, je remercie ma famille qui a bien voulu m'écouter patiemment débâter sur ce projet et m'a assuré un soutien inconditionnel.*

## **Résumé :**

*De prime abord, patrimonialiser en France un western américain comme Broken Arrow (La Flèche brisée) de Delmer Daves paraît aberrant. En effet, ce film au succès critique et populaire à sa sortie en 1951, aujourd'hui tombé dans l'oubli, appartient à un genre non seulement largement méprisé mais surtout non français. Néanmoins, la continuité de la reconnaissance critique et la multiplication récente des actions de valorisation à son égard montrent que le processus de patrimonialisation est déjà en cours. L'intérêt, parfois vif, des élites pour ce western particulier laisse augurer un consensus patrimonial, d'autant plus que, de par les thèmes qu'il aborde et son esthétique, ce western américain est susceptible de faire écho à des valeurs artistiques, culturelles et politiques proprement françaises ainsi qu'à des pans de l'histoire de France, loin de préoccupations strictement américaines.*

## **Descripteurs :**

*Broken Arrow – La Flèche brisée – Delmer Daves – Elliott Arnold – Cochise – Jeffords – Indiens d'Amérique – Western américain – Réception d'une œuvre – Transfert culturel – Artificiation – Patrimonialisation – Cinéphilie – Politique culturelle – Transmission – Patrick Brion – Bertrand Tavernier*

## **Abstract :**

*At first sight, making an american western such as Delmer Daves Broken Arrow part of cultural heritage in France sounds like nonsense. Indeed, this film, which got critical success and public support when it was released in 1951 and is nowadays left in oblivion, belongs to a movie genre that is not only widely denigrated but, above all, not french. However, the continued critical acclaim and the recent amount of promoting actions shows that its patrimonialization is already a work-in-progress. The elites' interest, which is sometimes a lively one, for this particular western shows signs of a public consensus for this cinematographic heritage, especially since this american western's themes and esthetic are likely to echo some specifically french artistic, cultural and political values as well as some French history events, far from any purely american concerns.*

## **Keywords :**

*Broken Arrow – La Flèche brisée – Delmer Daves – Elliott Arnold – Cochise – Jeffords – Native Americans – American Western – Reception of artwork – Cultural transfer – Artificiation – Cultural heritage – Patrimonialization – Love of cinema – Cultural policy – Transmission – Patrick Brion – Bertrand Tavernier*

## **Droits d'auteurs**

Droits d'auteur réservés.

Toute reproduction sans accord exprès de l'auteur à des fins autres que strictement personnelles est prohibée.

# Sommaire

|                                                                                      |           |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>SIGLES ET ABRÉVIATIONS.....</b>                                                   | <b>7</b>  |
| <b>INTRODUCTION.....</b>                                                             | <b>9</b>  |
| <b>Le western américain en France, un genre de paradoxes.....</b>                    | <b>9</b>  |
| <b>Patrimoine et patrimonialisation : concepts et réalités.....</b>                  | <b>11</b> |
| <b>Étude de cas : De La Flèche brisée en France , ou une patrimonialisation</b>      |           |
| <b>« à la française » ?.....</b>                                                     | <b>13</b> |
| <b>PARTIE I : LA FLÈCHE BRISÉE, LE WESTERN PRO-INDIEN PROPRE À</b>                   |           |
| <b>PARLER AUX FRANÇAIS.....</b>                                                      | <b>17</b> |
| <b>A- Avant l'œuvre, l'Histoire : où l'on retrouve le « sérieux » traditionnel</b>   |           |
| <b>français.....</b>                                                                 | <b>17</b> |
| 1) <i>Histoire et récit : des œuvres historiques.....</i>                            | <i>17</i> |
| 2) <i>L'adaptation cinématographique d'un roman.....</i>                             | <i>20</i> |
| <b>B- Une œuvre signée par un auteur : la démarche davesienne vue depuis la</b>      |           |
| <b>France.....</b>                                                                   | <b>23</b> |
| 1) <i>Delmer Daves et les Indiens.....</i>                                           | <i>24</i> |
| 2) <i>L'esthétique de La Flèche brisée.....</i>                                      | <i>27</i> |
| <b>C- Avant l'œuvre, l'Indien : l'Autre apprécié des Français.....</b>               | <b>31</b> |
| 1- <i>Les Français et les Indiens : une fascination antérieure au western.....</i>   | <i>31</i> |
| 2- <i>Le western et les Indiens avant La Flèche brisée : la fascination pour une</i> |           |
| <i>figure ambivalente.....</i>                                                       | <i>34</i> |
| <b>PARTIE II : LES PRÉJUGÉS AUTOUR DU WESTERN, UN FREIN À LA</b>                     |           |
| <b>PATRIMONIALISATION.....</b>                                                       | <b>39</b> |
| <b>A- Une identité de divertissement.....</b>                                        | <b>39</b> |
| 1) <i>Un genre populaire lié à l'enfance.....</i>                                    | <i>39</i> |
| 2) <i>Un film ayant pour étiquette commerciale : « western ».....</i>                | <i>43</i> |
| <b>B- Un film oublié au sein d'un genre « mort ».....</b>                            | <b>50</b> |
| 1) <i>Un film dépassé par ses successeurs : le western pro-Indiens après La</i>      |           |
| <i>Flèche brisée.....</i>                                                            | <i>50</i> |
| 2) <i>Un oubli pris dans le déclin général du western.....</i>                       | <i>54</i> |
| <b>C- Une identité américaine, loin des canons français.....</b>                     | <b>57</b> |
| 1) <i>Les réticences à l'artification.....</i>                                       | <i>57</i> |
| 2) <i>Les réticences à la patrimonialisation.....</i>                                | <i>60</i> |
| <b>PARTIE III : L'INTÉRÊT DES ÉLITES OU LA LÉGITIMATION DE SA</b>                    |           |
| <b>PATRIMONIALISATION.....</b>                                                       | <b>65</b> |
| <b>A- Un genre reconnu comme un objet à patrimonialiser en France.....</b>           | <b>65</b> |
| 1) <i>Le genre valorisé : vers l'artification.....</i>                               | <i>65</i> |
| 2) <i>Un genre pris dans la reconnaissance du cinéma : vers la</i>                   |           |
| <i>patrimonialisation.....</i>                                                       | <i>69</i> |
| <b>B- Un western pas comme les autres : les spécificités de l'appropriation</b>      |           |
| <b>française.....</b>                                                                | <b>72</b> |
| 1) <i>Un film fondateur qui se démarque au sein d'un genre stéréotypé :.....</i>     | <i>72</i> |
| 2) <i>Un film américain correspondant aux idéaux français.....</i>                   | <i>76</i> |
| <b>C- Sauver de l'oubli un film fondateur : les actions et discours en faveur de</b> |           |
| <b>sa préservation.....</b>                                                          | <b>80</b> |
| 1) <i>Des discours qui restent positifs.....</i>                                     | <i>80</i> |
| 2) <i>Les actions à long et court terme.....</i>                                     | <i>84</i> |

|                                                                              |            |
|------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>PARTIE IV : UN WESTERN EN COURS DE PATRIMONIALISATION :</b>               |            |
| <b>LES ACTIONS DE VALORISATION.....</b>                                      | <b>89</b>  |
| <b>A- La transmission scolaire :.....</b>                                    | <b>89</b>  |
| 1) <i>Des perspectives variées.....</i>                                      | <i>89</i>  |
| 2) <i>Les arguments d'étude : l'Histoire, la paix, l'Indien.....</i>         | <i>92</i>  |
| <b>B- Sur le marché de la culture :.....</b>                                 | <b>97</b>  |
| 1) <i>La diffusion dans un cadre culturel :.....</i>                         | <i>97</i>  |
| 2) <i>La diffusion dans un cadre commercial.....</i>                         | <i>101</i> |
| <b>C- Aux frontières de la patrimonialisation : le processus à l'échelle</b> |            |
| <b>individuelle.....</b>                                                     | <b>107</b> |
| 1) <i>Une récurrence faussement hasardeuse ?.....</i>                        | <i>108</i> |
| 2) <i>L'accueil hasardeux de cette récurrence du hasard.....</i>             | <i>111</i> |
| <b>CONCLUSION.....</b>                                                       | <b>115</b> |
| <b>Silence ! Patrimonialisation en cours... Parlons-en !.....</b>            | <b>115</b> |
| <b>SOURCES.....</b>                                                          | <b>119</b> |
| <b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>                                                    | <b>125</b> |
| <b>ANNEXES.....</b>                                                          | <b>131</b> |
| <b>TABLE DES ILLUSTRATIONS.....</b>                                          | <b>137</b> |
| <b>TABLE DES MATIÈRES.....</b>                                               | <b>138</b> |

## **SIGLES ET ABRÉVIATIONS**

---

ADRC : Agence pour le Développement Régional du Cinéma

CNC : Centre National du Cinéma et de l'image animée

DCP : Digital Cinema Package

DVD : Digital Versatile Disc

IDHEC : Institut Des Hautes Études Cinématographiques



## INTRODUCTION

---

« Tout le monde sait, ou croit savoir, de façon certaine  
ce qu'est le genre western au cinéma »  
Suzanne Liandrat-Guigues

Lors de la Fête des Lumières 2017, grand événement populaire chaque année à Lyon, un court-métrage d'animation retraçant l'histoire du cinéma a été projeté sur la façade du Musée des Beaux-Arts, place des Terreaux. Intitulé « Énoha fait son cinéma », on y voit une petite fille, Énoha, et son chat, qui, au moment d'aller au lit, s'amuse à rejouer une sélection de films et séries de films qui ont fait date – à commencer par la sortie des usines Lumière – et qui tirent leur renommée de leur succès populaire et/ou de leurs prouesses techniques. Au sein de cette rétrospective, seul un genre est identifié comme tel, sans référence à un film particulier : le western. La reprise de clichés le rend facilement identifiable : l'une fait le cow-boy (ou la cow-girl) avec jeans et revolver tandis que l'autre fait l'Indien avec arc et coiffe de plumes, et les deux se livrent à un duel dans un décor désertique.

Au-delà du jeu de la reconnaissance, l'insertion du western comme genre cinématographique au sein de ce panorama historique interpelle par son évidence paradoxale, évidence qui interroge sur notre rapport à la culture cinématographique et au sein de celle-ci, au western américain. Cette évidence paradoxale est même double. D'une part, étant donné que la projection de ce court-métrage au cœur de la ville qui a vu naître le cinématographe est à l'origine du projet, on aurait pu s'attendre à voir mis en valeur, dans une perspective culturelle, le patrimoine cinématographique français. Or, force est de constater que son contenu est bien plus hollywoodien que français, preuve en est de l'épisode westernien. D'autre part, si l'on considère qu'il s'agit là de reconnaître l'importance du western dans l'histoire du cinéma, cette reconnaissance apparaît comme générique et globale sans qu'une œuvre ou un réalisateur ne se détache (comme cela est le cas pour Georges Méliès ou *Le Kid* de Chaplin). Même si l'usage de clichés se justifie pour assurer une reconnaissance rapide parmi les autres films de ce court-métrage, cela rejoint certains préjugés, plus ou moins conscients, de la pensée française en ce qui concerne l'art, la culture et le patrimoine. En effet, le western comme genre semble ainsi reconnu comme un élément de la culture populaire, de la culture de masse, ce qui le distingue à première vue de la culture d'exception comme nous l'entendons « à la française » et le distingue également du patrimoine français du fait de ses origines et de sa forte identité outre-atlantiques.

## LE WESTERN AMÉRICAIN EN FRANCE, UN GENRE DE PARADOXES

*La Flèche brisée*. Traduction littérale du titre original, *Broken Arrow*, ces quelques mots désignant le film réalisé par Delmer Daves en 1950 le font associer au genre du western et au premier cliché qui lui est accolé : c'est un « film de cow-boys et d'Indiens ». Même si nous n'avons jamais vu de western ou que le temps a rendu vagues nos souvenirs, la simple mention du mot « western » éveille des images, fait penser à certains personnages, lieux, scènes d'actions ou encore à des noms d'acteurs, de réalisateurs... Pour définir le western, tous les auteurs français



lus pour ce travail commencent par faire un catalogue de tous les éléments esthétiques et narratifs qu'on pourra y trouver, et tous constatent, dans l'universalité de cette démarche, les limites d'une telle approche. En effet, si le genre *est* stéréotypé (on ne peut dénier que les clichés qui lui sont associés ont un fondement réel), force est de constater qu'il est *aussi* protéiforme. Dans son opuscule sur le western publié en 2005 par les Cahiers du Cinéma, Clélia Cohen conclut ainsi l'échec d'un tel catalogue :

« Plus on énumère, plus on appauvrit, car le western, à s'y pencher de plus près, accueille en son cadre toutes les histoires. Quel rapport entre *L'Or et l'amour*, western de boudoir de Jacques Tourneur, et *La Prisonnière du désert*, western-western de John Ford, sortis la même année [1956] ? Rien, sinon un esprit perdu, celui du XVIII<sup>e</sup> siècle, et une tendance à regarder vers l'Ouest. »<sup>1</sup>

L'enthousiasme qui transparaît dans ces propos, plus proches du discours indirect libre que de la neutralité habituelle des ouvrages « sérieux », témoigne du fait que les Français s'intéressent au genre américain et que cet intérêt n'est pas seulement scientifique. De façon plus mesurée, Suzanne Liandrat-Guigues constatait déjà en 1993 l'illusion de l'exhaustivité et ses dangers car la présentation adoptée et les formulations choisies peuvent trahir certaines conceptions et classifications caricaturales<sup>2</sup>.

Le western a en effet les particularités d'un genre qui se caractérise par des paradoxes, à commencer par la trompeuse simplicité de sa définition et la diversité des réactions et propos à l'égard d'un genre « à clichés ». L'unité de la dénomination générique « western » n'est pas synonyme d'homogénéité ; elle regroupe au contraire des films très divers. Ces films recoupent eux-mêmes une série de couples antinomiques dont est lui-même porteur le mythe de l'Ouest. En effet, cet Ouest représente l'idéal de l'Ailleurs en même temps que la disparition de ce dernier, l'attrait ou la répulsion pour un monde sauvage qui disparaît sous la civilisation : la Frontière n'est pas une ligne fixe mais un front pionnier qui avance, motivé par des promesses illimitées d'extension. Or, lorsqu'en 1890 est annoncée officiellement la fin de la Frontière, ne reste que la mélancolie d'un rêve disparu avec l'irréversibilité du temps. L'invention du cinématographe en 1898 semble venir à point nommé : on compte ainsi des westerns parmi les premiers films. Cette coïncidence fait dire à Clélia Cohen que « le western, qui avait eu besoin du cinéma pour naître [...] était né sur ce qui venait de disparaître »<sup>3</sup>. En substituant le mouvement de la Frontière au mouvement des images, le cinéma fait perdurer la promesse de l'Ailleurs vierge et donne ainsi un nouvel écho aux mythes attachés à l'Ouest.

Un film western est perçu généralement comme traitant de la Conquête de l'Ouest, c'est-à-dire dont l'action se situe, historiquement, entre 1840 et 1890 environ, et géographiquement, à l'Ouest du Mississippi, même si ce cadre spatio-temporel est moins fixe qu'il n'y paraît<sup>4</sup>. Concernant le contenu fictionnel, la vengeance, la rivalité, la rencontre, l'apprentissage, l'enquête, la quête de soi et la

<sup>1</sup>Clélia Cohen, *Le Western*, Paris : Cahiers du cinéma : CNDP, 2005, p. 4

<sup>2</sup>Suzanne Liandrat-Guigues « Le western » dans Michel Serceau (dir.), *Panorama des genres de cinéma*, dans *CinémaAction* n°68, Paris : Télérama, 1993, p. 19

<sup>3</sup>*Ibidem*, p. 55

<sup>4</sup>Les premiers westerns ne situaient pas leur fiction comme historique mais comme contemporaine à leur tournage au début du XX<sup>e</sup> siècle et d'autres films plus récents la situe dans un contexte plus actuel. Par exemple, le récit de *Brokeback Mountain* (*Le Secret de Brokeback Mountain*), réalisé par Ang Lee en 2005, a lieu dans les années 1960-1980. À l'inverse, *Le Dernier des Mohicans*, dont on compte au moins trois films adaptés du roman de James Fenimore Cooper, reprend un épisode de la Guerre de Sept Ans (1756-1763) dans les colonies de l'Est.

mise à l'épreuve figurent parmi les unités narratives de base et se caractérisent par un certain degré d'universalité. Ces unités s'inscrivent dans ce que Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues nomment de « grands cycles historiques » : cycle de la loi et du maintien de l'ordre, cycle du bétail, cycle de la guerre de Sécession ou encore cycle des guerres indiennes<sup>5</sup>. Cette universalité n'est donc pas dénuée de variété et reprend les thèmes antinomiques d'un monde à construire et déjà disparu, d'un monde pris entre rêves et désillusions, où s'opposent ordre et désordre, civilisation et sauvagerie, d'un monde où l'on retrouve à la fois des personnages de loi et de hors-la-loi, d'éleveurs sédentaires et de cow-boys nomades, sans oublier les Indiens...

Ces clichés, connus de tous, amateurs ou non de western, suscitent tout autant malaise et mépris que nostalgie et fascination. Devant la vision d'Énoha et son chat en cow-boy et Indien, la reconnaissance est immédiate, fait travailler l'imagination et la mémoire, ce peu importe que nous n'ayons jamais vu un seul western de John Ford ou que nous ne rappelions plus à quel titre associer le visage de John Wayne. C'est ce qui amène Paul Bleton, dans son ouvrage au titre évocateur *Western, France : la place de l'Ouest dans l'imaginaire français*, à remarquer que : « Alors même qu'elle ne cherche pas vraiment à s'en souvenir, la génération du *baby-boom* a longtemps été hantée par l'imaginaire western. »<sup>6</sup> Et aujourd'hui, cet imaginaire reste vivace : « l'aura culturelle du western est encore grande dans la production cinématographique américaine en général et auprès du public, surtout étranger. »<sup>7</sup>

À la fois rebut associé à un univers simpliste relégué à des souvenirs d'enfance coupables et genre de prestige qui a produit des chefs-d'œuvre de répertoire indispensables à la culture cinématographique de tout bon cinéphile, le western ne peut se départir des émotions qu'il suscite, émotions semblables à celles qui entourent le patrimoine et qui ont partie liée au processus de patrimonialisation.

## PATRIMOINE ET PATRIMONIALISATION : CONCEPTS ET RÉALITÉS

Il en est du patrimoine comme du western : on s' imagine pouvoir facilement le définir et l'on se retrouve vite confronté à la difficulté de la tâche.

Étymologiquement, le latin *patrimonium, ii* (n) désigne l'héritage du père, les biens de la famille, selon le dictionnaire Gaffiot. Bien qu'il semble relever du seul vocabulaire juridique, le patrimoine s'étend au-delà des limites préconçues qui lui étaient assignées pour recouper ce qui est considéré non seulement comme un bien propre, mais aussi comme un héritage commun. Alain Rey remarque que le mot, glósé en *patria hereditas* dans un dictionnaire du XVII<sup>e</sup> siècle, accorde déjà au patrimoine l'idée d'une transmission de biens matériels mais aussi spirituels, autorisée par un lien de lignage, familial ou social<sup>8</sup>. Ainsi, les potentialités d'extension du patrimoine sont présentes dans le mot même : si l'Eglise était considérée comme le patrimoine des pauvres sous l'Ancien Régime, Romain Rolland demande en 1914 de « respecte[r] les œuvres [car] c'est le patrimoine du genre humain. ».

<sup>5</sup>Jean-Louis Leutrat, Suzanne Liandrat-Guigues, *Western(s)*, Paris : Klincksieck, 2007, p. 58-62

<sup>6</sup>Paul Bleton, *Western, France : la place de l'Ouest dans l'imaginaire français*, Amiens : Encrage, 2002, p. 25

<sup>7</sup>Hervé Mayer, *La construction de l'Ouest américain dans le cinéma hollywoodien*, Neuilly : Atlande, 2017, p. 72

<sup>8</sup>Alain Rey, « Lexicographie du patrimoine », dans Henry Rousso (dir.), *Le regard de l'histoire : l'émergence et l'évolution de la notion de patrimoine au cours du XX<sup>e</sup> siècle*, Actes des Entretiens du Patrimoine, Paris : Fayard, 2003, p. 25-30, p. 26

Depuis les années 1970, le concept de patrimoine s'est ouvert aux productions artistiques que le passé nous a laissé puis s'est étendu aux sciences sociales en englobant les productions humaines les plus variées (on parle alors de patrimoine culturel) avant de gagner même les sciences exactes sur la question de l'environnement (le patrimoine est aussi naturel). Multidimensionnelle, la notion réunit ainsi, sous une dénomination unique, un ensemble de biens de natures différentes. La dimension collective est essentielle : on parle de « notre » patrimoine français, européen, mondial. Les éléments clés du patrimoine sont la propriété, à la fois comme possession matérielle et spécificité identitaire, ainsi que la transmission entendue comme transmission pratique par la sauvegarde, la protection et la valorisation et comme transmission de sens par le recours à des valeurs héritées et partagées.

Néanmoins, en dépit de sa diversification, lorsqu'on parle de patrimoine sans lui accoler un adjectif, on le perçoit en premier lieu comme patrimoine culturel, et surtout artistique. En effet, même si art et patrimoine sont distincts, l'art reste une référence et une valeur primordiale ; c'est pourquoi, spontanément, lorsqu'on s'intéresse au cinéma comme patrimoine, cet intérêt adopte la perspective de l'art. Le processus de patrimonialisation et celui d'artification peuvent ainsi se chevaucher et partagent d'ailleurs de nombreux points communs, ce que relèvent notamment Nathalie Heinich et Roberta Shapiro dans l'ouvrage qu'elles ont co-dirigé, *De l'artification*<sup>9</sup>.

L'homme possède la faculté adaptative de transformer un objet ordinaire en objet exceptionnel. Ce processus peut ainsi faire « passer à l'art » aussi bien le cinéma que la danse hip-hop et une semblable dynamique peut faire « passer au patrimoine » une cathédrale monumentale aussi bien qu'une petite cuillère ouvragée, comme le relève Nathalie Heinich<sup>10</sup>. Cela entraîne un changement de définition de l'objet artifié ou patrimonialisé ainsi qu'un déplacement des frontières entre catégories avec l'extension du champ de l'art ou celui du patrimoine. « Toutes ces modifications engendrent des transformations à la fois *perceptives* et *émotionnelles*, qui font partie, elles aussi, des opérateurs de l'artification. »<sup>11</sup>. De même, pour le patrimoine, la requalification d'un objet, artistique ou non, matériel ou immatériel, en objet patrimonial, passe par, et entraîne en conséquence, un changement de regard (objectif comme subjectif) sur ledit objet. Artification comme patrimonialisation relèvent de théories de l'action. Elles regroupent en cela un ensemble d'opérations pratiques, symboliques, organisationnelles et discursives, à commencer par le signe terminologique : parler de septième art ou de patrimoine cinématographique. Elles mobilisent également des acteurs divers, comme les praticiens et créateurs de l'objet à artifier/patrimonialiser, les publics et les intermédiaires, qu'il s'agisse de critiques, de marchands ou d'institutions et agents de l'État. Ces théories de l'action s'intéressent aussi aux résultats de celle-ci : la patrimonialisation d'un objet repose sur les arguments avancés en faveur d'une inscription au patrimoine, sur les modalités de conservation ainsi que sur celles de sa valorisation : l'objet jugé digne d'être patrimonialisé est préservé pour assurer sa transmission dans le temps.

---

<sup>9</sup>Elles font une définition détaillée de l'artification dans l'avant-propos et surtout dans la post-face, dans Nathalie Heinich, Roberta Shapiro (dir.), *De l'artification, enquêtes sur le passage à l'art*, Paris : éditions de l'école des hautes études en sciences sociales (EHESS), 2012. La mise en parallèle avec le patrimoine apparaît notamment dans l'article de Nathalie Heinich, « L'Inventaire, un patrimoine en voie de désartification ? », p. 193-210.

<sup>10</sup>Reprise du sous-titre de l'ouvrage de Nathalie Heinich, *La fabrique du patrimoine : de la cathédrale à la petite cuillère*, Paris : éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009

<sup>11</sup>Nathalie Heinich, Roberta Shapiro, *De l'artification*, op. cit., p. 288

À propos de temporalité, la patrimonialisation, tout comme l'artification, suit une chronologie qui n'est ni linéaire ni progressive. Si le patrimoine est associé à la permanence, il se caractérise aussi par son instabilité : c'est un concept en voie de formation dont la définition n'est pas arrêtée et qui est pris dans la dynamique de patrimonialisation qui inscrit des objets nouveaux au patrimoine – tel le genre western –, de façon plus ou moins diffuse et plus ou moins consensuelle et dans un temps plus ou moins long.

## ÉTUDE DE CAS : DE *LA FLÈCHE BRISÉE* EN FRANCE , OU UNE PATRIMONIALISATION « À LA FRANÇAISE » ?

Concernant le western américain, parmi les milliers de films que le genre a produit, seul un petit nombre de titres est connu du grand public. Une grande majorité est méconnue, même des amateurs de westerns, voire oubliée. Se pose ainsi la question de la patrimonialisation de ces œuvres afin de lutter contre l'oubli – perspective qui se trouve dans le prolongement de la volonté de transmission patrimoniale – et de faire perdurer la connaissance du genre et de sa diversité au-delà des seuls préjugés.

On pourrait donner comme exemple *La Flèche brisée* de Delmer Daves, réalisé en 1949, sorti en 1950 aux États-Unis et en 1951 en France. Il s'agit d'un western pro-Indiens qui retrace l'épisode historique du traité de paix de 1872 avec les Apaches chiricahuas à travers l'amitié qui unit l'Américain Thomas Jeffords (joué par James Stewart) au chef Cochise (joué par Jeff Chandler). Ce film est fondé sur un roman historique d'Elliott Arnold, *Blood Brother (La Flèche brisée)*, publié en 1947 aux États-Unis et en 1951 en France. Son adaptation cinématographique par Daves a été acclamée dans le monde entier à sa sortie pour son message humaniste et reconnu comme le film fondateur qui a impulsé toute une veine de westerns réhabilitant la figure de l'Indien à l'écran. Pourtant, il est largement oublié aujourd'hui. De même, Delmer Daves est un cinéaste reconnu, notamment comme réalisateur de westerns (il en compte dix à son actif), et, aujourd'hui, très méconnu en France. Pareillement, James Stewart, connu comme un grand acteur de western n'est pas souvent associé à celui-ci, qui a été son premier. Dans le cadre de cet oubli ou méconnaissance, *La Flèche brisée* est néanmoins l'objet de discours et d'actions tendant à le valoriser ou le diffuser et ainsi le faire connaître de façon positive.

Néanmoins, plusieurs défis semblent interdire au western américain une patrimonialisation en France. Les arguments « contre » ne manquent pas, à commencer par les plus évidents : son identité de production hollywoodienne l'éloigne de la France ainsi que du cinéma d'art jugé plus digne d'être patrimonialisé. Néanmoins, les arguments « pour » ne sont pas inexistantes pour autant : c'est un genre incontournable de l'histoire du cinéma qui a marqué des générations entières à travers le monde entier, dont certains films sont acclamés comme de véritables chefs-d'œuvre et dont certains cinéastes reconnus aujourd'hui revendiquent l'influence, ce qui peut lui assurer la reconnaissance légitime de patrimoine culturel cinématographique mondial...

Cette combinaison de paradoxes – la patrimonialisation *en France* du western *américain*, lui-même genre de paradoxes – alliée aux émotions contradictoires que le tout suscite, a été le point de départ de ma réflexion. Le processus de reconnaissance du western américain en France comme patrimoine cinématographique

graphique induit-il une américanisation de la culture française ou une francisation du patrimoine mondial du cinéma ?

*La Flèche brisée* de Delmer Daves servira d'étude de cas pour affiner cette problématique générale. S'il s'agit de donner un aperçu de la façon dont les Français peuvent accueillir ce film comme une œuvre de patrimoine, la dénomination globale de « Français » n'en fait pas un groupe homogène et les sources disponibles sont pour la plupart produites par les élites (critiques, experts) et les acteurs du patrimoine qui, du fait même de leur intérêt pour ce western, participent à la reconnaissance, positive, de sa valeur patrimoniale. À l'inverse, hormis quelques témoignages individuels recueillis oralement et sur Internet, l'avis du grand public est plus difficilement appréhendable au sein d'un oubli général. Outre le film lui-même qui est une source de base, les discours français « d'autorité » dont il est l'objet, depuis sa sortie en 1950 jusqu'à aujourd'hui offrent ainsi une première approche pour voir les évolutions et les permanences des jugements français sur ce western. En plus des articles de presse, revues spécialisées et articles en ligne, certains ouvrages bibliographiques ont un caractère de source puisqu'ils témoignent de la façon dont le western américain a pu être appréhendé en France et celle dont le film de Daves s'insère dans ou se distingue de ces propos généraux. Étant donné que ce n'est pas tant sa réception « simple » que sa patrimonialisation qui est l'enjeu de cette réflexion, les manifestations à la fois intellectuelles et pratiques de sa valorisation patrimoniale se présentent sous forme de sources diverses. Peuvent ainsi être recueillis des documents vidéos, dossiers et autres éléments médiatiques dans lesquels ce western est patrimonialisé, ce qui permet d'en étudier les modalités, quand les acteurs ne réfléchissent pas eux-mêmes sur le rôle qu'ils jouent. De plus, étant donné que la patrimonialisation du cinéma peut se dérouler dans les lieux les plus divers (cinémas, musées, bibliothèques mais aussi écoles et surfaces commerciales culturelles), s'entretenir avec des enseignants ayant diffusé et étudié ce western en classe a pu servir d'exemple pour illustrer certains arguments et compléter les sources disponibles sur Internet. Quant à la visite des lieux eux-mêmes, tels que l'Institut Lumière de Lyon ou encore la Cinémathèque de Toulouse pour profiter de toutes les propriétés de leur base de données, ciné-ressources, elle a alimenté ce travail à travers la façon dont le western de Delmer Daves est présent et présenté matériellement en ces lieux par des livres et leurs couvertures, par des DVD et leurs jaquettes, par des affiches et leurs accroches promotionnelles.

Tout cela suppose de faire une histoire de la réception « en cours » pour étudier comment les Français ont pu s'approprier *La Flèche brisée* au sein du genre western et comment ils peuvent tenter de se le ré-approprier en le patrimonialisant. Cela me semble d'autant plus intéressant que peu d'ouvrages sur le western abordent cette question-là, présentant avant tout le genre et ses codes, son histoire et son esthétique et si des éléments de contextualisation et de réception sont traités, cela concerne généralement le cadre des États-Unis. Ce travail se propose de tenter de faire de même dans le cadre français à travers le cas de *La Flèche brisée* de Delmer Daves en étudiant notamment le rôle des acteurs de sa patrimonialisation, qu'ils soient individuels ou institutionnels, qu'il s'agisse d'anonymes, d'experts médiatiques ou encore de l'État à travers le Centre National du Cinéma et de l'image animée...

Cette étude permettra d'explorer les logiques selon lesquelles les Français peuvent s'intéresser à cette œuvre particulière comme film de patrimoine au sein

d'un genre prolifique<sup>12</sup>. Peut-on d'ailleurs dire que ce western américain est l'objet d'une patrimonialisation « à la française » ?

Avant que d'aborder la question de sa patrimonialisation, une première approche historique exige de faire une présentation de l'objet d'étude « en contexte » français, à travers le thème qu'il aborde (la lointaine fascination pour l'Indien d'Amérique), sa genèse (une fiction historique adaptée d'une source romanesque) et son esthétique (objet d'éloges de la part des critiques français). Les éléments qui caractérisent ce film et les échos que, à sa sortie, ils ont pu provoquer chez un public imprégné de culture occidentale, entrent aujourd'hui en compte dans les réflexions liées à sa revalorisation patrimoniale.

Ensuite, son identité de western le précédant, c'est à travers le prisme des considérations françaises sur ce genre hollywoodien que se pose la question de son illégitimité à être patrimonialisé dans notre pays. De prime abord, le film a été, pour la grande majorité du public, un divertissement comme tant d'autres westerns et, suivant le déclin du genre dès les années 1960, il est rapidement tombé dans la désuétude et l'oubli dans les années 1970 et 1980, ce désintérêt pouvant même être un rejet en écho avec la longue inimitié que la France a avec le cinéma américain.

Néanmoins, cette inimitié apparente n'empêche pas que les Français se soient également intéressés de longue date au western américain sur leurs propres bases culturelles. Depuis les années 1970 et surtout 1990, en parallèle avec l'extension de la notion de patrimoine, la reconnaissance de la légitimité artistique – et, en conséquence, patrimoniale – du genre s'est quelque peu généralisée. La patrimonialisation de *La Flèche brisée* paraît d'autant plus légitime que ce film est apparu et continue d'apparaître comme une œuvre incontournable, à distinguer du corpus westernien général du fait de sa résonance particulière chez les acteurs culturels français faisant autorité. Preuve matérielle de cet intérêt français, sa préservation et sa disponibilité à la diffusion est mise en œuvre par des institutions publiques.

Enfin, étant donné que le processus de patrimonialisation se joue par sa visibilité, il s'agira de « voir à l'œuvre » la transmission de ce film comme œuvre de patrimoine à un large public. Portées par des acteurs et motivées par des enjeux divers, les actions de valorisation sont multiples et, amorcées dans les années 1990, elles se sont multipliées au XXI<sup>e</sup> siècle du fait de l'apport des nouvelles technologies et de nouveaux dispositifs patrimoniaux. Ces dernières années, on peut d'ailleurs constater un engouement particulier autour de ce film qui, encore, pourrait bien sembler être un choix privilégié pour un public imprégné de culture française...

<sup>12</sup>En cela, l'étude du film de Daves et de sa réception reste un exemple singulier ; il n'est pas dans mon intention d'extrapoler mes analyses à tous les westerns.

## PARTIE I : *LA FLÈCHE BRISÉE*, LE WESTERN PRO-INDIEN PROPRE À PARLER AUX FRANÇAIS

---

Historiens et critiques de cinéma sont unanimes sur l'importance historique de *Broken Arrow* (*La Flèche brisée*) de Delmer Daves qui a eu un grand retentissement aux États-Unis et dans le reste du monde. On ne peut s'intéresser à ce film sous l'angle de sa patrimonialisation en le présentant hors de tout contexte : concernant la France, ce western n'est pas dénué d'atouts pour plaire aux Français. C'est ainsi que les arguments en faveur de sa patrimonialisation aujourd'hui ne sont pas sans similitude avec ceux qui ont pu favoriser sa bonne réception avant et au moment de sa sortie. Ces arguments au long cours sont l'intérêt des Français pour les œuvres historiques, leur attention portée à l'art d'un auteur cinématographique et leur lointaine fascination pour les Indiens.

### A- AVANT L'ŒUVRE, L'HISTOIRE : OÙ L'ON RETROUVE LE « SÉRIEUX » TRADITIONNEL FRANÇAIS

Alors qu'il n'était pas encore reconnu comme septième art, le cinéma a trouvé, notamment en France, des arguments de légitimation du côté de la science car il peut enseigner l'histoire et du côté de l'art en adaptant à l'écran des œuvres littéraires. Le western de Delmer Daves participe des deux : il a pour thème un épisode des guerres indiennes du siècle de la conquête de l'Ouest et il est l'adaptation du roman historique d'Elliott d'Arnold, *Blood Brother* (*Frère de sang* rebaptisé en français *La Flèche Brisée* du titre du film dont il a été à l'origine). Ainsi, tout américain qu'il soit, ce film possède, par son thème et par sa genèse, des atouts pour plaire à un public français.

#### 1) Histoire et récit : des œuvres historiques

Parmi les épisodes historiques relatifs aux guerres apaches, Elliott Arnold et Delmer Daves empruntent le sujet de leur œuvre à ceux qui concernent le chef chiricahua Cochise. Chacun d'eux en tire une intrigue en l'« adaptant » au cadre littéraire d'un roman pour l'un et pour l'autre, au cadre cinématographique d'un film western.

##### a) *Les faits : Cochise et les guerres apaches*<sup>13</sup>

Le nom générique d'Apache renvoie à plusieurs petites tribus comme les Apaches mescaleros, mimbres ou chiricahuas. Installés dans la région désertique de l'Arizona, ces peuples nomades ont de plus en plus de mal à vivre de la chasse, l'arrivée des Espagnols au Mexique puis des Américains à la « frontière » effrayant le gibier. Leurs relations avec les Mexicains sont tendues et les raids qu'ils font au Mexique sont autant des moyens de guerroyer que de pourvoir à leurs besoins en capturant mules, marchandises et esclaves. Avec la Conquête de l'Ouest au XIX<sup>e</sup> siècle, les Américains s'ajoutent au nombre de leurs ennemis, même s'ils peuvent être leurs alliés ponctuels dans la guerre que font ces derniers aux Mexicains entre 1846 et 1848. À cette époque, deux chefs apaches se distinguent : Mangas Coloradas (1797 env.-1863), chef de la tribu des Mimbres, habile diplomate puis

---

<sup>13</sup>Comme sources bibliographiques, je me suis servie d'Edwin R. Sweeney, *Cochise, chef des Chiricahuas*, Monaco : éditions du Rocher, 1991, de Robert M. Utley, Wilcomb E. Washburn, *Guerres indiennes. Du Mayflower à Wounded Knee*, Paris : Albin Michel, 1992, de l'encyclopédie en ligne *Encyclopaedia Universalis* et du roman historique d'Elliott Arnold, *La Flèche brisée*, Paris : éd. Télémaque, 2014.

que guerrier même s'il doit son nom (Manches Rouges) aux Mexicains victimes de ses raids et Cochise (1812 env.-1874), chef de la tribu des Chiricahuas, plus jeune mais tout autant respecté, si ce n'est plus, pour ses prouesses tactiques et guerrières. Les deux hommes sont alliés dans la lutte contre les ennemis héréditaires mexicains et les nouveaux arrivants américains.

En 1848, le traité de Guadalupe Hidalgo met fin à la guerre américano-mexicaine et le traité de Gadsden de 1853 qui y fait suite fixe la nouvelle frontière entre les deux pays : les terres au Nord du Rio Grande, dont font partie les territoires apaches et notamment les montagnes Chiricahuas, appartiennent désormais aux États-Unis. Cochise, conscient de la faiblesse numérique de sa tribu et de l'installation inéluctable des Américains, souhaite faire la paix avec ces derniers – et par conséquence, avec les Mexicains – afin de préserver son peuple. Il se détache de Mangas Coloradas et des autres tribus apaches qui continuent à s'opposer aux Blancs. Si la paix est acceptée par la grande majorité de sa tribu en soutien à leur chef, elle entraîne la désaffection de quelques guerriers, dont Goklia qui se fera connaître sous le nom de Geronimo. Durant une dizaine d'années, Cochise maintient la paix, protégeant les voyageurs blancs au passage stratégique du Défilé des Apaches face aux renégats de Geronimo.

En 1861, un incident avec le jeune sous-lieutenant Bascom, nouvel arrivant en Arizona, met fin à cet intermède de paix. Accusé à tort d'avoir kidnappé un enfant blanc, et face à l'intransigeance de Bascom qui, convaincu de la culpabilité du chef Chiricahua, a pris son frère en otage et l'a tué, Cochise reprend les hostilités. Durant une dizaine d'années, attaques et contre-attaques se succèdent. Si, en 1862, la bataille du Défilé des Apaches, tourne à l'avantage des Américains, les Apaches restent maîtres de la région à la faveur de la Guerre de Sécession (1861-1865) qui rappelle les soldats pour combattre dans l'Est. En 1863, Mangas Coloradas est tué, Cochise continue la lutte sans répit. Les Apaches, élevés pour devenir des guerriers ayant la parfaite maîtrise de la région hostile dans laquelle ils vivent, sont des ennemis redoutables pour les Américains de l'Est peu rompus aux exigences d'un milieu aussi inhospitalier. Les Chiricahuas de Cochise sont les plus redoutés. De plus, leur identité de sauvages et leurs attaques régulières leur attirent une haine viscérale de la part des Blancs. C'est néanmoins de la ville de Tucson où le racisme est le plus prégnant que vient l'homme qui se liera d'amitié avec Cochise, Thomas Jeffords. Ancien éclaireur durant la guerre de Sécession, prospecteur d'or ayant déjà commercé avec des Indiens, il est à cette époque chargé des courriers postaux lesquels ne peuvent traverser le pays chiricahua sans risquer la mort. Il rencontre Cochise lequel, reconnaissant sa bravoure, accepte de laisser passer les courriers.

En 1872, le massacre d'Apaches pacifistes par des Blancs haineux suscite l'horreur à l'Est et le président Grant charge des représentants de stabiliser la situation en Arizona par un système de réserve. Parmi eux figure le général Howard, surnommé le « général chrétien ». Héros de la guerre de Sécession où il avait pris le parti des Noirs, il considère sa mission auprès des Indiens comme le prolongement de ce précédent combat. Cochise, quant à lui, s'était déjà intéressé aux réserves existantes mais leur fonctionnement ne l'avait pas convaincu. Après deux semaines de discussions, il accepte la paix offerte à condition que la réserve se situe en territoire chiricahua que Jeffords soit l'agent chargé de celle-ci. Néanmoins, les vivres promis en remplacement des raids arrivent rarement et la réserve est déplacée vers des marécages, entraînant la mort de nombreux Chiricahuas. Jeffords obtient le retour à la réserve initiale où Cochise, déjà malade,



finir par mourir. Taza, son fils aîné, maintient la parole de son père malgré les mauvaises conditions imposées tandis que Naiche, son frère cadet, rejoint, avec la moitié de la tribu, la bande de Geronimo qui reste l'ennemi acharné des Blancs jusqu'à sa capture en 1886. La Conquête touche à sa fin et la plupart des Indiens ont accepté la vie en réserve.

### ***b) Les mises en récit romanesque et cinématographique***

On retrouve le rejet et la méfiance historiques des Américains envers les Indiens dans le western où ils sont généralement diabolisés, et tout particulièrement les Apaches. En conséquence, le fait que le roman d'Arnold et le western de Daves mettent en scène ces Amérindiens sous un jour respectueux et positif n'est pas anodin. Le fil conducteur de leur œuvre respective est l'amitié, fondée sur une acceptation mutuelle, qui unit Cochise à Jeffords.

Arnold est soucieux de suivre la chronologie historique générale même s'il rajoute quelques éléments et personnages fictifs pour agrémenter la narration comme il le précise dans l'introduction de son ouvrage<sup>14</sup>. Le roman suit, en cinq livres, Cochise de 1855 à 1874, soit de ses quarante ans à sa mort. Celui de « Cochise » recouvre la première période de paix de 1855 à 1861 : le chef chiricahua parvient à asseoir et maintenir des relations apaisées avec les Américains grâce à certains d'entre eux prêts à respecter les Indiens et à accepter leur différence, comme le major Steen avec qui il négocie la paix, St John chargé de mettre en place une ligne de comptoirs pour la Butterfield, et Tevis, agent en poste au comptoir situé dans le Défilé des Apaches. De 1861 à 1865, les hostilités reprennent après l'incident avec Bascom, la bataille du Défilé des Apaches et la mort de Mangas Coloradas. Il s'agit du livre de « Jeffords » lequel, déjà aperçu, entre pleinement dans la narration. Prospecteur, il sauve une jeune fille, Terry, d'une embuscade apache. Personnage fictif, Terry voue une admiration sans borne à son sauveur. Si celui-ci s'est pris d'affection pour elle, il ne partage cependant pas son amour. L'amitié entre Cochise et Jeffords naît dans le livre de « Tucson ». En 1865, après avoir été éclaireur pour l'armée, Jeffords s'installe à Tucson où il travaille comme directeur des services postaux avec St John. Décidé à aller voir Cochise, il apprend la langue chiricahua et se rend, seul, chez le chef apache qui accepte de laisser passer les courriers. Se basant sur une allusion selon laquelle Jeffords aurait aimé une Apache, Arnold invente le personnage de Sonseecharay que Jeffords rencontre lors de sa cérémonie du passage à la puberté. L'amour né entre l'Américain et la Chiricahua aboutit à un mariage tandis que Jeffords se détache toujours plus de Terry qui, contrepoint dramatique, continue de l'aimer sans retour. Ce mariage interracial rapproche toujours plus Cochise et Jeffords mais ne met pas fin à la guerre et Sonseecharay, enceinte, est tuée lors d'une attaque en 1869. Les derniers livres, intitulés « Frères de sang » et « Les derniers temps », retranscrivent, de 1870 à 1874, la conclusion d'une paix amère. Après s'être éloigné un temps de Cochise en redevenant éclaireur dans la lutte contre les Apaches (ce qui n'a pas empêché le chef chiricahua à vouloir lier son sang à son frère blanc), il accepte de mener le général Howard chez Cochise pour y négocier la paix. Les vieux espoirs des deux amis semblent se réaliser mais la réalité de la vie en réserve est une amère désillusion jusqu'à la mort de Cochise.

Le western de Delmer Daves quant à lui resserre l'intrigue d'Arnold et en modifie quelques éléments dans le temps limité d'un film. L'action du film se situe

<sup>14</sup>Elliott Arnold, « Introduction de l'auteur » dans *La Flèche brisée*, Paris : éd. Télémaque, 2014, p. 15-18

seulement entre 1870 et 1872, de la rencontre entre Jeffords et Cochise à la paix avec le général Howard, en gardant l'intrigue amoureuse avec Sonseecharay mais en faisant disparaître celle avec Terry. Jeffords, en route pour Tucson, soigne un jeune Apache blessé, est capturé par ses aînés puis relâché en remerciement mais seulement après avoir assisté, impuissant, à l'embuscade tendue par ses ravisseurs à un convoi de Blancs. À son arrivée à Tucson, les tensions sont vives. Conscient des exactions mais aussi des peines de chacun des deux camps, Jeffords refuse de servir d'éclaireur pour l'armée mais entend résoudre les problèmes du courrier. Il apprend la langue chiricahua, rencontre Cochise, se lie d'amitié avec lui, découvre Sonseecharay et s'éprend d'elle. Les Blancs se méfient de la parole de Cochise qui, laissant passer les courriers, continue la guerre et attaque un convoi militaire. La victoire des Apaches est mise sur le compte de Jeffords qui, accusé de trahison, aurait été lynché par ses compatriotes si le général Howard, nouveau venu, n'était intervenu. Jeffords accepte de mener Howard chez les Chiricahuas négocier une paix que Cochise accepte : pour symboliser cet acte, il brise une flèche. Pour compléter cette heureuse situation, Jeffords et Sonseecharay se marient. Cependant, la paix n'est pas au goût de tous. Chez les Apaches, elle entraîne la désaffection de Geronimo – qui, historiquement, a lieu plus tôt lors du premier intermède de paix relaté dans le roman d'Arnold. Chez les Américains, elle entraîne la trahison de Ben Slade qui, fermier haineux éprouvé par les attaques des Chiricahuas, en tend une à Cochise au cours de laquelle Sonseecharay trouve la mort – épisode fictif qui est, cette fois-ci, plus tardif dans le roman. Anéanti, Jeffords cherche à se venger mais est ramené à la raison par Cochise afin de maintenir la paix qu'il défendait.

Ces résumés donnent un aperçu de la filiation des deux œuvres. Si l'intrigue davesienne a l'Histoire comme source essentielle, elle n'en reste pas moins l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire, le roman historique *Blood brother*.

## **2) L'adaptation cinématographique d'un roman**

Les arts ont souvent emprunté à l'Histoire leurs sujets et le traitement qu'ils font de celle-ci est l'objet de réflexions théoriques et d'analyses critiques qui participent à leur légitimation artistique. Mais pour saisir la spécificité du traitement que fait Daves des guerres apaches, il faut d'abord s'intéresser à l'œuvre romanesque d'Arnold dont il s'inspire.

### **a) Elliott Arnold et La Flèche Brisée**

Alors qu'il est un auteur de romans historiques reconnus pour leur exactitude documentaire, il y a, à l'inverse, peu d'éléments biographiques qui renseignent sur le personnage<sup>15</sup>. Né à New York le 13 septembre 1912 et mort le 13 mai 1980 à 67 ans, il a commencé comme journaliste reporter pour le *New York World-Telgram* avant de faire une carrière militaire dans l'aviation *US Air Force*. Son propre goût pour l'aventure et ses voyages de reporter et de militaire en Afrique du Nord, en Italie et dans le Pacifique lui donnent de l'inspiration pour écrire des romans. Auteur prolifique (on compte vingt-cinq romans, dont quatre ont été adaptés au cinéma), il mêle romans d'aventure et romans historiques, agrémentant la narration de ses propres expériences et de précisions historiques.

<sup>15</sup>Je me suis principalement servi de la préface d'Olivier Delavault dans l'édition 2014 du roman chez Télémaque, p. 7-14

Il est principalement connu pour deux ouvrages : *Deep in my heart* (*Au fond de mon cœur*) publié en 1949 et *Blood brother* (*La Flèche brisée*) sorti en 1947 des presses de l'université de Nebraska. Le premier est une biographie romanesque de Sigmund Romberg, compositeur autrichien et auteur de nombreuses comédies musicales à succès dans le Broadway au début du XX<sup>e</sup> siècle ; il a été adapté en comédie musicale par Stanley Donen en 1954 (sortie en 1960 en France). Le second est l'objet de cette étude, et tout particulièrement son adaptation westernienne par Delmer Daves en 1949.

Deux éléments déclencheurs sont à l'origine du roman : une rencontre et une lecture. En effet, il se passionne pour l'Ouest américain, sa terre – le désert – et ses habitants – les Indiens – des suites de sa rencontre Helen Emmons, originaire de l'Arizona, qu'il va épouser. Il va s'intéresser tout particulièrement à Cochise après avoir lu un article sur le chef apache dans un magazine d'histoire. Un imposant travail de recherche et de documentation aboutissent en 1947 à près de 600 pages de roman historique.

Celui-ci a été bien reçu par la critique littéraire<sup>16</sup>. Les commentaires du *Library journal*, du *New York Sun* ou encore de *The Chicago Tribune* sont élogieux : si les deux premiers apprécient le traitement narratif qui donne vie aux faits et personnages historiques, le dernier n'hésite pas à qualifier le roman de « superbe histoire » et d'« excellente biographie ». Elliott Arnold devient une référence en ce qui concerne les Apaches Chiricahuas : en 1851, la revue *Arizona Highways* fait appel à lui pour publier des articles sur ce peuple, son histoire et ses rites.

L'ouvrage a eu plusieurs adaptations cinématographiques : trois différents westerns reprennent trois différents passages du roman. Outre le film de Delmer Daves qui relate le milieu du roman, on compte ainsi, en 1952, *The Battle at Apache Pass* (*Au mépris des lois*) de George Sherman, dont le récit reprend un épisode antérieur dans la lecture, et en 1954, *Taza, son of Cochise* (*Taza, fils de Cochise*) de Douglas Sirk, qui situe son action à la fin du roman d'Arnold et le prolonge – pour les trois, Cochise est joué par Jeff Chandler. De plus, à la fin des années 1950, Hollywood, soucieux de tirer parti de la nouvelle et populaire télévision, adapte en série plusieurs de ses westerns à succès. C'est le cas du film de Daves, avec un feuilleton du même nom, *La Flèche brisée*, produit par le même studio, la Twentieth Century Fox, et qui met en scène John Lupton dans le rôle de Tom Jeffords et Michael Ansara, dans celui de Cochise. La série compte 72 épisodes de 26 min pour deux saisons diffusées entre septembre 1956 et juin 1958 sur le réseau ABC.

En plus de cette série à succès, l'ouvrage connaît une publicité durable autour de deux rituels. Le premier concerne de toute évidence celui qui a fait de Cochise et de Jeffords des frères de sang même si ce rite n'est pas attesté chez les Chiricahuas. Le second reprend l'épisode du mariage de Jeffords et Sonseecharay. Connu sous différents titres, comme *Apache Wedding Blessing* ou *Navajo Prayer*, le chant du chaman au chapitre 16<sup>17</sup> est passé dans le folklore comme un poème populaire à lire dans les mariages américains. Son origine littéraire est souvent ignorée et on croit généralement qu'il s'agit d'une véritable tradition amérindienne...

<sup>16</sup>Doug Hocking, *Tom Jeffords, friend of Cochise*, Two Dots Books, 2017, p. XVIII

<sup>17</sup>À la page 412 de notre édition : Elliott Arnold, *La Flèche Brisée*, op. cit.

### ***b) La perspective romanesque***

Arnold précise la démarche qu'il a adoptée dans l'introduction de son ouvrage<sup>18</sup>. Cet avant-propos pourrait être qualifié de « théorie de la fiction » des romans historiques. En effet, il y explique de quelle façon il a distingué, mais aussi mêlé, l'Histoire et la fiction.

Il précise ainsi que les événements historiques principaux sont vrais et qu'il a ajouté quelques éléments fictifs aux épisodes secondaires, tels que les deux intrigues amoureuses mettant en scène les personnages de Terry et Sonseecharay. Il a mené des recherches d'historien afin de garantir la véracité historique et documentaire que, en tant que romancier, il a agrémenté de narration. Il a ainsi lu des ouvrages de référence, consulté des archives, fait appel à des témoins directs pour pouvoir insérer dans le récit de nombreux dialogues véridiques reproduits d'après ce qu'il a pu lire et entendre. De même, sans vouloir faire un ouvrage documentaire, il a été soucieux d'écrire une œuvre littéraire qui intègre à la fiction, avec les outils du romancier, des détails ethnologiques sur le mode de vie et la culture apache.

Dès l'incipit, le narrateur omniscient adopte le point de vue des Indiens dont il brosse des personnages étoffés. Le point de vue des Blancs n'apparaît que plus tard et même Jeffords, essentiel au vu de son amitié avec Cochise, fait son entrée dans la narration après le chef chiricahua. Tout en mettant en avant des Amérindiens, l'écriture se veut neutre et sans filtre. Dès les premiers chapitres, le narrateur fait ainsi entrer le lecteur dans le village chiricahua, lui décrit *in medias res* le retour victorieux des guerriers d'un raid au Mexique, lui explique le rituel de la victoire pour lui faire comprendre le sens qu'il revêt pour les Apaches mais sans apporter de jugement. L'enjeu est de faire découvrir la complexité des coutumes indiennes qui, pour différentes qu'elles soient, ne peuvent être qualifiées de « primitives » au vu de l'attention que les Indiens accordent aux rites et à leur respect minutieux. De plus, au cours de ses échanges avec son épouse apache, Jeffords découvre les points communs entre les deux cultures : « elle raconta le combat d'Enfant-De-L'Eau et de Géant, si semblable à celui de David et de Goliath, et lorsqu'elle eut ajouté que Géant avait été tué par une flèche qui l'avait atteint au talon, seule partie vulnérable de son corps, Jeffords ne put s'empêcher de faire un rapprochement avec la mort d'Achille »<sup>19</sup>. Même s'ils apparaissent sous des noms différents, les personnages mythiques et les légendes qui les concernent sont semblables.

À travers cette présentation méliorative des Apaches, Arnold a contribué à forger et alimenter la légende de Cochise. Bien que, de son vivant, la plupart des Américains le considéraient comme le plus sanguinaire et le plus vil des Indiens, Cochise est présenté par ses thuriféraires comme par les historiens comme un homme loyal préoccupé par le bien de son peuple, idée reprise par Arnold et Daves. Les jalons historiques qui parsèment la narration rappellent le sérieux de l'œuvre tandis que le portrait littéraire des personnages historiques présente, sans distinction de race, leur complexité d'être humain. Au vu des exactions des uns et des autres, la haine est réciproque entre les Blancs et les Apaches. La méfiance de Geronimo envers la paix recherchée par Cochise fait écho au racisme des habitants de Tucson qui ne voient en Cochise qu'un être fourbe. Les subterfuges narratifs permettent de donner à comprendre l'altérité des Indiens si étrange pour les Américains. Par exemple, durant l'intermède de paix, des voyageurs blancs sont

<sup>18</sup>Pour notre édition, Elliott Arnold, « Introduction de l'auteur » dans *La Flèche brisée*, *op. cit.*, p. 15-18

<sup>19</sup>À la page 424 de notre édition, *op. cit.*

sauvés par Cochise d'une embuscade menée par des renégats. Leur étonnement et leur gratitude laisse place au malaise et à la frayeur lorsque le chef chiricahua met à mort les hommes de Geronimo. Arnold fait suivre cet épisode des états d'âme de Cochise qui, pour insensible et cruel qu'il ait paru, est pris de doute sur le bien-fondé de cette paix qui divise son peuple et l'a contraint à un tel acte.

Le propos du livre est de montrer, d'expliquer avec respect la vie et les principes des Chiricahuas sur un fond d'amitié, d'amour et de paix mêlant histoire et fiction. On sent, dans ce respect même, transparaître l'admiration d'Arnold pour ce peuple. De même, on sent que, bien que rapportant les propos racistes des Américains, il ne les partage pas. On a coutume de dire qu'il s'agit là de la marque d'une grande œuvre et comme pour toute œuvre, la responsabilité de juger est laissée au lecteur.

C'est ainsi que le roman d'Arnold, accueilli positivement par la critique, est présenté comme une sorte de leçon d'histoire qui ne veut pas l'être, fiable par ses recherches et agréable par la narration, et une leçon engagée qui veut réhabiliter les Indiens en les faisant connaître sans le filtre raciste. L'œuvre de Daves, quant à elle, s'en veut le prolongement, ce qui est aujourd'hui valorisé dans les discours français prônant sa patrimonialisation. Ainsi, le dossier pédagogique dirigé par Joël Magny en 2009 pour le Centre National de la Cinématographie et de l'image animé n'omet pas de mettre en avant le fait que le film a été réalisé « d'après un roman engagé »<sup>20</sup>. Ce n'est pas tant l'adaptation d'une source littéraire que l'enjeu politique qui sous-tend cette adaptation qui importe. C'est ainsi que le film doit son succès de 1951 et son intérêt patrimonial aujourd'hui, au traitement cinématographique que le réalisateur fait de l'histoire de Cochise, mettant à profit les codes du western avec sa sensibilité d'artiste engagé.

## **B- UNE ŒUVRE SIGNÉE PAR UN AUTEUR : LA DÉMARCHE DAVESIENNE VUE DEPUIS LA FRANCE**

Avec ses romans que l'on pourrait qualifier rétrospectivement de « westerns » avant l'heure, James Fenimore Cooper a été surnommé le « Walter Scott américain » et apprécié de Balzac<sup>21</sup>. Le film de Delmer Daves a lui aussi fait l'objet de critiques de la part de ses pairs français et des historiens qui reconnaissent à ce western la qualité d'œuvre artistique et, à son réalisateur, celle d'auteur. Cette qualification d'auteur, reprise du vocabulaire littéraire, est particulièrement importante en France. En effet, attribuée par des « experts », eux-mêmes reconnus pour leur autorité, elle impulse et légitime la reconnaissance générale d'une œuvre comme art, ce qui peut prévoir sa patrimonialisation. Outre le fait que son western traite des Indiens et de leur histoire, les experts français apprécient le réalisateur qu'est Daves ainsi que sa démarche artistique.

---

<sup>20</sup>Joël Magny (dir.), *La Flèche brisée de Delmer Daves*, (dossier 171 – Collège au cinéma), Centre National de la Cinématographie, 2009, p. 5

<sup>21</sup>Guy-Jean Forgue, « COOPER James Fenimore » sur le site *Encyclopaedia Universalis* (<http://www.universalis-edu.com/biblelec.univ-lyon2.fr/encyclopedie/james-fenimore-cooper/>), consulté le 20/04/2018)

## 1) Delmer Daves et les Indiens

Dans une lettre à Bertrand Tavernier datée du 12 août 1960, Delmer Daves, ami du reporter et cinéaste français, écrit ceci :

« Vous savez, mes grands-parents étaient des pionniers qui traversèrent l'Ouest dans ces *covered wagons*. Je suis né dans l'Ouest et quand j'eus passé mes licences de droit, je partis vivre dans les terres des Navajos Hopis, tout seul, errant, explorant, apprenant à connaître les Indiens, à les aimer. J'ai vécu avec eux, j'ai appris leurs coutumes, je crois que je les ai comprises. Les Apaches des White Mountains m'appellent par mon prénom « Del », et poussent leur hurlement de bienvenue quand je vais les voir (nous avons fait cinq films ensemble). Ils m'écrivent pour me demander de revenir. Le western fait partie de moi-même. J'ai le cafard quand je ne suis pas allé pendant longtemps dans ces terres, dans ces déserts. »<sup>22</sup>

Petit-fils de pionniers, Delmer Daves a été élevé dans le souvenir de la conquête, ce qui, avec son amour du désert, peut expliquer son attrait pour le western. De même, le soin qu'il porte au traitement cinématographique des Indiens dans *La Flèche brisée* est lié à sa propre expérience auprès d'eux.

### a) La perspective morale d'un cinéaste

Les monographies françaises sur le western et autres articles sur Delmer Daves présentent celui-ci de façon globalement méliorative, des années 1950 avec Bertrand Tavernier au XXI<sup>e</sup> siècle avec Joël Magny dirigeant le dossier du CNC qui sont mes principales sources bibliographiques pour les données biographiques. Ces auteurs considèrent Daves comme un important réalisateur qui a marqué l'histoire du genre et du cinéma hollywoodien, faisant partie de la deuxième génération avec Anthony Mann et après John Ford et Raoul Walsh.

Né le 24 juillet 1904 à San Francisco et décédé le 17 août 1977 à La Jolla, il peut se définir par ce lieu qu'est la Californie : à la fois homme de l'Ouest et homme de cinéma<sup>23</sup>. Il fait des études de droit à l'université de Stanford et, curieux, s'intéresse au théâtre et aux voyages : il s'en va parcourir l'Europe à bicyclette. Après avoir obtenu son diplôme d'avocat, il préfère se consacrer au cinéma où il fera carrière en gravissant les échelons. Il débute comme accessoiriste en 1923 pour le tournage d'un... western, *The Covered Wagon (La Caravane vers l'Ouest)*, de James Cruze, qui fut un succès du cinéma muet. Travaillant pour le studio de la Metro Goldwyn Mayer, il enchaîne les postes d'accessoiriste, assistant, conseiller technique ainsi que des petits rôles d'acteur.

Il acquiert de la notoriété dans les années 1930 comme scénariste pour la MGM et la Warner Bros, écrivant des intrigues diverses comme la comédie musicale *So This is College* (Sam Wood, 1929), le thriller mélodramatique *The Petrified Forest (La Forêt Pétrifiée)*, Archie Mayo, 1936) ou la comédie à succès, *Love Affair (Elle et Lui)*, Leo McCarey, 1939). Puis il passe à la réalisation au sein de la Warner Bros puis de la Twentieth Century Fox. Il signe trente-deux films entre 1943 et 1964 dont certains sont le fait de choix personnels, d'autres de commandes des studios. Il y explore plusieurs genres hollywoodiens, débutant avec le film de guerre (*Destination Tokyo*, 1943) et finissant avec le mélodrame

<sup>22</sup>Delmer Daves, cité dans Bertrand Tavernier, « Chroniques hollywoodiennes », (dans *Positif*, n°50-51-52, mars 1963, p. 114-123), *Amis américains, entretiens avec les grands auteurs d'Hollywood*, Lyon : Institut Lumière, Arles : Actes Sud, 1993, p. 241

<sup>23</sup>Joël Magny (dir.), *La Flèche brisée de Delmer Daves*, op. cit., p. 2

(*The Battle of the villa Fiorita*, 1964) en passant par le film noir, notamment *Dark Passage* (*Les Passagers de la Nuit*, 1947) et... par le western.

De 1949 à 1959, il réalise dix westerns (et participe à leur scénario). Il a choisi ce genre, non parce qu'il est un filon commercial, mais parce qu'il lui permet de combiner son amour de l'Ouest avec ses convictions morales<sup>24</sup>. Ses films s'intéressent à divers aspects de l'Ouest (les guerres indiennes, l'ordre et la justice, ou encore le mythe même de l'Ouest idéal) en mettant en scène des personnages opposés qui se découvrent par-delà les préjugés. Ce faisant, il prône la tolérance et la compréhension sans manichéisme. Outre *Broken Arrow* (*La Flèche brisée*) qui est son premier western et un véritable succès en 1950, il aborde également la question de la paix interraciale entre Blancs et Indiens dans *Drum Beat* (*L'Aigle solitaire*, 1954) où un renégat indien, Captain Jack, s'oppose à un soldat américain, Johnny envoyé pour négocier la paix. Dans *Cowboy* (1958), Frank Harris, réceptionniste dans un hôtel, rêve de la vie de cowboy et va découvrir la désillusion en suivant l'un d'eux, Tom Reece. Quant à *3:10 to Yuma* (*3h10 pour Yuma*, 1957), on y voit un simple fermier, Dan Evans, chargé de transférer un hors-la-loi prisonnier, Ben Wade, et se lier d'amitié avec lui au cours du voyage. Tous ces westerns sont des récits d'éducation qui confrontent les personnages et le public à leurs préjugés. En 1973, dans *Univers du western*, Albert-Patrick Hoarau énonce ainsi, à propos de Delmer Daves, qu'« il s'est attaché [...] à éclairer d'un jour nouveau le héros de l'Ouest, à le replacer dans une réalité qui ne soit plus celle du mythe, bref, à le mieux retrouver tout en lui conservant paradoxalement son ambiguïté foncière, c'est-à-dire son indéfectible qualité d'homme. »<sup>25</sup>

Le réalisateur californien refuse le manichéisme qui fait juger sans chercher à comprendre et préfère « donner à voir » avec objectivité la réalité dans son ensemble – et par conséquent, dans sa complexité. « J'aime l'Honnêteté, la Vérité, le Réalisme. » dit-il dans sa lettre à Tavernier<sup>26</sup>. Il ne veut pas mentir avec le vrai. C'est pourquoi il adopte une « documentary approach », un style documentaire qui se veut exempt de critique<sup>27</sup>. Il l'a expérimenté dès *Destination Tokyo* : « les acteurs n'étaient pas du tout maquillés et les scènes étaient filmées de la manière la plus réaliste possible. » Et il en fera un enjeu essentiel de la mise en scène de *La Flèche brisée*.

### ***b) La perspective cinématographique d'un film pro-Indiens***

Pour son premier western, Delmer Daves fait transparaître son intérêt humaniste pour les Indiens ainsi que ses convictions pacifistes ; le tout acquiert d'autant plus d'ampleur et de légitimité qu'il relate des faits historiques. Le film débute avec une introduction en *voix off* de Jeffords que l'on voit avancer à cheval dans un paysage désertique (0h01'24 – 0h01'55 (29s)) :

« Ceci est l'histoire d'un pays, d'un peuple qui y vivait en l'année 1870, et d'un homme nommé Cochise. C'était un Indien, chef de la tribu Apache des Chiricahuas. J'ai vécu cette aventure et ce que vous allez voir sur l'écran en est le fidèle reflet. On n'y a changé qu'un détail : lorsque les Indiens Apaches parlent, ils s'expriment dans notre langue. Ces événements font partie de

<sup>24</sup>*Ibidem*, p. 3

<sup>25</sup>Albert-Patrick Hoarau, « Delmer Daves et la "documentary approach" », dans Georges-Albert Astre, Albert-Patrick Hoarau, *Univers du western*, Paris : Segherd, 1973, p. 263

<sup>26</sup>Delmer Daves, cité dans Bertrand Tavernier, « Chroniques hollywoodiennes », (art. cité), dans *Amis américains*, *op. cit.*, p.240

<sup>27</sup>Albert-Patrick Hoarau, « Delmer Daves et la "documentary approach" », dans Georges-Albert Astre, Albert-Patrick Hoarau, *Univers du western*, *op. cit.*, p. 263

l'histoire de l'Arizona et l'épisode qui me concerne a commencé ici à l'endroit où vous me voyez passer à cheval. »<sup>28</sup>

Cette annonce montre le choix d'inverser la perspective habituelle : le héros est Cochise, c'est de lui dont il est question. Jeffords apparaît plus secondaire mais n'en est pas moins essentiel car c'est par son truchement que l'on va découvrir ce personnage chiricahua et ces épisodes historiques. Il insiste d'ailleurs sur l'authenticité de l'intrigue et sa fidélité à l'Histoire.

Si *La Flèche brisée* n'est pas le premier film à présenter les Indiens de façon nuancée, il leur donne une dimension nouvelle, en mobilisant notamment plus de 350 Apaches White Mountains<sup>29</sup> comme figurants afin de donner vie, avec véracité, au village indien qui est un lieu de décor bien plus présent à l'écran que ne l'est l'américaine Tucson. De même qu'Elliott Arnold a romancé la vie de Cochise, Daves souhaite romancer sa propre expérience des Indiens (en 1926, il est parti vivre trois mois parmi les Navajos Hopis). Néanmoins, le romanesque reste réduit pour laisser place à la découverte des Indiens et, surtout, faire ressentir leur culture ainsi que l'ambiance d'une époque.

Delmer Daves, ayant à cœur de traiter le sujet des Indiens sous un angle progressiste, profite du succès du roman d'Arnold qui a amené la 20<sup>th</sup> Century Fox à en acheter les droits pour l'adapter deux ans après sa publication. Albert Maltz, avec qui Daves a déjà travaillé, écrit le scénario<sup>30</sup>. Celle-ci, resserrée par rapport à l'œuvre d'Elliott Arnold, ne peut donner un rendu aussi étoffé que le roman mais tout en remaniant la trame du roman, Maltz reprend avec fidélité plusieurs scènes et en garde l'esprit général auquel la mise en images du western « donne vie ». Ce plaidoyer pacifiste fait ainsi intervenir le romanesque pour voir naître l'amitié – historique – entre Cochise et Jeffords ainsi que l'amour – reprise fictive – de celui-ci avec Sonseeahary. Si certains passages obligés du genre sont repris (attaque de convoi, attaque de diligence, village indien, embuscade, scène de bagarre au saloon et cavalier solitaire), ils s'insèrent dans une narration qui adopte un rythme assez lent pour privilégier les scènes « documentaires » et le dialogue, nécessaires à la compréhension et à la négociation de la paix avec l'Autre.

Cette « documentary approach », si précieuse au regard de Daves, est complémentaire avec les recherches historiques poussées entreprises pour la réalisation du film. Dans son ouvrage *La construction de l'Ouest américain dans le cinéma hollywoodien* (2017), Hervé Mayer note que, bien que le genre soit globalement peu fiable sur le traitement de l'histoire, la promotion des westerns à grands budgets met en avant leur fiabilité historique. Dans le cas de *La Flèche brisée*, la 20<sup>th</sup> Century Fox présente le film comme une page d'histoire, fruit de deux années de recherches approfondies. Hervé Mayer cite la promotion du film laquelle insiste « sur le recours à d'authentiques Apaches comme une marque d'authenticité : "the use of Apaches to appear as themselves is another indication of the length to which the studio went to achieve the realism desired for the vehicle." » et il conclut ainsi : « L'ancrage réaliste, documentaire, scientifique du

<sup>28</sup>En version originale : « This is the story of a land, of the people who lived on it in the year 1870 and of a man whose name was Cochise. He was an Indian, leader of the Chiricahua Apache tribe. I was involved in the story and what I have to tell happened exactly as you'll see it. The only change would be that when the Apaches speak, they will speak in our language. What took place is part of the history of Arizona and it began for me here where you see me riding. »

<sup>29</sup>Les chiffres varient. Hervé Mayer (dans *La construction de l'Ouest américain...*, op. cit., p. 224) donne celui de 350. On trouve dans le dossier du CNC (Joël Magny (dir.), *La Flèche brisée de Delmer Daves*, op. cit., p. 5) celui de 400.

<sup>30</sup>Si Albert Maltz (1908-1985) est bien le scénariste, c'est le nom de Michael Blankfort qui est crédité au générique car, accusé de maccarthysme, Maltz est mis sur liste noire et contraint de quitter Hollywood. Il n'y reviendra qu'une dizaine d'années plus tard et ne sera réhabilité au générique qu'après sa mort. (Joël Magny (dir.), *La Flèche brisée de Delmer Daves*, op. cit., p. 5)



film vient appuyer son intention de mobiliser l'histoire contre le pouvoir déformateur et discriminant du mythe. »<sup>31</sup>

Le tournage dure trois mois, entre fin juin et septembre 1949, et se fait en plusieurs lieux d'Arizona et de Californie<sup>32</sup>. En plus des nombreux Indiens aux rôles secondaires ou de figurants, les acteurs qui jouent les principaux personnages sont tous nouveaux dans le western. James Stewart, acteur vedette de l'époque, est choisi pour jouer un Jeffords tout en retenue, Jeff Chandler sera pour longtemps le visage de Cochise et Debra Paget, danseuse et actrice débutante, joue avec innocence la belle Sonseeahray. Leur prestation, accueillie favorablement, n'est pas pour rien dans les critiques élogieuses de *La Flèche brisée*, film qu'il s'agit à présent de décrire, comme récit et comme mise en image.

## 2) L'esthétique de *La Flèche brisée*

Sans livrer une véritable analyse filmique, il faut aborder ici les caractéristiques de l'œuvre telles qu'elles ont été perçues par les critiques français, car outre le fait qu'elles donnent un aperçu historique de la réception de ce film en France, elles regroupent les arguments qui en favorisent la patrimonialisation aujourd'hui. On retrouvera ainsi des similitudes entre les propos de cinéphiles et historiens des années 1950-1970 et ceux des critiques Michel Cyprien et Frédéric Strauss, rédacteurs du dossier dirigé par Joël Magny pour le CNC en 2009.

### a) *Un récit sans manichéisme*

Historien, Albert-Patrick Hoarau, reconnaît, en 1973, la nouveauté du travail de réhabilitation des Indiens que faisait Daves en 1950 avec *La Flèche brisée* : « Il fallait un film qui osât non une critique mais une démarche nouvelle, qui montrât l'Indien non comme une immédieté, une essence pure mais une existence dans toute sa complexité »<sup>33</sup>. En effet, dans ce récit d'éducation où Jeffords abandonne ses préjugés anti-Indiens, les spectateurs blancs sont amenés à le suivre entre le monde des Américains et celui des Amérindiens et à réfléchir avec lui en retour sur l'humanité semblable des deux races. En 1968, Jacques Meillant fait positivement remarquer que, contrairement aux héros habituels de western, Jeffords privilégie le dialogue à l'action<sup>34</sup>, allant retrouver Cochise de son propre chef. Ce dernier, contrairement à ce qu'on aurait pu attendre d'un Peau-Rouge, accepte de le rencontrer car il est déjà favorable à la paix. Le film de Daves n'est pas simplement centré sur l'amitié entre les deux hommes mais sur la paix collective entre des peuples différents (et en dépit de leurs différends) qui est l'aboutissement de cette amitié particulière.

Grâce au personnage de Jeffords, Delmer Daves brosse un panorama des exactions et rancœurs respectives pour renvoyer de façon allusive mais concrète à la profondeur historique de la haine qui sépare les deux peuples. L'ouverture du film permet de découvrir la cruauté des Apaches alors que, prisonnier, Jeffords assiste à l'embuscade d'un convoi mais également celles de Blancs : Goklia se

<sup>31</sup>Hervé Mayer, *La construction de l'Ouest américain...*, op. cit., p. 105-108

<sup>32</sup>Joël Magny (dir.), *La Flèche brisée de Delmer Daves*, op. cit., p. 5

<sup>33</sup>Albert-Patrick Hoarau, « La réhabilitation de l'Indien », dans Georges-Albert et Albert-Patrick Hoarau, *Univers du western*, op. cit., p. 252

<sup>34</sup>« Nous sommes à contre-courant des habitudes du western : le héros ne mène pas le combat. » Jacques Meillant, dans *Télérama*, n°965, 15 juillet 1968, non paginé (source : ciné-ressources)

méfie de Jeffords, ne comprenant pas pourquoi il a soigné le jeune Apache blessé au lieu de le tuer et de le scalper comme le font d'ordinaire les Américains, sans égard pour l'âge. De même, on découvre la souffrance des deux camps. Lorsque le jeune Apache lui dit que sa mère doit s'inquiéter pour le dernier de ses fils encore en vie, Jeffords avoue en voix *off* qu'il ignorait que les mères apaches pouvaient pleurer. Arrivé à Tucson, Jeffords retrouve un survivant traumatisé par l'embuscade et se confronte à Ben Slade dont la femme a été tuée lors de l'incendie de sa ferme par les Indiens.

Pour dépasser ces rancœurs, Daves veut faire découvrir aux spectateurs les règles complexes de sociabilité qui régissent la vie quotidienne de ce peuple dit primitif, leur donner à voir un aperçu documentaire inséré dans le récit cinématographique. C'est ainsi que, toujours par le truchement de Jeffords – et, par-delà la fiction historique, à travers le regard de Daves (ce que mettent en avant autant Bertrand Tavernier en 1963 que le dossier du CNC en 2009<sup>35</sup>) – le spectateur pénètre dans le village chiricahua et assiste aux fêtes rituelles dans des scènes qui se veulent pédagogiques. On comprendra plus tard qu'elles ne peuvent qu'intéresser les rédacteurs du dossier pédagogique du CNC promouvant la patrimonialisation du film. On peut ainsi donner comme exemple la scène qui fait l'objet d'une analyse de séquence dans ledit dossier<sup>36</sup>. Après avoir discuté avec Jeffords, Cochise l'invite à passer la nuit chez les Chiricahuas et, dans un fondu enchaîné, sans transition, le spectateur se retrouve au milieu d'une danse rituelle (0h27'20 – 0h28'45 (1'25)) dont l'étrangeté, inhabituelle pour un public non Indien, suscite incompréhension, curiosité ou effroi. Cette étrangeté reste sobre : ces figurants ne portent pas de bigarrure supposément folklorique et loin de gesticuler en tout sens, les femmes et les hommes, disposés en lignes, suivent une danse régie par des règles. Après avoir laissé le public se confronter, sans filtre, à l'Autre, Daves permet au spectateur d'obtenir une explication en revenant à Cochise et Jeffords. Celui-ci, comme tout spectateur, demande ce que signifie cette danse. La réponse de Cochise (la danse des esprits du Bien et du Mal) lui fait supposer qu'il s'agit de la cérémonie de la puberté pour une jeune vierge, ce que le Chiricahua confirme. Le spectateur est amené à comprendre que cette danse n'est pas gratuite et qu'elle relève d'un rite et d'un enjeu social. De plus, il peut saisir que c'est à ce moment-là que l'amitié entre les deux hommes commence véritablement à se nouer, du fait de l'attention respectueuse que porte le Blanc au peuple de l'Apache.

Dans son article « Delmer Daves ou de la morale » publié en 1963 dans *Positif*, Bertrand Tavernier fait l'éloge de cette éthique pédagogique, propre au *style* et à l'engagement artistique de Delmer Daves. Comme lui, d'autres critiques et historiens (Jean-Louis Rieupeyrou dès 1961 ou Albert-Patrick Hoarau en 1973 encore) font références à son *credo* : « Comprendre, c'est aimer »<sup>37</sup>. De plus, même

---

<sup>35</sup>On peut citer Bertrand Tavernier : « Grâce à [l']amitié, les héros de Daves appréhenderont le monde d'une façon tout à fait différente, qui est celle du réalisateur : à la fin de *Broken Arrow*, nous voyons les Indiens avec les yeux de James Stewart, donc avec ceux du metteur en scène. » (Bertrand Tavernier, « Delmer Daves ou de la morale », (dans *Positif*, n°50-51-52, mars 1963), *Amis américains*, op. cit., p. 232). En comparaison, on retrouve une formulation semblable dans le dossier du CNC : « L'immersion dans le monde des Apaches est aussi celle du metteur du scène qui évoque à travers Jeffords sa propre confrontation avec la culture apache, le respect et la fascination qu'elle lui inspire. » (Joël Magny (dir.), *La Flèche brisée de Delmer Daves*, op. cit., p. 10).

<sup>36</sup>Voir les pages 10 à 12 dans Joël Magny (dir.), *La Flèche brisée de Delmer Daves*, op. cit.

<sup>37</sup>On retrouve cette formule dans plusieurs articles et ouvrages : « Je veux faire comprendre et comprendre, c'est d'abord aimer » (citation extraite de l'entretien qu'a réalisé Jean-Louis Rieupeyrou avec Delmer Daves, publiée dans *Cinéma 61*, n°53, février 1961, p.17). « Comprendre, c'est aimer, voilà ce que j'ai essayé de dire dans mes films » (citation extraite de la correspondance avec Tavernier, publiée dans *Positif*, n°50-51-52, mars 1963, insérée dans la compilation *Amis américains*, publiée pour la première fois chez Actes Sud en 1993 et citation également reprise en 1973 par Albert-Patrick Hoarau dans *Univers du western*, op. cit., dans le chapitre dédié à Delmer Daves, et plus précisément dans le paragraphe déjà intitulé « Comprendre, c'est aimer », p. 266-267)

si Daves a voulu ce film résolument optimiste, il a également préservé une certaine ambiguïté. C'est ainsi que le pacifiste Jeffords est prêt à renoncer à son idéal qui lui a trop coûté avec la mort de sa jeune épouse. Tout en étant l'auteur de massacres, son ami Cochise est également un défenseur de la paix. Quant au fougueux Geronimo, s'il refuse celle-ci avec emportement, il souhaite avant tout défendre son identité apache tandis que, traumatisé par une embuscade, Ben Slade répond par une haine tenace envers les Apaches. L'incertitude plane à la fin du film qui est une demi *happy end* car, même si la paix est maintenue en dépit de l'embuscade qui a coûté la vie à Sonseeahray, elle reste fragile et exige des efforts de volonté de la part de chacun pour passer outre les vieilles rancœurs.

Ainsi ce film ne repose pas sur des certitudes apaisantes, ce qu'apprécie Jacques Meillant<sup>38</sup> et ce que peuvent apprécier, derrière lui, de nombreux Français, critiques avertis ou pas. En effet, une simplicité dénuée de subtilité est généralement perçue comme une preuve de l'absence de valeur artistique d'un film. À l'inverse, l'ambivalence des personnages qui invite le spectateur à ne pas juger mais à tenter de comprendre est souvent valorisée. De plus, cette ambivalence peut être à même de parler aux Français dans le contexte actuel de la patrimonialisation de ce film<sup>39</sup>.

### **b) Une esthétique qui fait sens**

Outre l'absence de manichéisme, l'aspect symbolique de la mise en scène est une des caractéristiques de *La Flèche brisée*, caractéristique valorisée pour sa réception et pour sa patrimonialisation. N'étant ni un documentaire, ni un roman, le film doit mener à bien une intrigue en un temps limité et ne peut s'embarrasser de longues pauses explicatives ; comme le théâtre ou la peinture, l'art du cinéma, image en mouvement, use alors de détails signifiants<sup>40</sup>. Et Delmer Daves a particulièrement recours aux symboles. Cela ne contredit pas le réalisme mais vient s'y ajouter, tout en sobriété. « Je m'efforce de combiner l'art et la réalité, mais la réalité ne suffit pas, elle doit être composée et belle »<sup>41</sup>, dit-il lors d'un entretien pour *Cinéma 61* à Jean-Louis Rieuepeyrou, historien reconnu du western. Ce choix n'est pas seulement artistique, il est aussi politique : le film présente des Indiens, lesquels ont particulièrement recours aux symboles. Daves se devait donc d'en user également, ce qu'il fait avec une simplicité que tous les critiques et théoriciens relèvent et approuvent. Par exemple, en 1963, Bertrand Tavernier ne tarit pas d'éloges sur l'auteur cinématographique qu'est le réalisateur californien :

« En un mot, étudier la morale de Daves, c'est parler de sa mise en scène. La signification d'une séquence peut, en effet, être bouleversée par le choix d'un angle, d'un mouvement d'appareil, d'un éclairage : *Broken arrow* est un film parfait parce que la mise en scène épouse, met en valeur la thématique du scénario et la rend irréprochable. À la grandeur du sujet répond l'humilité du découpage, sa simplicité. »<sup>42</sup>

<sup>38</sup>« Daves se garde d'un optimisme plein d'illusions », Jacques Meillant, art. cité

<sup>39</sup>Voir notamment III-B-2-b, p. 78-79 et IV-A-2-a, p. 93-94

<sup>40</sup>À commencer par les « détails » du générique du début du film : acteurs, titre, producteur, réalisateur apparaissent sur un fond de peau tendue, accompagnés de motifs indiens colorés, annonçant déjà l'immersion dans le village chiricahua. (Voir annexe 2, p. 119)

<sup>41</sup>Delmer Daves, cité par Jean-Louis Rieuepeyrou, « Au pays du western », dans *Cinéma 61*, n°53, février 1961, p. 16

<sup>42</sup>Bertrand Tavernier, « Delmer Daves ou de la morale », (dans *Positif*, art. cité) dans *Amis américains...*, op. cit., p. 234

Cette sobriété symbolique est toujours mise en avant dans le dossier du CNC en 2009<sup>43</sup>. L'exemple le plus emblématique est, sans surprise, la scène éponyme de la flèche brisée (1h07'20 – 1h07'30 (10s))<sup>44</sup>. Cochise a réuni son peuple pour discuter de la paix laquelle, malgré la désaffection de Geronimo, est acceptée. Plutôt que de montrer la signature du traité de paix, pratique étrangère à des Indiens, Daves présente simplement Cochise en train d'accompagner du geste ses paroles : « Je brise cette flèche, je vais suivre la voie de la paix ». Aucun effet (ou presque) ne vient magnifier ce geste signifiant : ni musique, ni acclamation, ni modulation de voix, ni ralenti sur la brisure. Cochise est filmé simplement, en gros plan, se détachant sur le fond de ciel bleu. Seule une légère contre-plongée, faisant lever le regard vers un personnage important, indique la solennité du moment.

Un autre élément essentiel dans la mise en scène de *La Flèche brisée* est l'importance, à la fois scénaristique et esthétique, accordée au paysage. « Tous [mes films] ont été tournés dans l'endroit où se déroulait l'histoire. [...] Voilà pourquoi j'aime le western qui ne peut se concevoir que dans des décors réels », écrit Delmer Daves à Bertrand Tavernier en 1960<sup>45</sup>. En 1973, Albert-Patrick Hoarau note d'ailleurs que le réalisateur rend à l'écran la réalité physique d'une terre qu'il « sent » profondément<sup>46</sup>. C'est ainsi que, dans le cinéma de Daves, le paysage de l'Ouest revêt un enjeu esthétique. De plus, ce dernier n'est pas un simple décor mais un enjeu historique : Américains et Apaches espèrent pouvoir vivre en paix dans ce pays. L'importance accordée à cet enjeu reste elle aussi mise en avant aujourd'hui dans le dossier du CNC qui s'intéresse à « la question du territoire »<sup>47</sup>.

De plus, le réalisateur fait le choix de la couleur, encore à ses débuts, et la direction de la photographie est confiée à Ernest Palmer dont les Français peuvent apprécier le travail comme le journaliste Robert Chazal en 1965 ou l'historien Albert-Patrick Hoarau en 1973<sup>48</sup>. Quant au dossier du CNC, y est souligné le fait que l'importance du paysage est donnée à voir et à entendre dès l'ouverture du film<sup>49</sup>. Au milieu du désert d'Arizona, Jeffords se distingue à peine alors qu'il dit en voix *off* : « Ceci est l'histoire d'un pays ». Lorsque Jeffords part en quête de Cochise, plusieurs plans se succèdent (0h19'10 – 0h21'43 (2'33)) pour mettre en évidence, temporellement, le cheminement du cavalier (en 2'35) et, quantitativement, la variété des paysages traversés (une douzaine). Daves montre alors un aperçu de la beauté du pays des Chiricahuas ainsi que de la prouesse de ses habitants à s'y fondre : sans les voir, Jeffords se doute de leur présence, laquelle est révélée aux spectateurs pour qu'ils puissent de rendre compte de, voire admirer, cette prouesse de « sauvages » surpassant le « civilisé ». C'est ainsi que le regard du cinéaste guide celui du spectateur, lui faisant « sentir » par les moyens de l'art son respect pour les Peaux-Rouges si décriés et les invitant ainsi à suspendre leurs préjugés et leur jugement.

---

<sup>43</sup>Dans la rubrique « Mise en scène », un paragraphe est intitulé « Le recours aux symboles » (Joël Magny, *La Flèche brisée de Delmer Daves*, op. cit., p. 13)

<sup>44</sup>C'est dans ce même paragraphe, « le recours aux symboles » (p. 13), que le dossier du CNC décrit cette scène.

<sup>45</sup>Delmer Daves cité dans Bertrand Tavernier, « Chroniques hollywoodiennes » (dans *Positif*, art. cité), *Amis américains*, op. cit., p. 241

<sup>46</sup>Albert-Patrick Hoarau dans Georges-Albert Astre et Albert-Patrick Hoarau, *Univers du western*, op. cit., p. 264

<sup>47</sup>Voir les pages 14-15 de Joël Magny (dir.), *La Flèche brisée de Delmer Daves*, op. cit.

<sup>48</sup>Dans un article (non paginé) de *France-soir* daté du 16 septembre 1965 (à l'occasion d'une ressortie en salle du film au cinéma Racine à Paris), Robert Chazal met en avant les « très jolis décors naturels », ce qui sert d'argument d'accroche (source : ciné-ressources). Quant à Albert-Patrick Hoarau, il remarque que la photographie d'Ernest Palmer est « fort belle » (dans *Univers du western*, op. cit., p. 254).

<sup>49</sup>Joël Magny (dir.), *La Flèche brisée de Delmer Daves*, op. cit., p. 14

La vie et le parcours cinématographique de Delmer Daves montrent son attachement personnel à la compréhension de l'Autre, notamment celle des vaincus et haïs de l'Histoire américaine que sont les Peaux-Rouges. Cela se manifeste par une mise en scène humaniste, et par là, engagée. Son respect envers les Indiens est, en conséquence, relevé dans tous les discours français sur *Broken Arrow*. De ce fait, le qualificatif « pro-Indien » semble alors indissociable de son identité de « western ». Ce très court groupe nominal, « western pro-Indien », pouvant dès lors résumer le film de Daves, il apparaît intéressant de se pencher sur l'intérêt que les Français ont pu, et peuvent avoir, envers les Peaux-Rouges car il est susceptible nourrir les actions de patrimonialisation en sa faveur et les arguments légitimant celle-ci. La sortie récente (15 mars 2018) d'un coffret contenant six DVD et un ouvrage, comme *Une histoire du western. Les Indiens*<sup>50</sup>, sortie médiatisée sur les étales d'une grande surface culturelle comme la Fnac où je l'ai vu, révélerait d'ailleurs la permanence de cet intérêt particulier pour les Indiens au sein du genre western.

## C- AVANT L'ŒUVRE, L'INDIEN : L'AUTRE APPRÉCIÉ DES FRANÇAIS

Avant de découvrir de fait un film qui lui est présenté comme pro-Indien, le public français de 1951 (qui va voir un divertissement) ou d'aujourd'hui (qui va voir une œuvre de patrimoine) est susceptible d'être prédisposé à bien accueillir ce film en se fiant à cette caractéristique pro-indienne. Chaque spectateur a déjà en tête une certaine image de l'Indiens, idées intellectuelles ou préjugés populaires. En France, ceux-ci sont plutôt positifs et dépassent le seul cadre cinématographique du western. En effet, le genre hollywoodien n'a pas le monopole de la construction de la figure de l'Indien. Celui-ci a été l'objet de débats et de représentations différentes sur le long terme – du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours – et sur le court terme – depuis les origines du western. Il semblerait qu'il y ait un fossé entre l'image positive qu'en ont généralement les Français et l'image négative largement véhiculée par le western. Cela peut expliquer pourquoi, dans ce triptyque entre les Français, les Indiens et le western, les premiers sont susceptibles d'apprécier le regard porté sur les seconds dans le western pro-Indiens qu'est *La Flèche brisée* et de continuer à l'apprécier aujourd'hui alors qu'il est patrimonialisé.

### 1- Les Français et les Indiens : une fascination antérieure au western

La découverte du Nouveau Monde, et de ses habitants, à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, a suscité maintes interrogations sur ces derniers : à l'exotisme de l'Ailleurs s'ajoute le mystère de l'Autre. En France, ces peuples, figures de l'altérité, ont été perçus de façon plutôt positive, que ce soit dans les milieux de la réflexion théorique ou de la culture littéraire. En abordant le thème de l'Indien dans les westerns, les historiens

---

<sup>50</sup>Ouvrage de Louis-Stéphane Ulysse, *Une histoire du western. 2. Les Indiens*, Paris : GM éditions, 2018, 192p. *La Flèche brisée* figure d'ailleurs parmi les 6 films du coffret avec *La Prisonnière du désert* (*The Searchers*, 1956) de John Ford, *Soldat Bleu* (*Soldier Blue*, 1970) de Ralph Nelson, *Little Big Man* (1970) d'Arthur Penn, *Jeremiah Johnson* (1972) de Sydney Pollack et *Danse avec les loups* (*Dances with wolves*, 1990) de Kevin Costner.

du genre commencent ainsi généralement par faire appel à ces références-là comme des bagages culturels introduisant leur approche méliorative des Peaux-Rouges.

### *a) L'Indien, une figure théorique positive*

À l'image de l'Ouest, l'Indien est une impossibilité religieuse. En effet, dans la religion judéo-chrétienne, les trois fils de Noé se sont dispersés entre l'Europe au Nord, l'Asie à l'Est et l'Afrique au Sud : il ne peut donc y avoir une terre (sans parler de peuple) à l'Ouest qui ne soit autre qu'imaginaire. C'est ainsi que, une fois l'Ouest découvert, l'Indien suscite fascination et frayeur ; il incarne le mythe du « mauvais sauvage » – lequel justifie la civilisation, l'évangélisation, et donc la colonisation – et celui du « bon sauvage » – lequel représente un idéal alternatif à la civilisation. L'Indien est donc une figure ambivalente, à la fois positive et négative, mais en France, on peut dire que c'est la première qui prime, en écho à deux sensibilités fortes de la culture française : la sensibilité humaniste – issue de l'Humanisme du XVI<sup>e</sup> siècle et des Lumières du XVIII<sup>e</sup> siècle – et la sensibilité romantique – concomitante avec la conquête de l'Ouest au XIX<sup>e</sup> siècle et qui précède l'avènement du cinéma et du western.

L'Humanisme de la Renaissance souhaite avoir une approche critique et élargie du savoir, sans passer par le seul prisme de la foi, pour assurer l'épanouissement de l'Homme<sup>51</sup>. C'est dans ce contexte de découvertes et de redécouvertes que Jean de Léry va faire un voyage au Nouveau Monde et en tirer un livre, *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil* publié vingt ans plus tard en 1578. Protestant, il a suivi Villegagnon jusqu'en France Antarctique, refuge pour huguenots, où il a séjourné quelques mois entre 1557 et 1558. Il y a côtoyé la tribu des Tupinambas, mangeurs d'hommes. Animé par la curiosité, il s'intéresse au pays brésilien et à ce peuple cannibale qui ignore la foi chrétienne, ce sans porter de jugements racistes. Son œuvre se veut être la confrontation de son expérience avec les savoirs et écrits déjà existants et se présente comme un inventaire (de la faune, de la flore, des rites, nourriture, vêtements des Tupinambas), étayé d'anecdotes. Il critique notamment les erreurs des *Singularitez de la France antarctique* (1558) d'André Thevet, cosmographe du roi, mais les deux ouvrages ont pour point commun d'avoir contribué à rendre familière l'image du « bon sauvage »<sup>52</sup> que ravivera *La Flèche brisée* de Delmer Daves.

Le terme « humanisme » en vient progressivement à désigner, au XVIII<sup>e</sup> siècle, un amour général de l'humanité, la croyance en la capacité de l'homme à se réaliser en tant que tel, par sa culture et les efforts de son esprit<sup>53</sup>. En ce sens, les efforts pacifistes de Jeffords et Cochise dans l'œuvre de Daves ont conduit certains auteurs français à en relever l'humanisme, comme le fait encore en 2009 le dossier du CNC<sup>54</sup>. Cet intérêt pour l'humanisme remonte au siècle des Lumières, si important et valorisé dans l'histoire de France. Parmi de nombreux autres sujets de réflexion, la question des Indiens a d'ailleurs été l'objet de débats parmi les penseurs de l'époque. Dans son ouvrage *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières* (1995), Michèle Duchet s'intéresse ainsi aux réflexions françaises sur le génocide, l'esclavage, ou la colonisation. Les massacres des peuples amérindiens par les *conquistadores* sont violemment critiqués comme une « faute irréparable ».

<sup>51</sup>Jean-Claude Margolin, André Godin, « Humanisme », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], (<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/humanisme/>), consulté le 03/04/2018)

<sup>52</sup>Jacques Lafaye, « Les chroniques du Nouveau Monde », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], (<http://www.universalis-edu.com.bibelec.univ-lyon2.fr/encyclopedie/chroniques-du-nouveau-monde/>), consulté le 03/04/2018)

<sup>53</sup>Jean-Claude Margolin, André Godin, « Humanisme », art. cité

<sup>54</sup>Le titre du chapitre consacré au réalisateur est : « Delmer Daves, curiosité et humanisme ». Joël Magny (dir.), *La Flèche brisée de Delmer Daves*, op. cit., p. 2

Ces débats ne sont pas toujours ingénument humanistes. L'esclavage est critiqué (car des peuples naturellement bons deviennent haineux ou paresseux, ce qui les rend improductifs) mais non pas remis en cause (il faut seulement lui substituer un nouveau mode). Michèle Duchet résume ainsi les conclusions auxquelles aboutissent ces débats :

« La méchanceté des sauvages n'est que le signe d'une perversion, d'une altération de leur *naturel* due à des causes historiques, sur lesquelles on peut agir. Corrompus par les Européens, ils s'en prennent à leurs corrupteurs, et de *sauvages* ils deviennent *barbares*. Mais gagnés par la persuasion et la douceur, incorporés à la nation sage qui saura les policer, ils retrouveront leurs vertus, dont le germe a été étouffé. »<sup>55</sup>

Quant à Jean-Jacques Rousseau, il reste une référence essentielle pour sa fiction du « sauvage », référence que peuvent évoquer les historiens du western lorsque, parlant de l'Indien, ils évoquent, comme Jean-Louis Rieuepyrout en 1962, le « bon sauvage cher à nos philosophes »<sup>56</sup>. Dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité entre les hommes*, Rousseau décrit ainsi la théorie fictive de l'homme de l'état de nature, totalement libre car seul et ne connaissant pas les entraves de la civilisation. Au-delà de cette abstraction, d'autres théoriciens voient dans les vertus des sauvages, étudiées dans la réalité, une aptitude à la civilisation. Le mythe du bon sauvage est alors investi dans un débat politique sur les modalités d'apport de la civilisation à ces peuples. Et ce sont les Indiens qui, tout particulièrement, se voient attribuer ce triple motif ethnologique, philosophique, politique jusqu'à incarner le lieu commun d'un idéal de liberté d'avant la civilisation.

### ***b) L'Indien, une figure littéraire populaire***

Outre ces théories, la fiction véhicule une image positive et appréciée des Peaux-Rouges. De Chactas à Cochise, les noms de personnages d'Indiens, qu'ils soient réels ou fictifs, sont propres à susciter l'imagination et les auteurs se sont emparés de ces figures de l'Autre. En France, cet Autre est plus admiré que redouté. Son exotisme permet un déplacement du regard dont tirent profit auteurs comme lecteurs qui s'approprient, chacun à leur manière, le mythe du bon sauvage.

Tout d'abord, cela peut être pour sa sagesse dont le personnage de Chactas est l'incarnation littéraire et dont celui de Cochise pourrait être considéré en France comme l'héritier. Chactas apparaît dans trois œuvres de François-René de Chateaubriand, *Atala* (1801), *René* (1802), tous deux réunis dans *Les Natchez* (1826). Le personnage de René, jeune Européen débarqué en Louisiane, est accueilli chez les Natchez et devient le fils adoptif de leur vieux chef, Chactas. Chacun raconte l'histoire de ses amours à l'autre, Chactas ayant aimé l'Indienne Atala et René, sa sœur Amélie. S'inspirant de son voyage en Amérique de 1791 à 1792, l'auteur romantique les conçoit comme des illustrations de son essai *Génie du christianisme* (1802), confrontant vie sauvage et sociale, amour impossible et amour de Dieu. Cependant, la postérité délaissera le message chrétien pour lui préférer la langue de sa prose poétique, le désespoir d'une jeunesse romantique atteinte du « Mal du Siècle », la description de la Louisiane et du peuple Natchez et tout particulièrement le personnage du vieux sage Chactas.

<sup>55</sup>Michèle Duchet, *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières*, Paris : Albin Michel, 1995, p. 217

<sup>56</sup>Jean-Louis Rieuepyrout, « Histoire et légende », dans *Spécial western Cinéma* 62, n°68, juillet-août 1962, p. 79

La fascination pour l'Indien a marqué des générations de Français et notamment les plus jeunes qui, avant de « jouer aux cow-boys et aux Indiens », les ont découverts au cours de leurs lectures. L'Indien devient, dans les romans d'aventure, l'incarnation d'un idéal viril de guerrier et d'aventurier, propre à éveiller l'imagination des plus jeunes, avides de « sauvagerie » alors qu'ils sont pris dans les contraintes d'une société « policée ». Les références les plus connues sont les romans de James Fenimore Cooper (1789-1851), auteur du cycle des *Bas-de-cuir* qui compte le toujours célèbre *Dernier des Mohicans* (1826) : on suit les aventures d'un Blanc nommé Bas-de-cuir ou Œil-de-faucon, recueilli par les bons Indiens Delaware, ami des Mohicans et en lutte avec les cruels Iroquois<sup>57</sup>. Ses œuvres sont traduites avec succès en France et lues par de nombreux petits Français, tel Marcel Pagnol (1895-1974) au début du XX<sup>e</sup> siècle. Dans le premier volume de son récit autobiographique, *La Gloire de mon père* (1957), le jeune Marcel, inspiré par cette lecture conseillée par son père, s'amuse avec son frère Paul à jouer les guerriers Comanches.

Aux personnages fictifs de Chactas et d'Œil-de-faucon, s'ajoutent ceux de figures historiques, tel Cochise, qui suscitent tout autant l'engouement de l'imagination. Chef d'une tribu apache, estimé pour sa bravoure et son sens de l'honneur, il est connu pour ces attributs positifs<sup>58</sup>, attributs qu'on retrouve dans *La Flèche brisée* de Daves. De plus, cette figure positive de l'Indien des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle n'est pas seulement populaire mais reste aussi prégnante chez les historiens du western qui font débiter leurs chapitres sur les Indiens dans le western par cette profondeur historique. Parmi ce bagage culturel, Chactas reste une référence appréciée. Ainsi, dans son article « Histoire et légende » pour le n°68 de la revue spécialisée *Cinéma 62* en 1962, Jean-Louis Rieupeyrou, pionnier dans l'historiographie du western, s'intéresse aux figures historiques d'Indiens reprises dans les westerns et commence par évoquer « le bon sauvage cher à nos philosophes et plus encore à nos romantiques (Ô Chactas !) ». Il y oppose l'autre vision, négative, qui voit en l'Indien, « le sauvage assoiffé de sang et inutile »<sup>59</sup> et qui, à l'inverse des écrits, l'emporte dans la représentation des Indiens à l'écran.

## 2- Le western et les Indiens avant *La Flèche brisée* : la fascination pour une figure ambivalente

Il est vrai que, spontanément, on n'associe guère western et « bons Peaux-Rouges ». On parle souvent de « film de cow-boys et d'Indiens » pour désigner un western. Néanmoins, les personnages d'Indiens sont peu présents à l'écran et le thème des guerres indiennes ne représente que 12% de la production totale entre 1930 et 2005<sup>60</sup>. Cette appréhension erronée rend cependant compte d'un fait vrai : l'importance de la figure de l'Indien dans l'imaginaire westernien. On pourrait, de là, formuler l'hypothèse que cette importance est, en France, un résidu des images positives évoquées précédemment. De même, le fait que les Indiens soient au cœur de *La Flèche brisée* à l'inverse de nombreux autres westerns expliquerait l'intérêt qu'ont pu, et que peuvent avoir, les Français pour ce western.

<sup>57</sup>Guy Jean Forgue, « James Fenimore Cooper », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], (<http://www.universalis-edu.com.bibelec.univ-lyon2.fr/encyclopedie/rene/>), consulté le 14/04/2018)

<sup>58</sup>Dans l'introduction de son ouvrage (*Cochise, chef des Chiricahuas*, op. cit., p. 15-28), Edwin Sweeney recense les qualités véridiques ou augmentées attribuées à Cochise.

<sup>59</sup>Jean-Louis Rieupeyrou, « Histoire et légende », art. cité, p. 79

<sup>60</sup>Mathieu Lacoue-Labarthe, *Les Indiens dans le western américain*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2013, p. 19



Un aperçu historique de la représentation des Indiens à l'écran montre pourtant que le genre donne des Amérindiens une vision globalement négative, ce qui est loin de démentir les hypothèses avancées. En effet, si le western peut également en donner une image positive, image positive appréciée du public et des historiens français, la rareté de celle-ci, prédispose au bon accueil en 1951 du western explicitement pro-Indiens qu'est le film de Delmer Daves.

### *a- Une vision globalement négative*

Si l'on retrace de façon schématique l'histoire de la représentation des Indiens dans les westerns, il apparaît en effet que le genre n'a jamais véhiculé que l'image du sauvage sanguinaire avant 1950 – idée qui peut d'ailleurs être confirmée et renforcée par le préjugé selon lequel *La Flèche brisée* serait le premier western pro-Indiens. Ce préjugé, qui perdure aujourd'hui et sur lequel jouent les acteurs de sa patrimonialisation, donne de fait au film une valeur historique et patrimoniale. Retracer, par un rapide détour, l'histoire du western et de la figure de l'Indien au cinéma peut permettre d'appréhender les raisons pour lesquelles le film progressiste de Daves a attiré l'intérêt bienveillant des critiques et attire aujourd'hui celui des acteurs de sa patrimonialisation...

Dans les années 1910, les studios américains migrent de la côte Est vers la Californie dans la course au spectaculaire afin de mettre à profit les paysages de l'Ouest dans des intrigues sur mesure avec des westerns épiques autour des guerres indiennes<sup>61</sup>. C'est dans ce système hollywoodien misant sur une abondante production de westerns de série B que, tout particulièrement dans les années 1930, les clichés vont s'ancrer dans les esprits. En effet, le code Hays de 1930 exige du cinéma qu'il ne valorise pas les crimes ; pour ce faire, l'Indien doit faire figure d'ennemi et, en tant que tel, doit être diabolisé<sup>62</sup>. Les années 1940 le diabolisent toujours plus. Le racisme westernien est alors double : au sens figuré, il montre l'Amérindien comme une créature sanguinaire, indigne de compassion et au sens propre, les films finissent sur l'annihilation de ces peuples<sup>63</sup>.

Dans son ouvrage *Les Indiens dans le western américain* (2013), Mathieu Lacoue-Labarthe s'intéresse aux ressorts et modalités de la domination de ce cliché négatif, liés au contexte américain et aux conditions de production des westerns<sup>64</sup>. La conquête reste un passé proche et la haine des vaincus reste forte. Quant au mythe de l'Ouest et de la *manifest destiny*, il repose sur l'idée de la supériorité des Blancs vis-à-vis des Peaux-Rouges. À l'école, manuels et enseignants contribuent à diffuser les préjugés anti-Indiens. À Hollywood, les studios les perpétuent dans le genre western qui est un filon commercial destiné à un large public avide de divertissement et de sensations. Les enfants, principaux spectateurs du genre et peu au fait de la complexité historique, se représentent les Indiens tels qu'ils les ont vus à l'écran et en gardent une image négative une fois adultes.

Pour plaire à ce public, les Indiens sont utilisés comme des ressorts dramatiques dans des intrigues simples et linéaires. Le héros auquel s'identifie le public a besoin de faire face à un ennemi. Le héros sera blanc, l'ennemi sera Indien ; l'Américain sera victorieux, le Peau-Rouge sera vaincu. Les rôles ne

<sup>61</sup>Hervé Mayer, *La construction de l'Ouest américain...*, op. cit., p. 56-59

<sup>62</sup>Mathieu Lacoue-Labarthe, *Les Indiens dans le western américain*, op. cit., p. 108-109

<sup>63</sup>Jean-Jacques Sadoux, « L'Indien, le premier habitant », dans Gérard Camy (dir.), *Western : que reste-t-il de nos amours*, dans *CinémAction* n°86, Condé-sur-Noireau : Corlet, Paris : Télérama, 1998, p. 87

<sup>64</sup>Voir le chapitre « Les raisons de cette situation » dans Mathieu Lacoue-Labarthe, *Les Indiens dans le western américain*, op. cit., p. 75-109

peuvent être inversés car cela complexifierait l'image générale que le public a des Indiens et apparaîtrait alors irréaliste : ils doivent être vaincus dans l'histoire car il l'ont été dans l'Histoire. Étant donné qu'ils sont les ennemis, tout est fait pour maximiser leur altérité jusqu'à tomber dans la simplification caricaturale. L'Indien, vaincu digne de mépris, doit être à la hauteur de sa réputation de sauvagerie cruelle – les attaques indiennes sont accompagnées de force cris et bruitages – et d'infériorité – les danses rituelles sont largement parodiées. De même, maquillages, costumes et accessoires servent à « incarner » leur esprit primitif. La coiffe de plumes, appliquée à toutes les tribus sans distinction en est un exemple emblématique. De plus, en tant que ressort dramatique, l'identification des Indiens ne nécessite pas leur singularisation, ni même leur présence à l'écran. En effet, ils apparaissent en groupe, filmés en plan d'ensemble, sans que les individus ni même leur appartenance tribale ne soit bien précise : il suffit qu'il y ait des Indiens pour faire naître la tension et annoncer l'action. Hervé Mayer précise également, dans *La construction de l'Ouest américain dans le cinéma hollywoodien* (2017), que, même absent, l'Indien est omniprésent car sa menace pèse sur les personnages blancs qui le mentionnent, relève ses traces. Il ajoute qu'à l'inverse, même présent, l'Indien est absent car condamné à disparaître, dans la fiction et dans l'Histoire<sup>65</sup>.

On peut comprendre dès lors en quoi la forte présence des Apaches à l'écran et l'effort documentaire de Daves pour *Broken Arrow* puisse, encore aujourd'hui, faire forte impression et apparaître comme extrêmement novateur. Néanmoins, l'Indien reste marqué du sceau de l'ambivalence et si la majorité de la production westernienne le présente effectivement sous un angle négatif, ce n'est pas le cas de la totalité et certaines nuances sont à noter, notamment de la part des Français.

### ***b- Des nuances à noter***

Le western a en effet *aussi* montré les Indiens sous un jour plus positif avant *La Flèche brisée* et ce sont les Français, inventeurs du cinématographe et pionniers en matière de westerns qui ont initié cette image positive. En effet, les studios Gaumont et Pathé veulent exploiter les possibilités offertes par le jeune cinéma en donnant à voir l'Ailleurs et notamment l'Ouest et ses Indiens. Ils s'installent aux États-Unis pour produire, rapidement suivis des studios américains, des *Indian pictures* dont les récits et les héros indiens sont souvent inspirés des romans de James Fenimore Cooper<sup>66</sup>. Ces « westerns » des origines à l'ère du muet satisfont tout autant une curiosité ethnographique qu'un désir d'évasion que le western camarguais perpétue. Cela n'exclut cependant pas la caricature et l'invraisemblance dans un cliché positif de l'Amérindien. Ainsi, en 1962, Gaston Modot, racontant son expérience d'acteur dans les westerns muets, se rappelle que « pour figurer les Indiens, les pantalons garances des tourlourous 1900 avaient beaucoup de succès. On leur ajoutait quelques franges d'ameublement aux bons endroits. Un bourgeron passé au bleu, un ruban enroulé autour du front où l'on piquait quelques plumes, complétaient cet ensemble affriolant. »<sup>67</sup> L'ignorance du public rendait crédible ces visions d'Indiens bigarrés de plumes qui perdure toujours aujourd'hui. Dans les années 1920, alors que le genre western se tourne vers l'épopée historique autour des guerres indiennes, les *Indian pictures* restent populaires mais le regard sur l'Indien est influé par ce renouveau. L'Amérindien est un Américain en voie d'extinction présenté sur un mode tragique : le héros, coincé entre deux cultures,

---

<sup>65</sup>Hervé Mayer, *La construction de l'Ouest américain...*, op. cit., p. 186-187

<sup>66</sup>*Ibidem*, p. 53-54

<sup>67</sup>Gaston Modot, « Quand j'étais cow-boy », dans *Spécial western*, op. cit., p. 111-112

est voué à disparaître, soit qu'il se fonde parmi les Blancs, soit qu'il demeure avec les Indiens, loin des Blancs.<sup>68</sup>

Par la suite, après la première guerre mondiale, les westerns français disparaissent, ne faisant plus le poids face aux nouvelles épopées historiques américaines, bien plus réalistes que les films tournés en Camargue. Le western s'impose comme un genre hollywoodien, parangon de l'identité américaine<sup>69</sup> et concernant les Indiens, le cliché négatif l'emporte : leur extinction est souhaitable. Il y a cependant quelques exceptions, les studios pouvant jouer sur l'originalité d'un manichéisme moindre. On peut ainsi noter que, déjà, en 1931, *Cimarron (La Ruée vers l'Ouest)* de Wesley Ruggles, résume le mythe de la Conquête sans exaltation ni racisme : le personnage de Cimarron aimerait défendre ces peuples victimes de spoliation et leur accorder la citoyenneté. Et si, en 1939, *Stagecoach (La Chevauchée fantastique)* de John Ford, est connu pour avoir fixé les clichés du genre (la narration est simple : une diligence doit faire face à la menace et à l'attaque d'Apaches), les Indiens ne sont pas diabolisés pour autant : leur réaction de défense face à la colonisation est justifiée.

Dans la décennie 1940, trois westerns de série A présentent les Indiens d'une façon plus nuancée que ceux de série B<sup>70</sup>. En 1941, *They died with their boots on (La Charge fantastique)* de Raoul Walsh relate la vie de Custer, héros de l'Ouest, présenté comme pro-Indiens mais contraint d'obéir aux ordres de politiciens et de livrer bataille contre Crazy Horse à Little Big Horn. En 1944, *Buffalo Bill* de William A. Wellman dénonce la chasse aux bisons qui affame les Amérindiens et les poussent à la révolte, bientôt soutenus par le même Buffalo Bill, autre personnage mythifié en héros altruiste. Quant à *Fort Apache (Le Massacre de Fort Apache)*, 1947), John Ford y renouvelle de façon plus nette sa vision nuancée des Indiens. Son film est une métaphore de la bataille de Little Big Horn, transposée dans le contexte de l'Arizona et de la tribu apache de Cochise. Après avoir négocié avec le chef indien pour qu'il rejoigne sa réserve, le colonel Thursday, qui cherche à se faire une renommée, l'accuse de trahison pour justifier son attaque qui finit en massacre – le terme est repris dans le titre français.

Mathieu Lacoue-Labarthe relève que cette amorce de changement est liée à la guerre de 39-45<sup>71</sup> : alors que la noblesse de la guerre est exaltée, les Américains sont plus enclins à reconnaître la participation des Indiens dans celle-ci et à se les représenter en victimes semblables aux déportés juifs. De plus, l'intérêt pour l'anthropologie d'avant-guerre combiné au réveil de l'anti-communisme de la guerre froide fait du western, situé dans le passé et réputé pour son patriotisme, un refuge pour exprimer, même de façon sporadique et limitée, un point de vue plus positif envers les Indiens et plus critique envers le mythe de la nation. *Broken Arrow* de Delmer Daves s'inscrit dans cette perspective et lui donne une nouvelle ampleur qu'apprécieront les critiques et historiens des années 1950-1970.

L'Indien reste ainsi une figure de l'altérité qui fascine, que ce soit à travers le mythe du Peau-Rouge sanguinaire ou celui du Bon Sauvage. Malgré l'importance du premier, le second n'est pas en reste : les Français ont depuis longtemps une vision positive de l'Indien. De plus, la popularité des *Indian pictures* indique, « au-delà du cliché réducteur, [...] la puissance transgressive du cinéma des premiers temps qui construit la Frontière comme un espace de négociation et d'échange

<sup>68</sup>Hervé Mayer, *La construction de l'Ouest...*, op. cit., p. 59

<sup>69</sup>*Ibidem*, p. 56

<sup>70</sup>Mathieu Lacoue-Labarthe, *Les Indiens dans le western américain*, op. cit., p. 111

<sup>71</sup>Voir *ibidem*, p. 75-109

culturel. »<sup>72</sup> C'est en même temps cet intérêt positif pour les Indiens sur le long terme et la rareté de sa réhabilitation dans les westerns des années 1930-1940 qui seront l'un des ressorts du succès du western pro-Indiens qu'est *La Flèche brisée* de Delmer Daves et qui restent l'un des principaux arguments légitimant sa patrimonialisation au XXI<sup>e</sup> siècle.

Dans *La Chevauchée fantastique* de John Ford, la simple mention des Apaches ou le seul nom de Geronimo suffisent à instiller effroi et mépris car, parmi tous les Peaux-Rouges, ce sont les Apaches les plus redoutés. Ce préjugé présent dans le western se fonde sur la haine viscérale qu'ont eue les Américains envers ces Indiens au cours des guerres apaches. Or, ce sont eux que *La Flèche brisée*, roman et film, mettent en scène. Cela tourne à leur avantage dans le contexte français. En effet, les Français ont eu, sur le long terme, une vision globalement différente des Indiens. Leur intérêt curieux envers eux s'accompagne d'un intérêt pour l'Histoire et la littérature où ils apparaissent sous un jour plutôt positif. De plus, en France, les premiers arguments en faveur du cinéma concernent ses représentations d'événements historiques ou d'œuvres littéraires. *La Flèche brisée* correspond à ces attentes, plus ou moins élitistes ou populaires, partagées par les Français. En effet, avec ce film, Delmer Daves adapte le roman historique d'Elliott Arnold en jouant avec les codes du western pour réhabiliter les Indiens dans un genre qui, généralement, les diabolise. C'est ainsi que les critiques et historiens français des années 1950 à 1970 reconnaissent en sa faveur le fait qu'il a su user des outils cinématographiques pour faire une œuvre engagée, sans manichéisme, et soutenue par un projet esthétique. Le tout – mise en scène d'Indiens, film historique et œuvre cinématographique – fait *a priori* de ce western un film appréciable et apprécié des Français, de l'élite du monde du cinéma et de la recherche comme du grand public.

Néanmoins, si ce sont là des atouts qui pourraient favoriser aujourd'hui sa patrimonialisation en France, force est de constater qu'il est majoritairement inconnu, ce qui nuance la portée des arguments avancés. En effet, le film présente également des désavantages qui se rapportent à son identité même de western. Or, aux yeux de nombre de Français ne le connaissant pas, avant d'être une œuvre historique progressiste, il reste avant tout un western américain. Dès lors, les préjugés liés au genre doivent-ils être pris en compte par les acteurs de la patrimonialisation de ce film ?

---

<sup>72</sup>Hervé Mayer, *La construction de l'Ouest américain...*, op. cit., p.54

## PARTIE II : LES PRÉJUGÉS AUTOUR DU WESTERN, UN FREIN À LA PATRIMONIALISATION

---

S'intéresser à l'histoire de la réception de ce seul western en particulier ne peut suffire à aborder la question de sa patrimonialisation aujourd'hui. En effet, cela demande de se pencher également sur l'histoire de la réception du genre auquel il appartient : le western. Or, cette identité westernienne le précède, davantage que sa qualification de « pro-Indiens », ce qui peut déterminer une certaine réticence des Français à le juger digne d'être patrimonialisé. Étant donné qu'il est peu connu, c'est d'abord à travers le prisme des préjugés qu'ils ont sur le genre hollywoodien que la plupart des Français sont susceptibles de s'intéresser à, ou de se détourner de ce film. Un nouveau parcours historique du genre, sous l'angle de sa réception pour cette partie-ci, peut rendre compte des origines et de la teneur de ces préjugés, généralement négatifs. Et *La Flèche brisée* peut s'insérer dans ces critiques qu'il est nécessaire d'aborder afin de comprendre les logiques mises en œuvre pour sa patrimonialisation. En effet, s'ils veulent valoriser cette œuvre au-delà d'un public de « convertis » passionnés de westerns, ses « défenseurs » se doivent de le valoriser face aux lieux communs qui dénigrent globalement le western et face aux critiques particulières qui ont été formulées sur ce film.

En effet, dans une société plutôt portée vers la culture de l'élite, le genre western est dévalorisé comme étant un divertissement populaire. En outre, film oublié au sein d'un genre lui-même tombé dans l'oubli, *Broken Arrow* semblerait ne pas mériter pas une attention particulière, d'autant plus que, comme tout autre film américain, il pourrait même menacer l'identité culturelle française.

### A- UNE IDENTITÉ DE DIVERTISSEMENT

Le western est un bon filon commercial pour Hollywood sur la base de l'*entertainment*, ce qui le distingue au premier abord de ce que le patrimoine semble privilégier : des objets singuliers ne souffrant pas le risque d'une répétition industrielle et de manque de qualité. Or, toute l'imagerie qui s'est construite autour du genre reste encore assez prégnante : des films à profusion reconnaissables à leurs poncifs maintes fois éprouvés. Cette imagerie a notamment été appliquée à *La Flèche brisée*, ce qui, aujourd'hui, pourrait défavoriser sa patrimonialisation. En effet, du fait de la permanence, même relative, de ce lieu commun définissant le western comme un simple divertissement, patrimonialiser un de ces films (dont le titre et le réalisateur sont inconnus de la plupart des Français et ne pouvant, de ce fait, bénéficier du prestige d'un nom connu comme John Ford) est susceptible de ne guère intéresser le grand public alors même que ce dernier, groupe divers mais groupe collectif, est un acteur essentiel dans le processus de patrimonialisation. En effet, il est celui qui, par une appropriation consensuelle ou par un désintérêt général, détermine le succès ou l'échec de cette entreprise mise en place par quelques acteurs.

#### 1) Un genre populaire lié à l'enfance

Ces films d'aventures de l'Ouest visent principalement un public jeune tandis que le public adulte oscille généralement entre mépris et attendrissement (en souvenir de leur enfance), ce qui est vrai autant aux États-Unis qu'en France. Or, en France, les préjugés liés au patrimoine ne s'accordent guère avec ceux liés au

western, ce qui ne prédispose pas les Français à considérer ces films comme des objets « sérieux » pouvant prétendre à devenir patrimoniaux.

### a) Une production prolifique à visée commerciale

Producteurs et publics, américains comme français, recherchent des divertissements spectaculaires, ce que vont être les westerns du début du XX<sup>e</sup> siècle. Le cinéma des origines mise sur les nouvelles possibilités offertes par l'image animée. Face à la concurrence française, les studios américains misent sur les paysages de la Californie qui permettent de combiner réalisme et spectaculaire pour les scènes d'action. La production est prolifique : entre 1921 et 1929, 1895 westerns sont tournés<sup>73</sup>. Si les *Indian pictures* dominent dans les années 1900, les westerns des années 1920 et 1930 abordent des sujets divers et empruntent aux films d'aventure, aux comédies, au mélodrame ou même aux comédies musicales avec l'arrivée du parlant<sup>74</sup>. Action et burlesque sont souvent associés car tous deux utilisent les ressorts du geste et du rythme<sup>75</sup> : les populaires épopées de pionniers ont leurs passages obligés comme les traversées de fleuves et les intermèdes burlesques ainsi que leur personnages facilement reconnaissables à l'instar des méchants à moustache et des jeunes pionnières convoitées<sup>76</sup>. Ces lieux communs assurent un succès populaire au genre. Néanmoins, l'échec commercial des remakes de films muets à succès en films sonores relègue le western au rang des films de série B, à petit budget et sans grands efforts de production de la part des studios<sup>77</sup>. Le dénigrement des clichés se voit alors renforcé par la dégradation du western dans la hiérarchie des genres et aujourd'hui, il est un préjugé de penser que tous les westerns sont des films médiocres de série Z.

Les années 1930 à 1950 correspondent à un « Âge d'or » du système hollywoodien, et notamment du genre western comme divertissement : « Le western est alors un sous-genre réalisé par des tâcherons pour un public avide d'émotions et bien loin de toute préoccupation esthétique ou de vraisemblance historique », dit Bernard Oheix en 1998 dans *Western : que reste-t-il de nos amours ?*<sup>78</sup>. Le cinéma de ces années-là a pour mission de distraire même si les producteurs revendiquent un souci de réalisme historique pour les fresques à gros budget comme *La Flèche brisée*. Avec la crise de 1929, « le cinéma [peu coûteux] sert d'exutoire à une population traumatisée par la crise et en quête d'évasion »<sup>79</sup>, ce qu'assure le western par son dépaysement. De plus, après les années folles, il y a un retour à l'ordre et à la morale publics ; à Hollywood, le code Hays, liste de recommandations et interdictions pour adapter le cinéma à ces principes moraux, s'en fait la prolongation, prolongation assurée par le western, son ton patriotique et sa valorisation des hommes de loi<sup>80</sup>. Les cow-boys, shérifs et autres héros s'en prennent aux crapules pour établir ou rétablir un ordre tandis que le thème historique des guerres indiennes glorifie la conquête et l'armée. Divertissement moral, le genre est un filon commercial qui se sert donc de clichés manichéistes pour assurer le consensus familial, ce qui est synonyme de succès populaire mais ce qui, aujourd'hui, peut être perçu, à première et de façon générale, comme la

---

<sup>73</sup>Clélia Cohen, *Le western*, op. cit., p. 30

<sup>74</sup>*Ibidem*, p. 27-31

<sup>75</sup>Jean-Louis Leutrat, Suzanne Liandrat-Guigues, *Western(s)*, op. cit., p. 78

<sup>76</sup>Clélia Cohen, *Le western*, op. cit., p. 30

<sup>77</sup>Jean-Louis Leutrat, Suzanne Liandrat-Guigues, *Western(s)*, op. cit., p. 89-90

<sup>78</sup>Bernard Oheix, « De l'extermination des Indiens dans la réalité et... au cinéma » dans Gérard Camy (dir.), *Western : que reste-t-il de nos amours ?*, op. cit., p. 84

<sup>79</sup>Jean-Louis Leutrat, Suzanne Liandrat-Guigues, *Western(s)*, op. cit., p. 94

<sup>80</sup>Hervé Mayer, *La construction de l'Ouest américain...*, op. cit., p. 60

preuve d'une absence de valeur artistique, et donc d'intérêt patrimonial. D'ailleurs, même s'il rejette le manichéisme, Delmer Daves a réalisé, avec *La Flèche brisée*, un western à succès qui fait perdurer le consensus. En effet, son film empreint d'optimisme fait écho à celui de l'après-guerre. De plus, tout en dénonçant les clichés négatifs du mythe de l'Ouest, il ne crée pas le malaise à ce sujet. En effet, les héros blancs que sont Tom Jeffords et le général Howard incarnent l'Américain civilisé et pacifiste, rejoignant les grands discours de l'époque sur le rôle des États-Unis comme défenseurs de la paix dans le monde libre. Grâce à ces personnages, l'absence de manichéisme concerne les deux camps : si les Apaches ne sont pas diabolisés, il n'y a pas non plus de dénonciation critique en bloc de la Conquête de l'Ouest et de ses dérivés. De plus, le film finit sur une note d'optimisme qui ne peut que plaire au public aimant les *happy ends*. Tous ces éléments – ou plutôt leur absence – peuvent expliquer, à l'inverse, l'échec commercial qu'a été *Devil's Doorway* (*La Porte du Diable*) d'Anthony Mann, sorti peu après dans le courant de l'année 1950 et traitant également le thème de la réhabilitation de l'Indien. Il s'agit, comme pour Delmer Daves, de son premier western mais le studio de la MGM a préféré en retarder la sortie, le jugeant trop noir<sup>81</sup>. C'est après le succès de l'œuvre davesienne que la MGM décide de le diffuser mais la réalisation de Mann n'obtient pas le même accueil<sup>82</sup>. En effet, l'esthétique de son film est moins lyrique et plus dure, plus violente. Le héros, qui est un Indien Shoshone, Lance Poole, rentre chez lui décoré de la Guerre de Sécession et plein d'espoir suite à cette expérience où il a vécu en frère avec les Blancs. Il doit néanmoins se confronter à la réalité : le racisme et la spoliation des terres indiennes perdurent. Les Blancs attisent la colère des Indiens pour provoquer une réaction guerrière qui finit par un massacre et par la mort de Lance. Le constat est irrévocablement pessimiste, loin de l'optimisme de *La Flèche Brisée* qui pourrait apparaître en cela comme un divertissement facile aux yeux des Français pétri de préjugés négatifs sur le genre hollywoodien.

### ***b) Un imaginaire populaire qui dépasse le seul cinéma***

Il est vrai qu'on ne peut nier que le public de westerns de ces années-là recherchait surtout le *pittoresque* de l'Ouest, le caractère exotique de cet Ailleurs à la fois lointain et proche, à la fois présent et disparu, qui le rend digne d'un tableau dont on n'espère plus que le mouvement pour lui donner vie. Au cinéma, le western est justement un genre populaire apprécié pour l'aspect spectaculaire de ses mises en scènes ou pour le caractère sensationnel des scènes d'action. Même si elle est de série A, la réalisation de Delmer Daves n'est d'ailleurs pas dénuée de certains éléments propres au western. Il est vrai que l'intrigue comporte quelques scènes d'embuscades avec les motifs classiques de l'attaque de convoi ou de diligence. À cela s'ajoute l'intrigue amoureuse qui ajoute une tension dramatique à l'intrigue politique. Outre l'optimisme du film, cet élément fictif romantique en fait une œuvre de divertissement. De plus, l'intérêt des spectateurs pour les Indiens ne s'est jamais départi d'une certaine avidité pour le pittoresque et même si Daves a une visée documentaire dépourvue d'ajouts faussement folkloriques, la coiffe de Sonseeahray lors de la cérémonie de passage à la puberté offre une vision originale et haute en couleur pour des Occidentaux (0h29'35 – 0h31'13 (1'38)). De même,

<sup>81</sup>Joël Magny (dir.), *La Flèche brisée de Delmer Daves, op. cit.*, p. 5. Dans une semblable visée toute commerciale, la 20<sup>th</sup> Century Fox avait déjà préféré attendre que sorte d'abord *Winchester 73* d'Anthony Mann dont James Stewart était la tête d'affiche, ce bien qu'il ait été tourné après *La Flèche Brisée* afin que le public s'habitue à voir James Stewart, plus accoutumé aux personnages de comédies romantiques, dans des nouveaux rôles de *westerner*.

<sup>82</sup>Thierry Méranger, « Les signes indiens », dans *Cahiers du cinéma*, n°682, 2012, p. 74

quoique dans un autre registre, la fin du film reprend le cliché pittoresque du cavalier solitaire s'éloignant dans un paysage d'Ouest (1h28'20 – 1h28'48 (28s)).

Si *La Flèche brisée* ne se détache pas de l'imaginaire propre au western, cet imaginaire tire sa source en-dehors du cinéma, ce qui explique pourquoi les préjugés, positifs ou négatifs, peuvent rester si prégnants : ils dépassent le seul cadre du western. En effet, la curiosité pour l'exotisme pittoresque de l'Ouest et des Amérindiens ne s'est pas révélée avec le cinéma mais, par le mouvement des images, ce dernier a ajouté une plus-value et un effet de réel à la mythologie de l'Ouest qui était jusqu'alors véhiculée par les romans à un sou (*dime novels*), les tableaux de Frederic Remington<sup>83</sup> mettant en scène des cow-boys ou les photographies portraiturant des Indiens. C'est ainsi que l'imaginaire de l'Ouest opère à travers des médiations autres que le seul western où se trouvent mêlés romans, peintures, bandes-dessinées ou encore style vestimentaire, rodéo et musique country<sup>84</sup>. Déjà, dans les années 1890-1900, on peut noter le succès de spectacles itinérants comme le célèbre *Wild West Show* de Buffalo Bill. Ce dernier fait une tournée en Europe avec son spectacle qui attire les foules, avides de voir conter les exploits du chasseur de bisons et surtout de voir évoluer d'authentiques Indiens – Buffalo Bill partage la tête d'affiche avec le chef indien Sitting Bull, ce qui assure au spectacle une formidable publicité<sup>85</sup>.

En parallèle des films vus sur grand ou petit écran, des productions sérialisées participent à la perpétuation d'un horizon d'attente commun à un très large public et à la perpétuation des préjugés négatifs chez ceux qui connaissent mal ou n'apprécient pas le western. Dans *Western, France. La place de l'Ouest dans l'imaginaire français* (2002), Paul Bleton recense les séries de romans western dénigrées comme de la « paralittérature ». Il compte ainsi, outre les traductions de la série américaine de romans d'aventures des « Cassidy » de Clarence E. Mulford (1883-1956), les séries françaises des « Catamount » d'Albert Bonneau (1898-1967) et des « Dylan Stark » de Pierre Pelot (1945-) ou encore les récits à succès de leur précurseur du XIX<sup>e</sup> siècle, Gustave Aimard (1818-1883). Toutes mettent en scène un héros cow-boy et suivent ses aventures à travers l'Ouest américain<sup>86</sup>. Toutes ces lectures sont à destination d'un public jeune : les romans de Jack London ou de James Fenimore Cooper sont ainsi classés dans la catégorie des livres jeunesse alors que leurs auteurs les destinaient à un lectorat adulte. C'est ainsi que, recherchant la reconnaissance du milieu littéraire, Fenimore Cooper a vu, à son grand dam, ses œuvres dépréciées, reléguées au rang de lectures pour enfants, ce alors même qu'elles sont appréciées de Balzac, grande référence littéraire s'il en est en France<sup>87</sup> !

De même, les bandes-dessinées qui prolongent l'univers westernien du cinéma sont étiquetées comme des lectures pour enfants. On pense ainsi au gentillet *Yakari*, série franco-belge scénarisée par Job, dessinée par Derib et créée en 1969 ; on y suit les aventures du jeune *papoose* capable de parler aux animaux de la forêt. La série *Lucky Luke*, créée par le dessinateur belge Morris et publiée dès 1945, se caractérise par son ton humoristique et son célèbre justicier solitaire qui tire plus vite que son ombre. Étant destinées aux enfants, ces bandes-dessinées peuvent être dénigrées comme de peu d'intérêt. De plus, leur soumission à la loi de

<sup>83</sup>Frederic Remington (1861-1909) est le plus célèbre peintre de l'Ouest américain. Il peint cow-boys, soldats et Indiens dans des scènes naturalistes. Ses compositions dynamiques (marquage du bétail, charge de cavalerie, poursuites dans le désert) servent de référence visuelle pour les réalisateurs de western.

<sup>84</sup>Voir Paul Bleton, *Western, France...*, op. cit., p. 93-115

<sup>85</sup>Hervé Mayer, *La construction de l'Ouest...*, op. cit., p. 52

<sup>86</sup>Paul Bleton, *Western, France...*, op. cit., p. 72-80

<sup>87</sup>Guy Jean Forgeue, « James Fenimore Cooper », art. cité



1949 sur les publications destinées à la jeunesse les empêchent d'aborder des thèmes plus adultes. Quand *Blueberry* est créée en 1963 par Jean-Michel Charlier et Jean Giraud, elle met en scène un officier de l'armée, tricheur et bagarreur, ce qui le détache quelque peu des canons des héros habituels de westerns. Néanmoins, ce n'est qu'en 1968, avec l'assouplissement de la loi de 1949, que la série va davantage se démarquer par un ton plus réaliste, voire sombre et violent<sup>88</sup>. Il n'en reste pas moins que toutes ces productions en série profitent du succès du western au cinéma et s'inscrivent dans une semblable logique industrielle.

Cette profusion, couplée à l'enfance et à tous les préjugés qui y sont associés (divertissement de piètre qualité et peu mémorables) ne prédisposent pas spontanément la plupart des Français à y reconnaître des éléments de patrimoine, patrimoine que l'on associe davantage à un caractère d'exception ou une valeur symbolique... Certes, il ne s'agit que de lieux communs que, de surcroît, tous ne partagent pas mais, à vouloir saisir tous les enjeux auxquels doit répondre la patrimonialisation de *La Flèche brisée*, il me paraît essentiel de ne pas les négliger.

## 2) Un film ayant pour étiquette commerciale : « western »

Si la patrimonialisation de l'œuvre de Daves devra être légitimée face à ces lieux communs, cela semble d'autant plus une gageure que c'est en faisant appel à eux qu'elle a tout d'abord été valorisée à sa sortie. En effet, le pittoresque qui caractérise le genre s'étend, au-delà des films, à leur exploitation commerciale et *La Flèche brisée* n'échappe pas à cette logique.

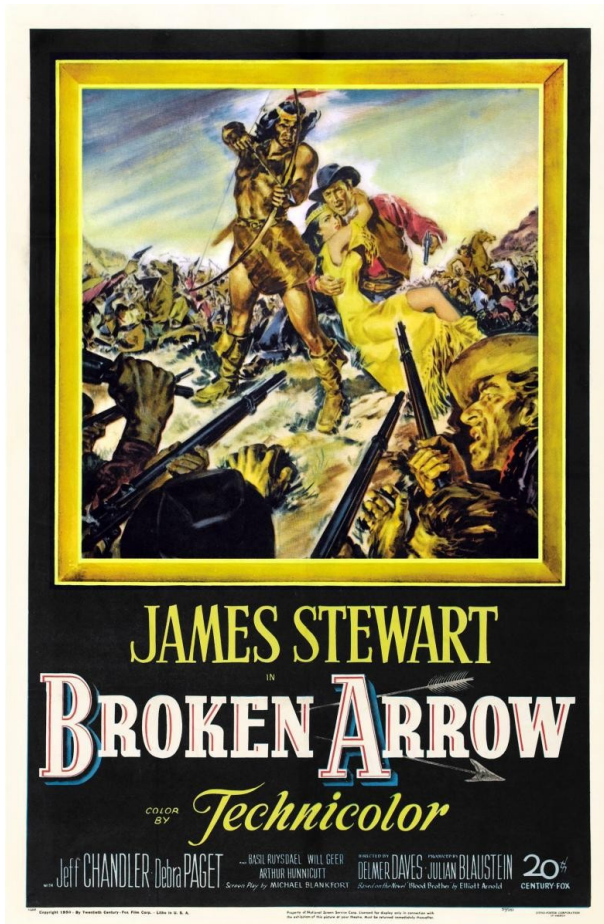
### a) À sa sortie : le succès d'un divertissement populaire

L'industrie du film (ou celle de l'édition) construit une « image narrative »<sup>89</sup> qui permet tout autant de reconnaître le genre auquel appartient une œuvre que d'identifier celle-ci à un genre prédéfini. Or, tous les éléments populaires propres au western et qui le rendent facilement reconnaissable sont repris dans la promotion et les affiches de *Broken Arrow*, au point de faire oublier qu'il s'agit avant tout, pour le réalisateur lui-même, d'une œuvre pacifiste engagée. Les différentes affiches construisent ainsi un horizon d'attente qui place le film dans le cadre du pur divertissement westernien. Trois « modèle » peuvent être distingués parmi les quatre affiches recensées.

Le premier type est la réplique de l'affiche originale américaine (figures 1 et 2). On y voit un dessin de Cochise, debout, arc bandé et à ses côtés Sonseeahray et Jeffords – la jeune Apache se tient au cou de son époux à demi agenouillé et revolver à la main. Tous trois sont entourés d'ennemis dont on voit les carabines et revolvers. Dans cette affiche aux couleurs vives, Cochise domine la structure et semble protéger ses compagnons, ce qui laisse davantage présumer la guerre que la paix mais présente favorablement le personnage du chef apache...

<sup>88</sup>[anon.], « Blueberry » sur le site *Wikipedia* (<https://fr.wikipedia.org/wiki/Blueberry>, consulté le 26/04/2018)

<sup>89</sup>Michel Larouche, « La loi du genre », dans Michel Serceau (dir.), *Panorama des genres de cinéma, op. cit.*, p.204-209, p.205



*Figure 1 : Affiche américaine, anonyme, 1949<sup>90</sup>*



*Figure 2 : Affiche française, anonyme, sans date [1950?]<sup>91</sup>*

<sup>90</sup>Source : <https://www.imdb.com/title/tt0042286/mediaviewer/rm1131427328>, consulté le 05/05/2018

<sup>91</sup>Source : [https://www.notrecinema.com/images/cache/la-fleche-brisee-affiche\\_43028\\_30388.jpg](https://www.notrecinema.com/images/cache/la-fleche-brisee-affiche_43028_30388.jpg), consulté le 05/05/2018

Le second modèle (figures 3 et 4) est une affiche anonyme datée de 1949 au dessin plus épuré, sur fond rouge. Dans le coin supérieur gauche, on retrouve Cochise, dans la même position, debout, arc bandé. Au centre, le titre apparaît sur une peau tendue, comme dans le film. On y a ajouté en superposition une flèche brisée comme une mise en image du texte. Dans le coin inférieur droit, Jeffords serre Sonseeahray dans ses bras, comme pour la protéger. Le tout forme une diagonale comme ligne forte de lecture, ce qui n'empêche pas une certaine ambiguïté : contrairement aux affiches précédentes, on ignore si Cochise ne serait pas l'attaquant du couple d'amoureux...



**Figure 3 :** Affiche française, anonyme, 1949, Paris : Richier-Laugier (impr.), lithographie coul., 160x120 cm<sup>92</sup>



**Figure 4 :** Affiche française, anonyme, 1950, Paris : Richier-Laugier (impr.), 60x80cm<sup>93</sup>

<sup>92</sup>Source : <https://www.ebay.fr/itm/Affiche-LA-FLECHE-BRISEE-Broken-Arrow-JAMES-STEWART-Delmer-Daves-R60x80cm/332635703619?hash=item4d72a20943:g:5acAAOSw~vpZ94aa>, consulté le 05/05/2018

<sup>93</sup>Source : Cinémathèque française (ciné-ressources)



Le troisième type d'affiche (figure 5) est assez intéressant. Le premier plan est une scène tirée du film : on y voit le jeune Apache soigné par Jeffords mais se méfiant de lui le menacer au couteau. Derrière eux, apparaît un groupes d'Indiens chargeant – leur identité de Peaux-Rouges est reconnaissable à leurs coiffes de plumes. En reprenant ce cliché visuel, l'affichiste se distancie cette fois du long-métrage. Enfin, dans le coin supérieur gauche, se détache un visage féminin aux cheveux lâchés dont on ignore s'il appartient à une Indienne ou à une Blanche, la race reste indistincte. Le thème de la paix semble là encore absent, tandis que l'expectative de scènes d'action est forte. Rien ne laisse présager le projet de réhabilitation de l'Indien – le geste agressif du jeune Apache en fait l'ennemi – et si plane en arrière-plan l'attente d'une intrigue amoureuse, on peut difficilement deviner qu'il s'agit d'un amour interracial.



**Figure 5 :** Affiche française de Roger Soubié (affichiste), 1949, Paris : L.S. (impr.), lithographie coul., 80x60cm<sup>94</sup>

Sur toutes ces affiches, apparaissent en gros, en plus du titre, le nom de James Stewart, vedette en tête d'affiche, ainsi que la mention Technicolor car la couleur, qui n'était pas encore généralisée, est un argument vendeur. Quant aux formules d'accroches, elles complètent les promesses visuelles et laissent présager un film sensationnel en jouant sur l'ellipse, même erronée, susceptible d'attiser la curiosité et d'activer l'imaginaire du public. On vante ainsi le fait qu'il s'agit de « L'histoire vraie du grand chef sioux Cochise » relatée dans « Un très grand western » que l'on pourrait décrire comme « romantique, épique, sauvage ». Ces adjectifs servent d'arguments chocs qui stimulent l'imagination sans guère dévoiler grand-chose : de nombreux westerns ne sont pas exempts de romance et l'attrait pour le genre repose en grande partie sur une narration épique dans l'Ouest sauvage. Illustrations et éléments textuels misent ainsi principalement sur le spectaculaire de l'action et le pittoresque des Indiens. L'amour entre Jeffords et Sonseeahray sert d'accroche romantique et semble être le prétexte d'un récit guerrier. Néanmoins, ce prétexte pourrait être finalement secondaire dans une

<sup>94</sup>Source : Cinémathèque française (ciné-ressources)

intrigue où l'action apparaît comme plus essentielle. Que Cochise apparaisse en position de protecteur ou d'ennemi, les guerres apaches restent l'horizon d'attente principal et le message politique de paix ne transparaît guère, si ce n'est à travers le titre, énigmatique quand on ne connaît pas le film...

### *b) Par la suite : les « adaptations » qui le font oublier*

Si le succès de cette œuvre engagée au ton progressiste repose pour une grande part sur les clichés classiques du western entendu comme divertissement populaire, son exploitation commerciale dans les années qui suivent le dépossède encore de son originalité. En effet, sa spécificité d'œuvre cinématographique est mise de côté au profit de sa source littéraire ou bien c'est leur esprit commun novateur et engagé qui est occulté.

Alors que le petit écran se répand largement dans les années 1950, les studios de cinéma entendent profiter des opportunités qu'il offre pour prolonger le succès d'un film. Les séries télévisées adaptées de westerns deviennent vite populaires, telle que *Broken Arrow* (*La Flèche brisée*), produite par la Fox et dérivée à la fois du roman et du film<sup>95</sup>. Un téléfilm-pilote est diffusé le 01 mai 1956<sup>96</sup> et la série qui s'ensuit présente John Lupton en Jeffords et Michael Ansara dans le rôle du chef chiricahua : son jeu noble et convaincant est particulièrement apprécié du public et lui assure la célébrité. En deux saisons, 72 épisodes de 26 min sont diffusés sur la chaîne ABC de septembre 1956 à juin 1958<sup>97</sup>. La chaîne assure sa rentabilité grâce à la diffusion de nombreux feuilletons à succès. Les téléspectateurs peuvent ainsi voir, dans le courant de la semaine, à l'heure du *prime-time* plusieurs séries, telles que *Zorro* les jeudis soir ou *La Flèche brisée* les mardis soirs<sup>98</sup>. Cette dernière sera diffusée en France à la RTF à partir d'octobre 1960<sup>99</sup>. Le feuilleton entraîne le public dans une série d'aventures portées par les deux amis que sont Jeffords et Cochise. Ils doivent faire face à de méchants Blancs ou des Indiens renégats. Comme dans *Zorro* où Don Diego peut compter sur son fidèle compagnon Bernardo, Jeffords est présenté comme le héros principal. Cochise reste un héros secondaire même si le public apprécie l'image positive qui lui est donnée. Aujourd'hui, *Zorro*, colorisé, est toujours régulièrement diffusé sur France 3 à l'inverse de *La Flèche brisée*, tombée dans l'oubli. Néanmoins, dans la préface de l'édition 2014 du roman d'Arnold, Olivier Delavault donne un exemple symbolique (quoique décalé et étrange) du succès de ce feuilleton en France grâce au film comique d'Alex Joffé, *Le Tracassin ou les plaisirs de la ville*, mettant en scène Bourvil et sorti en 1961<sup>100</sup>. Dans une scène de restaurant, à l'heure du déjeuner, on peut voir que clients et employés ont toute leur attention concentrée sur la télévision où apparaît Ansara/Cochise dans un épisode de *La Flèche brisée*. Même si l'on se doute que le but de cette scène est l'hyperbole comique, elle peut donner à l'historien des indices sur l'ampleur de la réception de la série américaine que l'on peut classer au rang des divertissements populaires.

Avant la diffusion du feuilleton en France, Cino Del Duca, magnat de la presse, éditeur et producteur de films, profite du succès du film en France<sup>101</sup>. Ainsi,

<sup>95</sup>[https://www.imdb.com/title/tt0048848/?ref\\_=nv\\_sr\\_3](https://www.imdb.com/title/tt0048848/?ref_=nv_sr_3), consulté le 01/05/2018

<sup>96</sup>Robert Stevenson, *Broken Arrow*, Twentieth Century Fox, 1956 (diffusion le 01/05/1956), 55min, (avec John Lupton dans le rôle de Thomas Jeffords et Ricardo Montalban dans celui de Cochise).

<sup>97</sup>[https://www.imdb.com/title/tt0048848/?ref\\_=nv\\_sr\\_3](https://www.imdb.com/title/tt0048848/?ref_=nv_sr_3), consulté le 10/06/2018

<sup>98</sup>[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_20th\\_Century\\_Fox\\_Hour](https://en.wikipedia.org/wiki/The_20th_Century_Fox_Hour), consulté le 01/05/2018

<sup>99</sup><http://www.allocine.fr/series/ficheserie-8629/saisons/>, consulté le 01/05/2018

<sup>100</sup>Olivier Delavault, préface à Elliott Arnold, *La Flèche brisée*, op. cit., p. 9

<sup>101</sup>Henri Filippini, « Le Hurrah ! de l'après-guerre », *BDZoom* [en ligne] (<http://bdzoom.com/90659/patrimoine/le-hurrah-d%E2%80%99apres-guerre%E2%80%A6-deuxieme-partie/>), consulté le 29/01/2018)

en écho à sa sortie, les éditions mondiales Del Duca font paraître en septembre 1951, à Paris, le roman d'Elliott Arnold, traduit par Jean Muray. La couverture est illustrée en couleurs sur fond noir par Raymond [ ? sic] (figure 6).



**Figure 6 :** Couverture d'Elliott Arnold, (Jean Muray, trad.), *La Flèche brisée*, Paris : Del Duca, 1951. Illustration de Raymond [sic]<sup>102</sup>

À gauche, on retrouve des scènes du film : le portrait de Cochise avec ses peintures de guerre se trouve au-dessus de Jeffords et Sonseeahray enlacés. À droite, outre le titre qui apparaît sur une peau tendue, réminiscence du western de Daves, les autres éléments n'ont guère de rapport avec le film mais assurent la reconnaissance d'un roman-western. On y voit une roulotte (qui peut faire référence aux passages de voyageurs dans le Défilé des Apaches, relatés dans le roman) et, en bas, des têtes d'Indiens, coiffés de plumes, apparaissent. Alors que Cochise n'en porte pas, les plumes permettent de les identifier comme Peaux-Rouges et leur attitude, tournée vers la roulotte, laisse présager une attaque indienne, faisant écho à l'horizon d'attente du genre.

Les enfants étant le public privilégié du western, ce livre leur est destiné. De plus, Cino Del Duca s'intéresse aux publications de la jeunesse<sup>103</sup>. Il crée le magazine pour enfants *Hurrah !* en 1935, qui deviendra *L'intrépide Hurrah* le temps d'une fusion éphémère avec le magazine *L'intrépide* entre 1957 et 1960. Profitant également du succès du feuilleton, le magazine adapte en bande-dessinée le roman d'Arnold. C'est une publication au long cours qui paraît au rythme de dix pages par numéro entre le n°575 (02/11/1960) et le n°594 (15/03/1961)<sup>104</sup>. Elle fait ainsi la couverture sur 20 numéros (sur 52 numéros par an). L'adaptation du « célèbre roman d'Elliott Arnold » et l'illustration en couleur sont confiées à Fernando Fusco.

<sup>102</sup>D'après la description de l'ouvrage sur le site de la librairie en ligne *Abebooks* par Jean -Paul Tivillier, libraire au *Passe-temps* (Meys, France) qui m'a servi de source, ([https://www.abebooks.fr/servlet/BookDetailsPL?bi=12899190420&searchurl=kn%3Dla%2Bfl%25E8che%2Bbris%25E9e%26sortby%3D17&cm\\_sp=snippet-\\_srp1-\\_title7](https://www.abebooks.fr/servlet/BookDetailsPL?bi=12899190420&searchurl=kn%3Dla%2Bfl%25E8che%2Bbris%25E9e%26sortby%3D17&cm_sp=snippet-_srp1-_title7), consulté le 02/05/2018)

<sup>103</sup>Henri Filippini, « Le *Hurrah !* de l'après-guerre », art. cité

<sup>104</sup><http://bdoubliees.com/intrepide/annees/1960.htm> et <http://bdoubliees.com/intrepide/annees/1961.htm>, consultées le 09/04/2018)





**Figure 7 :** Couverture du premier numéro contenant l'adaptation en bande-dessinée du roman d'Elliott Arnold, dans *L'Intrepide Hurrah !*, n°575, 02/11/1960, 72p. Dessin couleurs par Angelo di Marco<sup>105</sup>



**Figure 8 :** Première planche de la bande-dessinée adaptée du roman, dans *L'Intrepide Hurrah !*, n°575, 02 novembre 1960, 72p. Adaptation et illustration couleurs par Fernando Busco<sup>106</sup>

<sup>105</sup>Source : <http://bdoubliees.com/intrepide/annees/1960.htm>, consulté le 09/04/2018

<sup>106</sup>Source : <http://bdzoom.com/90659/patrimoine/le-hurrah-d%E2%80%99apres-guerre%E2%80%A6deuxieme-partie/>, consulté le 29/01/2018

L'aspect visuel de la bande-dessinée (figures 7 et 8) est renforcé par les couleurs vives employées, ce qui maximise un rendu pittoresque et aventurier comme peuvent l'apprécier les jeunes lecteurs français. L'identification est assurée par les traits plutôt européens donnés aux personnages d'Indiens – Cochise a l'air d'un jeune premier – et l'exotisme n'est pas en reste au vu des habits bigarrés et autres plumes.

Dans sa promotion comme à travers son exploitation commerciale, *La Flèche brisée* n'a pas échappé à la catégorisation inhérente au genre western de divertissement populaire, et enfantin, même si ce n'est que partiellement. Tous ces éléments peuvent jouer en sa défaveur quant à la question de sa patrimonialisation aujourd'hui. De plus, ces quelques actions de valorisation à but commercial ne dépassent pas les années 1960 et le film comme le roman et leurs adaptations diverses sont tombés dans l'oubli. Leur succès n'a été qu'éphémère. À l'inverse, l'imagerie commerciale construite autour de films westerns perdure davantage dans les mémoires. Et les affiches du film ne démentent pas les lieux communs du western. C'est pourquoi les Français d'aujourd'hui pourraient être enclins à considérer *La Flèche brisée* comme étant, *a priori*, un film spectaculaire et facile, sans grand intérêt cinématographique, politique ou patrimonial. De plus, ces préjugés trouvent d'autant plus de force dans l'oubli général qui touche le genre.

## **B- UN FILM OUBLIÉ AU SEIN D'UN GENRE « MORT »**

De nos jours, l'idée la plus commune associée à ce film méconnu est qu'il s'agit d'un western pro-Indien. Ce n'est donc pas son succès populaire mais bien le sérieux de cette œuvre engagée qui est susceptible de la faire perdurer dans les mémoires. Cela ne semble cependant pas suffire étant donné l'oubli qui la frappe. En effet, ce western est plus souvent inconnu que méconnu. L'oubli dont il est l'objet n'est pas sans lien avec deux processus concomitants dus au passage du temps : *La Flèche brisée* est éclipsée par les westerns qui le suivent et ce phénomène s'ajoute à l'éclipse générale que subit le genre.

### **1) Un film dépassé par ses successeurs : le western pro-Indiens après *La Flèche brisée***

Si le western de Delmer Daves se démarque de ses prédécesseurs par son ton nettement progressiste, ses limites se révèlent au fil du temps, à la fois par la critique et par ses successeurs. Du fait de cette évolution défavorable de sa réception, il pourrait être délaissé de la part des amateurs de westerns comme des acteurs de la patrimonialisation qui pourraient préférer mettre en valeur d'autres westerns progressistes plus attendus et donc, plus susceptibles d'éveiller un consensus patrimonial chez des Français.



**a) Les limites d'un film trop politiquement correct dénoncées dans le discours savant**

Une fois la fièvre populaire autour de ce film retombée, les critiques et historiens abordent ce dernier de façon bien plus nuancée, et même critique, par la suite, principalement à partir des années 1990. Au sein même de leur approche de l'œuvre, ils révisent leurs propos. Ainsi, en 1998, Jean-Jacques Sadoux dit de *Broken Arrow* que les Indiens y « sont présentés avec infiniment de respect et de réalisme. Cela dit [nous soulignons], ce beau western humaniste et libéral est pourtant critiquable à bien des égards »<sup>107</sup>. Les éloges préliminaires semblent alors s'effacer derrière les critiques qui suivent.

Celles-ci concernent principalement la représentation des Indiens dans ce western pro-Indiens. Le choix des acteurs lui est notamment reproché. En effet, alors que le recours à d'authentiques Apaches est un argument fort de la promotion du film, il est vrai que les rôles principaux sont joués par des Blancs (Debra Paget, Jeff Chandler). Tout comme Jean-Jacques Sadoux, Mathieu Lacoue-Labarthe fait remarquer en 2013 que, si l'Indien Jay Silverheels campe Geronimo, il a le rôle du guerrier impulsif qui s'oppose au chef avisé et pacifiste qu'est Cochise joué par Chandler, ce qui oriente le regard du public en faveur de ce dernier<sup>108</sup>. De plus, étant donné que Delmer Daves voulait donner la parole aux Indiens, on regrette que l'on fasse appel au point de vue de Jeffords pour narrer l'histoire de Cochise et qu'on fasse parler les Chiricahuas en anglais et non dans leur langue<sup>109</sup>. Dans la même perspective, en dépit du mariage entre Sonseeahray et Jeffords, il n'y a pas vraiment de *miscegenation* (relation entre races) puisque la jeune Apache meurt le lendemain des noces. En cela, le code Hays reste respecté.

De plus, alors que la fidélité à l'histoire est revendiquée, plusieurs discours font remarque que le film opère une manipulation de l'histoire pour ses besoins narratifs. Concernant les personnages, un critique américain regrette dès 1950 que Daves se soit contenté de substituer au cliché de la brute sanguinaire celui du bon sauvage<sup>110</sup> : Cochise se caractérise par son sens de l'honneur sans faille, sa maîtrise de soi, son choix de paix. De même, le personnage de Jeffords reste schématiquement positif alors qu'il reste énigmatique pour les historiens : la véracité des faits qu'on lui attribue est difficile à attester<sup>111</sup>. Beaucoup d'on-dit circulent à son sujet et ses propres propos tirent parfois du côté de la légende<sup>112</sup>.

<sup>107</sup>Jean-Jacques Sadoux, « L'Indien, le premier habitant », art. cité, p. 88

<sup>108</sup>Selon Mathieu Lacoue-Labarthe dans *Les Indiens dans le western américain*, op. cit., le personnage de Geronimo perpétue le ressort dramatique du « sauvage », notamment par le biais de l'acteur choisi, lui-même indien, aux traits grossiers, à la voix gutturale et à la taille réduite. Il conclut par une question rhétorique : « Comment alors le public ne prendrait-il pas parti pour Cochise ? » (p. 146)

<sup>109</sup>Cela nous est annoncé dès l'introduction du film avec la voix *off* de Jeffords. Bien qu'il se présente comme un personnage de second plan face à Cochise et qu'il nous prévienne du subterfuge de la langue, c'est lui qui prend la parole et que nous suivrons durant tout le film.

<sup>110</sup>Voir Hervé Mayer, *La construction de l'Ouest américain...*, op. cit., p. 198. Il cite Bosley Crowther qui écrit dans le *New York Times* du 23 juillet 1950 : « Sure the American Indian has been most cruelly maligned and his plight as a "minorities" person has not yet been fully clarified. But in trying to disabuse the public of a traditional stereotype, the producers have here portrayed the Indian in an equally false, romantic white ideal. » Voir aussi Mathieu Lacoue-Labarthe dans *Les Indiens dans le western américain*, op. cit., p. 149. Il donne également une citation traduite de Bosley Crowther pour un article daté du 21 juillet 1950 : « M. Chandler a le port magnifique d'un champion de décathlon aux Jeux Olympiques et parle dans la langue emphatique et recherchée d'un second de la classe [...]. Non, nous ne pouvons pas voir dans ce film une description passionnante ou honnête des attitudes et des coutumes des Indiens d'Amérique. Ils méritent justice, mais pas un tel patronage. »

<sup>111</sup>On ignore par exemple s'il est véritablement aller, seul, rencontrer Cochise pour la première fois. D'autres versions disent qu'il a été fait prisonnier et que, face à sa bravoure, Cochise a bien voulu le libérer ; Jeffords aurait alors choisi de profiter de cette première entrevue pour tenter de se rapprocher du chef chiricahua. Voir Edwin R. Sweeney, *Cochise, chef des Chiricahuas*, op. cit., p. 351-357

<sup>112</sup>On pense qu'il a réellement vendu des armes et de l'alcool à différentes tribus indiennes, même si cela reste flou concernant les Chiricahuas. Voir *ibidem*.

Daves comme Arnold réfutent les on-dit qui le dénigrent et le présentent comme le pendant de Cochise, sincèrement pacifiste en faveur des Indiens.

Concernant les faits, il n'est pas précisé que la démarche du président Grant pour signer la paix n'était pas ingénument altruiste mais guidée par un calcul politique pour faire taire les critiques à son égard<sup>113</sup>. De même, en ne montrant pas, comme le fait le roman d'Arnold, la dure réalité des réserves qui suit cette conclusion de paix, la fin du film de Daves laisse supposer, ou du moins espérer, une paix heureuse, ce que l'histoire a démenti. D'ailleurs, la paix conclue par Cochise et Howard prévoit la disparition des Chiricahuas qu'elle était censée éviter car le film prône l'assimilation : ce sont les Apaches qui doivent s'adapter à la civilisation blanche, ce qui pérennise de fait la domination des Américains. L'optimisme qui a fait le succès de *La Flèche brisée* en 1951 apparaît ainsi trop facile et lui est reproché. En 2012, Thierry Méranger dit de cette « œuvre généreuse » qu'elle est « guetté[e] par le sentimentalisme gnanngnan et l'optimisme béat »<sup>114</sup>, la comparant à *La Porte du Diable*, sorti la même année mais beaucoup plus radical.

En dépit de son ton progressiste, *La Flèche brisée* n'apparaît donc pas comme un film révolutionnaire. De plus, la comparaison avec les westerns pro-Indiens qui viennent à sa suite semble montrer que le passage du temps ne lui pas été favorable, ce qui peut mettre en question l'intérêt patrimonial qu'il susciterait.

#### ***b) Un film « vieillot » face à l'évolution des goûts : des successeurs plus réalistes et plus violents***

Outre l'évolution moins positive de sa réception critique, la réception populaire du film de Daves a pu, elle aussi, changé en sa défaveur. En effet, si ce western a eu un important succès au moment de sa sortie, on ne peut en dire autant aujourd'hui. Outre le fait qu'il est inconnu de la plupart des spectateurs, on trouve, par exemple, sur la page qui lui est dédiée sur le site Téléràma, deux critiques écrites par des internautes dont une toute récente (en date du 10/07/2017) est nettement négative :

« La narration de ce film est vieillot et poussive. C'est une sorte d'histoire mise en image d'Épinal. Bref, film qui accompagne très bien une séance de repassage. Le seul mérite de ce film c'est son audace : en 1950, aux USA, affirmer l'égalité de tous les hommes, quelle que soit la pigmentation de sa peau, c'est fichtrement remarquable et courageux ! »<sup>115</sup>

Le contexte a changé et l'épaisseur historique amène à réviser l'approche de ce film : le genre western a évolué, de même que les attentes des spectateurs. D'ailleurs, dans son ouvrage *Les Indiens dans le western américain* publié en 2013, l'historien Mathieu Lacoue-Labarthe ne voit qu'« une amorce d'évolution à partir de 1945 » et donne le milieu des années 1950 comme rupture chronologique – et textuelle entre ses deux parties – vers une représentation plus fiable et nuancée en faveur des Amérindiens.

Les westerns pro-Indiens se multiplient et les Indiens y ont des rôles de plus en plus importants. On peut citer, dans les années 1950-1960, *Bronco-Apache* de Robert Aldrich (1954), *Run of the arrow* (*Le Jugement des Flèches*) de Samuel

<sup>113</sup>Robert M. Utley, Wilcomb. E. Washburn, *Guerres indiennes*, op. cit., p. 198

<sup>114</sup>Thierry Méranger, « Les signes indiens », art. cité, p. 74

<sup>115</sup>Critique datée du 10/07/2017, postée par « mafoipourquoipas » [anon.], sur le site Téléràma (<http://www.telerama.fr/cinema/films/la-fleche-brisee,7498.php>, consulté le 29/04/2018)

Fuller (1956), le remake de *La Ruée vers l'Ouest* (*Cimarron*) d'Anthony Mann (1960), *Geronimo* d'Arnold Laven (1962) ou *Tell them Willie Boy is here* (*Willie Boy*) d'Abraham Polonsky (1969). Outre une hausse du thème de la *miscegenation*, le thème de la confrontation entre les deux races perdure mais la cruauté n'est plus l'apanage des seuls Indiens tandis qu'est dénoncée la responsabilité des Blancs. Dans *The Searchers* (*La Prisonnière du désert*, 1956), John Ford montre un village indien massacré ou dans *Cheyenne Autumn* (*Les Cheyennes*, 1964), il dénonce la réalité de la paix annihilante des réserves due au racisme, voire au désintérêt des Américains envers le peuple Cheyenne. La violence infligée aux Indiens va croissant et 1970 opère une véritable « libération », permise par l'abandon du code Hays en 1968 et influencée par la crise due à la guerre du Vietnam. Deux westerns pro-Indiens, *Soldier Blue* de Ralph Nelson et *Little Big Man* d'Arthur Penn, mettent en scène, avec une grande violence, le massacre du village Sand Creek (1864) qu'ils associent à celui de My Lai par des soldats américains. Celui-ci a suscité un grand émoi aux États-Unis, rapprochant le passé du western à l'actualité : les Indiens sont assimilés aux Vietnamiens. Mathieu Lacoue-Labarthe remarque que « l'accumulation de ces scènes marquantes qui plaident toutes en faveur des Indiens favorise en même temps qu'elle reflète une évolution de la société américaine »<sup>116</sup>. Celle-ci est en effet prête à reconnaître ses torts et à les voir représentés à l'écran.

Cela se traduit également par l'intérêt nouveau que les Américains accordent aux Peaux-Rouges. Les jeunes générations ont de nouvelles attentes et les westerns pro-Indiens rejoignent leur souci de l'environnement, leur rejet de la société de consommation et des mythes fondateurs. Dans *The Outlaw Josey Wales* (1976), Clint Eastwood souligne combien la prétention des Blancs à guider les Indiens vers le progrès est déplacée. Quant à *Jeremiah Johnson* (1972) de Sydney Pollack, il relate la recherche d'un retour à la nature qu'incarnent les Indiens, présentés sans manichéisme, aussi bons et cruels que cette nature. La découverte de leurs qualités enjoint même certains Blancs à adopter leur mode de vie, après avoir été captif comme John Morgan dans *A Man called Horse* (*Un homme nommé cheval*, 1970) de Elliot Silverstein, ou de leur propre chef comme John Dunbar dans *Dances with wolves* (*Danse avec les loups*, 1990) de Kevin Costner. De plus, Mathieu Lacoue-Labarthe relève que l'image des Amérindiens gagne en réalisme, en subtilité et diversité. Étant donné que le public recherche dorénavant le vérisme, leurs personnages sont largement joués par des Indiens, on les entend parler leur langue, sous-titrée (sioux dans *A Man called Horse*, lakota pour *Dances with wolves*) et on cherche à reconstituer la richesse des cultures indiennes : leur altérité est ainsi revendiquée et valorisée.

Les Blancs sont toujours plus mis en accusation tandis que les Amérindiens « primitifs », quand ils ne sont pas victimisés, représentent une alternative à la « civilisation ». On peut comprendre que *La Flèche brisée*, malgré quelques scènes d'action, apparaisse comme peu violent et naïvement optimiste envers une paix d'assimilation. Quant au réalisme réhabilitateur promu pour le film de Daves, il paraît rétrospectivement limité : la langue est traduite et la coiffe de Sonseeahay peut sembler tenir davantage de l'accessoire folklorique en carton que d'une vérité documentaire.

<sup>116</sup>Mathieu Lacoue-Labarthe, *Les Indiens dans le western américain*, op. cit., p. 202

## 2) Un oubli pris dans le déclin général du western

Au vu de ses limites que la comparaison avec ses successeurs met en exergue, *La Flèche brisée* peut apparaître comme un essai peu mémorable de western pro-Indiens et sembler ainsi peu prioritaire à une réhabilitation patrimoniale. En outre, le passage du temps n'a pas épargné le reste du genre hollywoodien qui a décliné et est aujourd'hui méconnu, ce qui entérine davantage l'oubli de ce film en particulier.

### a) L'évolution des goûts et des pratiques : le déclin du western...

Si la veine progressiste pro-indienne marque l'histoire du genre, elle n'est pas le seul facteur, ni le seul effet des transformations que connaît le genre après 1945. En effet, dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, le western, note Hervé Mayer, « se transforme et se renouvelle avec les évolutions de la société américaine et les paramètres du marché mondial »<sup>117</sup> mais, ce faisant, il en revient à se remettre en cause, à alimenter les critiques à son égard et à détourner son public. Un bref aperçu historique peut rendre compte des facteurs qui l'ont fait décliner.

Dans les années 1950, tandis que le système des studios se désagrège (faillites, rachats...), la production reste importante, soutenue par la nouvelle génération de réalisateurs (Delmer Daves, Anthony Mann) et d'acteurs (James Stewart, Glenn Ford) et par l'ancienne qui perdure (John Ford, Gary Cooper, John Wayne)<sup>118</sup>. Le genre fait place à des innovations techniques (adoption de la couleur et du grand format), esthétiques (mise en abyme, symbolisme) et narratives (poser un regard critique sur le mythe et l'histoire de l'Ouest)<sup>119</sup>. Le thème du double devient prééminent<sup>120</sup> : Nordiste et Sudiste, Indien et Blanc, père et fils peuvent être amis ou ennemis. De même, s'impose le thème de la « conscience déchirée »<sup>121</sup> autour de la solitude de l'homme exclu, de l'absurdité tragique de la guerre civile, de la disparition des Indiens. Le héros n'est plus toujours beau et jeune mais vieilli (ce qui accompagne le vieillissement des acteurs), désabusé et amer, et à la fin, il est souvent perdant, voire mort. On parle alors de western « adulte » ou de « sur-western »<sup>122</sup>. Et même si la majorité de la production de série B fait perdurer la veine des années 1940, toujours appréciée du public, ces inflexions vont « gangréner » l'ensemble du genre dans les décennies suivantes.

Le western va notamment se faire l'écho des crises politiques et sociales se multipliant dans le courant des années 1960 et 1970 : maccarthysme, mouvement des droits civiques, crise de la guerre du Vietnam... Clélia Cohen conclut, dans son opuscule sur *Le western* (2005) que, dès lors, « il n'est plus possible de magnifier l'épopée de la conquête, la scène primitive autrefois idéalisée devient un enjeu politique et le terrain de la dénonciation, ou de l'exacerbation, de la violence. »<sup>123</sup> Les westerns militaires disparaissent presque, le genre privilégie désormais l'atmosphère à l'action, laquelle se fait rare mais présente néanmoins une violence décuplée, comme un écho double aux poussées de violences dans la société (émeutes ethniques, criminalité urbaine, crise autour du Vietnam) et à l'influence

<sup>117</sup>Hervé Mayer, *La construction de l'Ouest américain...*, op. cit., p. 72

<sup>118</sup>Mathieu Lacoue-Labarthe, *Les Indiens dans le western américain*, op. cit., p. 458

<sup>119</sup>Hervé Mayer, *La construction de l'Ouest américain...*, op. cit., p. 64

<sup>120</sup>Jean-Louis Leutrat, Suzanne Liandrat-Guigues, *Western(s)*, op. cit., p. 98

<sup>121</sup>*Ibidem*

<sup>122</sup>André Bazin, « Évolution du western » (dans *Cahiers du cinéma*, décembre 1955), *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris : éditions du Cerf, 1985, p. 229-239, p. 231

<sup>123</sup>Clélia Cohen, *Le western*, op. cit., p. 48

de la « morale des griffes et des crocs » du western italien. On assiste à un rapide déclin du western dans les années 1960 avec une moyenne de vingt films par an ; celle-ci était de quatre-vingt-deux dans la décennie précédente<sup>124</sup>. La désaffection se poursuit dans la décennie suivante : le genre est critiqué comme chantre de la colonisation et de la suprématie blanche même s'il reste populaire comme série B à la télévision. Au cinéma, le grand public, davantage instruit que dans les années 1930, se méfie désormais comme l'élite des clichés et entend nourrir sa réflexion au-delà du seul divertissement. Pour répondre aux nouvelles attentes, à la concurrence de la télévision et du « faux » frère qu'est le western spaghetti, les films de série A deviennent plus ambitieux (ce qui se traduit par la longueur des films, le format panoramique et un coût élevé), plus respectueux de la vérité historique et plus critique sur l'histoire de l'Ouest, s'intéressant aux minorités indiennes, noires... La nuance l'emporte désormais sur le manichéisme ou bien celui-ci est exacerbé, voire parodié et, par là, mis en question. On parle alors de western « révisionniste » ou « crépusculaire »<sup>125</sup>.

On recense seulement huit westerns pour la décennie 1980, le début des années 1990 voit un sursaut avec *Danse avec les loups* (1990), *Geronimo* (1993) et même si le XXI<sup>e</sup> siècle a déjà connu quelques westerns, le corpus récent reste limité. C'est ainsi que, aujourd'hui, le western est considéré comme un genre « mort » qui s'est condamné du fait ses propres évolutions : à vouloir paraître anachronique, il l'est devenu de fait. Et est aujourd'hui méconnu. Le sortir de cet oubli sera donc un enjeu indéniable de sa patrimonialisation.

### ***b) ... qui conduit à une méconnaissance générale du genre***

Même si le mot « western » nous rappelle quelques noms et clichés du genre, nos connaissances à son sujet restent en effet floues. L'éloignement de l'âge d'or d'Hollywood et du genre, le faible nombre de westerns récents, l'évolution des goûts et des pratiques des jeunes générations sont autant de facteurs qui peuvent permettre d'expliquer cet état de fait.

À la fin du XX<sup>e</sup> siècle, François de la Bretèque, professeur d'études cinématographiques en université, a demandé à ses étudiants de deuxième année de répondre à un questionnaire sur le western. Étudiant leurs réponses sur une durée de cinq ans entre 1992 et 1996<sup>126</sup>, il présente le résultat de cette enquête où il s'étonne de plusieurs paradoxes. Alors que la jeunesse était le public privilégié du genre, il fait ainsi observer, dès le titre de l'article « Les jeunes face au western », que ceux de la fin du XX<sup>e</sup> siècle le connaissent mal et, même, le déconsidèrent. Leurs références ne sont pas dénuées d'oublis ou d'erreurs : « la connaissance du réalisateur d'un western n'est pas une priorité de la mémoire, même chez des étudiants de cinéma. Comme si le genre supposait l'effacement de l'auteur. Même Sergio Leone, dont les films restent les plus populaires, est ignoré par plus d'un étudiant sur deux dans le dernier sondage [...]. Le nom de John Ford vient ensuite, mais on lui attribue autant de films qui ne sont pas de lui [...] qu'on impute à d'autres ses propres films »<sup>127</sup>. Si même John Ford est l'objet d'approximations, on

<sup>124</sup>Mathieu Lacoue-Labarthe, *Les Indiens dans le western américain*, op. cit., p. 458

<sup>125</sup>Hervé Mayer emploie l'adjectif « révisionniste » (*La construction de l'Ouest américain...*, op. cit., p. 68) tandis que Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues lui préfère « crépusculaire » (*Western(s)*, op. cit., p. 18)

<sup>126</sup>François de la Bretèque, « Les jeunes face au western », dans Gérard Camy (dir.), *Western : que reste-t-il de nos amours ?*, op. cit., p. 220-227. Cette étude présente deux faiblesses : la brièveté de sa poursuite (l'auteur reconnaît que cela ne peut conduire qu'à des conclusions sujettes à caution) et son ancienneté (plus de vingt ans nous sépare de cette génération d'étudiants). Néanmoins, ce qui en est dit me semble pertinent et guère différer d'aujourd'hui.

<sup>127</sup>*Ibidem*, p. 222

ne peut qu'imaginer ce qu'il en est d'un réalisateur moins bien connu comme Delmer Daves.

De plus, François de la Bretèque remarque que l'éventail de titres connus, assez limité et stable, regroupe principalement des films datant du dernier quart de siècle. « Cette culture très contemporaine, ou plus exactement, strictement actuelle, conduit à une déformation dans la perception du genre. ». En conséquence, les réponses des étudiants restent sommaires, vagues ou limitées. À propos des lieux et passages incontournables, le saloon ou le combat singulier sont perçus comme les plus emblématiques à l'inverse de la diligence ou des attaques indiennes peu citées car peu présentes ou absentes dans les westerns *spaghetti*. On pourrait en dire autant des jeunes générations du XXI<sup>e</sup> siècle dont je<sup>128</sup> fais partie : j'imaginai que tous les westerns reprenaient l'esthétique de l'étirement du temps de Sergio Leone que j'ai découvert à la télévision avant John Ford. De même, je peux citer davantage de films où joue Clint Eastwood que de titres où John Wayne figure en tête d'affiche. En outre, bien qu'ayant déjà vu plusieurs fois *Jeremiah Johnson* ou *Les Sept Mercenaires*, leur réalisateur m'est inconnu. Au-delà de mon seul exemple, Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues observent en 2007 que, le temps passant, « les westerns les plus fameux des années 1950 [...] se sont estompés dans le souvenir collectif. Il n'y a pas si longtemps, le western des États-Unis était occulté aux yeux des jeunes spectateurs européens par l'italien qui lui-même aujourd'hui... »<sup>129</sup>. Entre les préjugés et l'oubli, raviver l'intérêt des Français pour un western comme *La Flèche brisée* est un défi essentiel de sa patrimonialisation.

La méconnaissance générale du genre s'accompagne en effet de dénigrement et d'oublis significatifs. Les étudiants interrogés reprochent au western d'être le chantre de l'impérialisme, d'avoir servi de masque à la mauvaise conscience autour du génocide des Amérindiens bien que, paradoxalement, ils oublient de compter les guerres indiennes parmi les thèmes narratifs (on ne s'étonne plus dès lors de l'oubli de *La Flèche brisée*). De plus, à l'inverse de John Ford qui bénéficie d'un certain prestige, Delmer Daves reste largement inconnu et si le nom de James Stewart peut parfois être associé au western, il l'est rarement à celui dans lequel il a joué son premier rôle de *westerner*. Déjà en 1977, à la mort de Daves, les quelques articles parus dans la presse spécialisée notent qu'il a été oublié dès les années 1960<sup>130</sup> car il ne tournait plus de western et a achevé sa carrière avec des mélodrames aux succès plus ou moins notables aux États-Unis et qui n'étaient pas diffusés en France. De plus, l'oubli particulier de *La Flèche brisée* peut s'expliquer par ses limites dramatiques. En 1973, l'historien Albert-Patrick Hoarau trouve que le montage est heurté et le rythme très inégal et aujourd'hui, la trame peut sembler « vieillotte », « poussive »<sup>131</sup> et lente par rapport aux films d'action contemporains, sans même le suspense du western italien, davantage connu des jeunes générations.

On peut formuler l'hypothèse que *La Flèche brisée* est en partie responsable de son propre oubli. Ayant amorcé une vague de westerns pro-Indiens et d'interrogations sur les mythes véhiculés par le genre, il est éclipsé par sa

<sup>128</sup> J'emploie ici la première personne car je formule cette hypothèse d'après mon propre exemple.

<sup>129</sup> Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues, *Western(s)*, op. cit., p. 46

<sup>130</sup> Voir les trois articles suivants (sources : ciné-ressources) : Gilles Cèbe, dans *Écran*, n°62, 1977, p78, non paginé ; Dominique Rabourdin, « Delmer Daves ou le secret perdu », dans *Cinéma 72*, n°226, octobre 1977, p53 ; [Anon.] dans *Cinéma 72*, n°227, novembre 1977, non paginé.

<sup>131</sup> Voir la critique déjà citée en II-B-1-b, p. 52

descendance et il s'éclipse avec l'ensemble du western. Les nouvelles attentes du public, à relier aux limites de l'œuvre de Daves, font de celle-ci un film vieillot car trop empreint de l'optimisme de l'après-guerre et car appartenant à un genre perçu comme impérialiste dont on préfère se détacher. De plus, concernant ce film en particulier, ce n'est pas tant la violence de ses quelques scènes d'action qu'on lui reproche que son manque d'action, son rythme lent, « poussif » et son pacifisme « gnangnan ».

La question de l'oubli est un des enjeux de la patrimonialisation : valoriser un objet qui risque d'être méconnu ou inconnu, revaloriser un objet qui l'est déjà. En ce sens – et au vu des arguments abordés dans la première partie –, *La Flèche brisée* peut sembler être un bon candidat « à patrimonialisation ». Néanmoins, son identité de western est une fois de plus un argument en sa défaveur.

## C- UNE IDENTITÉ AMÉRICAINE, LOIN DES CANONS FRANÇAIS

Les arguments avancés dans la présentation de l'œuvre et de sa genèse au début de ce travail étaient fondés sur des présupposés qu'il convient d'interroger. En France, on apprécie le cinéma selon ses caractéristiques artistiques, ses liens avec les autres arts comme la littérature ou encore son emprunt à l'histoire. Or, l'acceptation du western, et au-delà du cinéma lui-même, au rang d'art a fait et fait toujours débat. De plus, le « droit à patrimonialisation » qui est *a priori* encouragé pour des œuvres cinématographiques, est sujet à caution selon son identité nationale : or, le western américain n'est pas français.

### 1) Les réticences à l'artification

Commercial et populaire, ce genre américain est perçu comme un simple divertissement spectaculaire qui ne peut prétendre être élevé au rang d'art. Ce dénigrement du western touche également les autres genres et s'ajoute aux critiques françaises sur les principes de production d'Hollywood. Cela ne peut que desservir le western hollywoodien qu'est *La Flèche brisée*.

#### *a) Un genre méprisé : la culture médiatique face à la République des lettres*

En 2009, Raphaëlle Moine définit les genres cinématographiques comme étant « à la fois des ensembles de films unis par une ressemblance thématique, narrative et esthétique (les différents westerns, les différents films noirs, les différents films de cape et d'épée), et des catégories abstraites, des étiquettes, lexicalisées dans le langage critique ou ordinaire, qui servent à regrouper et à désigner ces ensembles de films (le western, le film noir, le film de cape et d'épée). »<sup>132</sup> Or, le film western est souvent dévalorisé pour cette ressemblance répétitive qui le fait reconnaître comme appartenant au genre, ressemblance répétitive induite par la sérialité d'une production industrielle.

---

<sup>132</sup>Raphaëlle Moine, « Film, genre et interprétation », dans *Le Français aujourd'hui*, n°165, Paris : Armand Colin, 2009, p. 12

Catégorie critique, le genre construit un horizon d'attente<sup>133</sup>, reconnu – et recherché ou évité – par le public. La prégnance de cet horizon est particulièrement forte dans le genre western et l'emporte sur le film en lui-même. C'est pourquoi la principale critique envers ces films hollywoodiens concerne justement la répétition de leurs schémas narratifs, ce bien que chaque western soit apprécié sur la façon dont il joue sur l'alignement et sur l'écart avec l'horizon d'attente : les variations ne peuvent être perçues et évaluées comme telles que s'il y a reconnaissance des clichés attendus. Aujourd'hui, cet horizon reste méprisé par les jeunes générations alors même qu'elles ont rarement vu de westerns. Analysant les réponses de ses étudiants en 1998, François de la Bretèque<sup>134</sup> remarque que « le jugement global que l'on porte sur les valeurs de l'univers westernien est empreint de condescendance et globalement négatif, en raison de l'irréalisme qu'on lui prête. Le terme qui revient le plus souvent à son propos est : "manichéisme" » car « ce schématisme moral est trop simple pour être honnête, se dit-on. Le western est donc entré dans l'ère du soupçon. C'est la trace la plus visible qu'a laissée la mutation qui a affecté le genre depuis les années 1950, ainsi que l'idéologie critique des années 1960, même si elle est tout à fait ignorée des jeunes générations. » La méconnaissance du western se contente d'un horizon d'attente déprécié.

De plus, outre son manichéisme répétitif, le western est également critiqué pour sa production sérielle. En effet, le genre cinématographique est aussi une catégorie commerciale qui sert à hiérarchiser la production et à en faire la promotion, ce que l'on peut facilement repérer avec le western : les affiches aux portraits de cow-boys dans des tons jaune et rouge ocre construisent une « image narrative » reconnaissable d'un simple coup d'œil et qui accompagne l'importance de la production. En plus de cet étiquetage commercial, l'appellation générique n'est pas sans lien avec le système de production des studios hollywoodiens. Aux origines du cinéma, le terme *western* est surtout utilisé comme adjectif pour affiner des classifications plus traditionnelles (parler de *western comedies* par exemple ou de films historiques sur l'Ouest) ; il ne s'impose véritablement comme substantif que vers 1925. Cela le fait rentrer durablement dans la classification des genres et il est désormais exploité comme une catégorie pérenne de production.

Or, cette production foisonnante (le western représente au total 25% des réalisations hollywoodiennes dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle<sup>135</sup>) est objet de dénigrement. Ce dernier repose sur la distinction, forte en France, entre les Belles-lettres, l'art (où la qualité dénote une noblesse de goût) et la culture médiatique, le divertissement (où la quantité dénote un nivellement par le bas)<sup>136</sup>. Cette distinction, érigée en modèle culturel occidental, est reprise au-delà de la seule Europe. C'est pourquoi Hollywood comme Cannes s'intéressent peu au western comme genre artistique digne de récompenses. En effet, en comparaison avec l'importance de la production, rares ont été les westerns à obtenir l'Oscar du meilleur film, récompense suprême pour un cinéaste. Si *Cimarron* (*La Ruée vers l'Ouest*) de Wesley Ruggles se l'est vu décerner en 1931, ce n'est qu'en 1990 que le prix a été attribué à un autre film du même genre : *Dances with wolves* (*Danse avec les loups*) de Kevin Costner. Concernant Cannes, un seul western a été projeté au festival français : *Jeremiah Johnson*, de Sydney Pollack, en 1972. De plus, ce

<sup>133</sup>La théorie de Hans Robert Jauss sur les genres littéraires dans *Pour une esthétique de la réception* est transposée, dans les études dédiées au septième art, aux genres cinématographiques.

<sup>134</sup>Voir II-B-2-b, p. 55-56. François de la Bretèque, « Les jeunes face au western », art. cité, p.2 00-227.

<sup>135</sup>Hervé Mayer, *La construction de l'Ouest américain*, op. cit., p. 80

<sup>136</sup>Voir le chapitre « Six-coups et littérature ou la valeur est-elle au bout du canon ? » dans Paul Bleton, *Western, France...*, op. cit., p. 19-34



n'est pas tant le genre western que le système des genres lui-même qui pose problème au cinéma...

***b) Le genre en soi méprisé : le système des studios contre la politique des auteurs***

Jusqu'à présent, les lieux communs mettant en question du western comme art et comme patrimoine étaient avancés d'après le présupposé que le cinéma est lui-même un art ayant droit à patrimonialisation en France. Or, ce malaise envers le western, cette oscillation du genre entre production industrielle et prétention artistique n'est pas l'apanage du seul western mais bien du cinéma en général dont l'artification n'est que partielle comme le constate encore en 2017 Nathalie Heinich, lui comparant le cas similaire de la bande-dessinée dans son article « L'artification de la bande-dessinée » :

« L'enfance comme destinataire privilégié et l'industrie comme cadre économique ne peuvent que ralentir, sinon bloquer, la reconnaissance d'une activité au titre d'art. Ainsi en va-t-il pour la bande dessinée de même que pour le cinéma : l'artification n'y concerne qu'un secteur bien particulier et assez minoritaire du point de vue du marché, tandis que la plus grande partie de la production relève non pas de l'art mais de l'industrie culturelle. »<sup>137</sup>

Les réticences à l'artification du cinéma viennent de la prégnance de son identification à un système de genres et de sa production industrielle. À l'inverse, un objet d'art est valorisé comme tel pour son originalité, son individualité non étiquetable à un genre.

Dès les origines, face à la diversité et l'importance de la production cinématographique, la première réaction a été d'identifier des codes et catégories spécifiques à la « nature » de l'objet nouveau qu'était le cinéma. Or, dans la *Poétique*, Aristote n'a pu s'y attarder et l'on s'est tourné vers la littérature pour en transposer la notion de genre (comédies, films d'aventure). Néanmoins, le genre cinématographique, comme on l'a vu avec le western, se rattache davantage au système des studios qu'au cadre littéraire. À Hollywood, les années 1930 à 1950 correspondent à la période de « l'Âge d'or » fondée sur deux systèmes stables : celui des studios et celui des genres. Les *majors*, principales maisons de production, comme la Paramount ou la 20<sup>th</sup> century Fox, dominent le marché avec le système du *double bill* : on paye une séance pour voir deux films. Les *majors* produisent le film coûteux de série A – les grandes épopées historiques westerniennes, par exemple – et relègue les films bon marché de série B – dont de nombreux westerns – aux réalisateurs indépendants<sup>138</sup>. On parle du « classicisme hollywoodien »<sup>139</sup> qui hiérarchise la production en respectant des codes stables de production et d'esthétique.

Le genre apparaît alors comme « le parangon d'une culture de masse simplificatrice et aliénante, qui "gêne" l'affirmation et la défense du cinéma comme art »<sup>140</sup>. Cinéastes et cinéphiles cherchent à dépasser cette identification première au genre pour faire reconnaître l'autonomie du cinéma à travers la notion d'auteur. La « politique des auteurs » impulsée en France dans les années 1950-1960 a été une révolution symbolique : les critiques de cinéma s'intéressent à la singularité

<sup>137</sup>Nathalie Heinich, « L'artification de la bande dessinée » dans *Le Sacre de la bande dessinée*, dans *Le Débat*, vol.195, Paris : Gallimard, , p. 5-9, p. 9

<sup>138</sup>Jean-Louis Leutrat, Suzanne Liandrat-Guigues, *Western(s), op. cit.*, p. 89

<sup>139</sup>*Ibidem*

<sup>140</sup>Raphaëlle Moine, « Film, genre et interprétation », art. cité, p. 11

d'un *auteur* dont les œuvres se caractérisent par un style, des personnages, des thèmes et schémas narratifs qui lui sont propres. L'exemple-type est la reconnaissance française de Hitchcock, dont les films étaient auparavant considérés comme mineurs dans le système hiérarchisé des studios. Tout comme *Quatre-vingt-treize* est une œuvre hugolienne avant d'être associée au genre du roman historique, *Les Oiseaux* est désormais considéré comme un des chefs-d'œuvre d'Hitchcock : l'identification de l'auteur prime sur celle du genre.

Néanmoins, l'artification du cinéma n'est que partielle et concerne une frange réduite des productions. En France, nous avons généralement une perception élitiste du cinéma, ce qui concerne aussi les jeunes générations comme l'a constaté François de la Bretèque en 1998 : leur oubli des réalisateurs de westerns semble dériver du dénigrement dont ils font preuve à l'égard de ce genre. C'est ainsi que, si les westerns ont attiré les foules au siècle dernier, tout comme les blockbusters américains actuels le font, les Français les dissocient spontanément des « films d'auteurs » et « de patrimoine » caractérisés par une esthétique qui se veut originale et exigeante.

## **2) Les réticences à la patrimonialisation**

Le pouvoir d'attraction de la jeune Amérique sur la vieille Europe se fonde en partie sur la diffusion, hors des frontières des États-Unis, d'une importante quantité de produits de consommation à des fins pratiques ou culturelles. Cependant, cette diffusion massive a également suscité la réaction inverse : l'anti-américanisme. La superpuissance étasunienne peut ainsi être perçue comme une menace pesant sur le rayonnement politique, économique et culturel de la France au sein de ses propres frontières. Dès lors, la patrimonialisation d'un western comme celui de Daves ne réactualiserait-elle pas cette menace ?

### **a) Le western, une cible de l'anti-américanisme**

Concernant le septième art, l'Amérique a en effet souvent été considérée comme le contre-exemple repoussoir du cinéma français. Le western seul, que Hollywood a érigé en parangon de l'identité américaine<sup>141</sup>, réunit plusieurs de ces arguments de dénigrement et d'inquiétude.

Ce genre touche un public important, ce dès l'entre-deux-guerres, où il est déjà dénigré comme une culture dite populaire, de peu de prestige et reléguée à un public jeune. Néanmoins, si ce préjugé perdure jusqu'à aujourd'hui, c'est surtout des suites du débat virulent qui a animé le monde du cinéma autour des accords Blum-Byrnes, signés le 28 mai 1946. La mémoire collective n'a retenu de ces accords, et ce sous un jour très négatif, que les termes concernant le cinéma qui n'étaient pourtant qu'un élément annexe des négociations comme le remarque Jacques Portes quelques décennies plus tard en 1986<sup>142</sup>. Alors que l'industrie cinématographique française doit se réorganiser après 1945, les craintes sont vives face à l'ampleur de l'ouverture du marché français aux films venus d'Outre-Atlantique qui n'ont pas pu être diffusés durant la guerre (sont autorisés à la projection 150 films américains par an tandis que seules quatre semaines par

---

<sup>141</sup>Hervé Mayer, *La construction de l'Ouest américain...*, op. cit., p. 56

<sup>142</sup>Jacques Portes, « Les origines de la légende noire des accords Blum-Byrnes sur le cinéma », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 33 n°2, avril-juin 1986, p. 314-329

trimestre sont réservées au cinéma français). À ces inquiétudes s'ajoute le climat de guerre froide qui alimente de virulentes réactions contre l'impérialisme culturel américain. Les arguments des communistes sont connus, eux qui n'hésitent pas à parler d'un « "assassinat du cinéma français" perpétré par "les trusts américains" »<sup>143</sup> comme les citent Jacques Portes.

Les critiques ne s'arrêtent pas là. Il s'agit d'attaquer le cinéma hollywoodien qui détourne de la bonne culture – et de l'identité – française. C'est l'argument de Fernand Grenier, à l'Assemblée nationale le 2 août 1946 : « Il y a déjà trop de jeunes Français qui connaissent très bien Gary Cooper mais qui ignorent totalement qui fut Guynemer ! »<sup>144</sup>. Et je pense qu'aujourd'hui cette affirmation n'a pas perdu de son actualité. En effet, pour ma part, faisant partie des générations du XXI<sup>e</sup> siècle, je connais Gary Cooper, ne serait-ce que de nom, mais je n'avais encore jamais entendu parler de Georges Guynemer, capitaine aviateur, héros de la Première guerre mondiale.

De plus, le cinéma étasunien ne fait pas seulement peser la menace sur la culture, il risque également de pervertir les mœurs, et partant, la société toute entière, ce qu'analyse Jacques Portes : « À l'exception des *Raisins de la colère*, de *Citizen Kane* et des œuvres de Charlie Chaplin, les films américains sont dénoncés comme véhiculant les images brutales d'une société violente et vulgaire dont la contagion paraît redoutable. »<sup>145</sup> On imagine aisément que les westerns, où l'on peut voir bagarres, recherches de vengeance, personnages de hors-la-loi et de prostituées (pour ne donner que ces quelques exemples et ainsi éviter une longue liste), figurent en première ligne de cette dénonciation. En ce sens, on pourrait ne retenir du western pacifiste de Delmer Daves que ses scènes d'action guidées par la haine et la vengeance comme la tentative de lynchage des habitants de Tucson sur Jeffords (0h45'35 – 0h46'14 (39s)), l'attaque du convoi organisée par Cochise (0h39'30 – 0h42'51 (3'21)) ou encore l'embuscade fomentée par Ben Slade contre le chef chiricahua dans laquelle Sonseeahray trouve la mort (1h23'27 – 1h24'57 (1'30)), ce qui anime Jeffords de pulsions meurtrières...

La légende noire<sup>146</sup> des accords Blum-Byrnes est toujours profondément ancrée dans les esprits, ce qui pourrait expliquer, comme une conséquence découlant de ce traumatisme exacerbé, le malaise conceptuel que j'ai eu, en tant qu'étudiante du XXI<sup>e</sup> siècle, à m'intéresser à la patrimonialisation du western américain en France.

### ***b) Le risque d'une américanisation du patrimoine***

En effet, s'il est évident que, à parler de patrimoine en France, on ne peut faire spontanément référence à un objet culturel venu des États-Unis, cela est d'autant plus le cas en ce qui concerne le cinéma : s'intéresser au western américain semble contradictoire avec la protection et la valorisation du cinéma français, très prégnantes dans l'opinion commune et corroborées par les politiques culturelles de l'État<sup>147</sup>. Perdure ainsi en France l'idée d'une culture de l'élite selon laquelle l'américanisation de la France induit, au pire une décadence, au mieux, une perte de l'identité proprement française. Les États-Unis et l'Europe représentent deux

<sup>143</sup>*Ibidem*, p. 325

<sup>144</sup>*Ibid*, p. 321

<sup>145</sup>*Ibid*, p. 327-328

<sup>146</sup>Reprise du titre de l'article de Jacques Portes, « Les origines de la légende noire des accords Blum-Byrnes sur le cinéma », art. cité

<sup>147</sup>Voir Frédéric Dépéris, *L'État et le cinéma en France, le moment de l'exception culturelle*, Paris : L'Harmattan, 2008, notamment p. 13 et p. 26

modèles repoussoirs. La culture américaine s'est largement construite comme divertissement avec le modèle commercial et concurrentiel de l'*entertainment*. À l'inverse, la culture européenne relève de l'art et de la science et s'inspire davantage du modèle littéraire, non commercial. Le cinéma est ainsi défendu, surtout en France, comme « exception culturelle », et soutenu par des subventions<sup>148</sup> tandis que la télévision est « considérée comme un outil de service public, chargé de promouvoir la culture nationale », sur la base de « la fameuse mission trinitaire (informer, cultiver, distraire) »<sup>149</sup> – le divertissement est toujours relégué en dernière position.

Lorsque les produits culturels américains (jazz, bande-dessinée, cinéma) commencent à se diffuser massivement en France dans l'entre-deux-guerres, l'*intelligentsia* s'intéresse peu à cette Amérique qui « symbolise une modernité où la technique et l'économie l'emportent sur les valeurs spirituelles qui restent l'apanage de l'Ancien monde. »<sup>150</sup>. Si ces objets culturels américains touchent un public important, c'est dans le cadre d'une sous-culture médiatique, populaire. Le cinéma en général est lui-même dénigré comme n'ayant pas le prestige de l'art et relégué à un univers enfantin, au-delà des films westerns mais, *a fortiori*, les concernant. Néanmoins, la vague d'américanisation de l'après-1945 met les producteurs français dans une situation ambiguë vis-à-vis des films et séries populaires venus des États-Unis<sup>151</sup>. En effet, partagés entre la peur de la concurrence de l'industrie cinématographique américaine et le mépris pour ces objets de divertissement, il se voient amenés à les diffuser sur petit et grand écran afin de satisfaire les demandes du public français. Ainsi, bien que décriée, l'américanisation est indéniable sous la IV<sup>e</sup> République.

Aujourd'hui, on ne nie plus la pénétration du modèle américain qui a atteint l'extension d'une « globalisation culturelle, entendue non seulement comme la consommation des mêmes produits de culture ou de consommation, mais aussi comme l'exportation par les États-Unis d'une grammaire culturelle et médiatique, dans un processus qui date du XIX<sup>e</sup> siècle et qui s'est étendu progressivement à tous les médias et à tous les genres. »<sup>152</sup> Le patrimoine semble alors être le dernier bastion qui protège les identités nationales mais l'intégration du western à ce dernier viendrait remettre en cause cette essence même. Spontanément, un Français trouvera logique de patrimonialiser les œuvres de la Nouvelle Vague qui ont participé au rayonnement culturel de la France comme référence mondiale dans le monde du cinéma. À l'inverse, la première réaction face à la patrimonialisation du western en France pourrait être, au mieux un bref étonnement, au pire une indignation, car si le genre fait partie de l'histoire mondiale du cinéma, il est fortement marqué par son identité américaine et populaire. On préférerait ainsi mettre en valeur l'art de Jean-Luc Godard et faire connaître ce cinéaste français « bien de chez nous » au-delà de son seul nom plutôt que d'attirer l'attention sur un inconnu américain comme Delmer Daves. De plus, on peut imaginer que, comme Fernand Grenier<sup>153</sup>, plus d'un Français pourrait trouver honteux, ou bien seulement dommage, que l'on ajoute le nom de James Stewart à celui de Gary Cooper tandis que, en 2018 comme en 1946, celui de Guynemer parle à aussi peu de jeunes Français.

<sup>148</sup>*Ibidem*, p. 13

<sup>149</sup>Jérôme Bourdon, « Genres télévisuels et emprunts culturels. L'américanisation invisible des télévisions européennes », dans *Réseaux*, vol. 107, n°3, 2001, p. 209-236, p. 214

<sup>150</sup>Ludovic Tournes, « L'américanisation de la culture française ou la rencontre d'un modèle culturel conquérant et d'un pays au seuil de la modernité », dans *Historiens/Géographes*, n°358, juillet-août 1997, p. 65-79, p. 65

<sup>151</sup>Jacques Portes, « Les origines de la légende noire... », art. cité, p. 320

<sup>152</sup>Jérôme Bourdon, « Genres télévisuels et emprunts culturels... », art. cité, p. 232

<sup>153</sup>Voir page précédente.

L'histoire de la réception de *La Flèche brisée* ne peut se départir de son identité de western. C'est en tant que tel qu'il a été reçu par l'ensemble du public français et, étant donné qu'il est largement oublié aujourd'hui, le seul élément qui peut permettre aux Français de l'appréhender est sa dénomination de « western ». Ayant été dénigré depuis les origines du cinéma, l'ensemble du genre est, de plus, méconnu : les anciennes générations l'ont oublié en préférant ne pas y paraître attachées et les nouvelles n'ont pas les mêmes goûts et centres d'intérêt. De plus, au-delà de leur manque d'expérience personnelle du western, ils sont amenés à s'en détourner par l'approche française du septième art : un objet culturel exigeant qui s'accommode mal de la production commerciale d'Hollywood. Puisque le genre, au cinéma, est un obstacle à l'artification, et que l'américanité du western l'oppose aux canons de la culture française, celui-ci est appréhendé de façon globalement négative. De plus, aux préjugés inhérents au genre, s'ajoutent les critiques savantes dont il est l'objet, et en son sein le film de Daves. Tous ces éléments combinés ne semblent pas pouvoir appuyer une éventuelle volonté des Français d'accepter ou de promouvoir la patrimonialisation de ce western.

Néanmoins, même si les préjugés négatifs perdurent, les discours français sur le genre n'ont pas été totalement négatifs, notamment en ce qui concerne *La Flèche brisée*. Les arguments positifs avancés en première partie dans la présentation du film ont été formulés par des Français. Et puisqu'il est aujourd'hui patrimonialisé (ce que ce travail ne remet pas en cause et qui sera l'objet de la dernière partie), ce sont, après les freins, les ressorts promouvant son intérêt patrimonial qui doivent désormais être abordés. L'attitude des Français à l'égard du western a été plus complexe qu'il n'y paraît et, avec le temps, est même devenue, au moins pour les élites, globalement positive. Cela peut affaiblir les préjugés négatifs que partagent encore nombre de Français et, en conséquence, profiter à l'œuvre de Daves et à sa patrimonialisation.

## **PARTIE III : L'INTÉRÊT DES ÉLITES OU LA LÉGITIMATION DE SA PATRIMONIALISATION**

---

La tension entre origine américaine et réception française ne joue pas alors nécessairement en défaveur du western. En effet, même lorsque c'est de manière floue, le genre hollywoodien reste un genre incontournable pour « les Français [qui] apprécient le western cinématographique ou l'appréciaient » comme le constatent en 2007 Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues dans leur ouvrage *Western(s)*. Ils poursuivent ainsi : « Un certain nombre de textes des années 1950-1960 peuvent l'attester. Le western était pris en considération par la critique cinéphilique ; dans les salles, il bénéficiait d'un public populaire. »<sup>154</sup>

Sorti en 1951 en France, *La Flèche brisée* est notamment une référence dans les textes déjà cités de ces années-là. Par la suite, malgré un avis plus nuancé à son égard, le film reste une référence qui perdure dans le discours savant jusqu'à aujourd'hui et qui peut surgir à nouveau dans la mémoire collective. Même si l'avis des experts n'engage que leur cercle restreint, il bénéficie de leur autorité et, du fait de sa diffusion, est susceptible de toucher, voire d'être partagé, par un grand nombre de Français. Leur avis favorable envers l'œuvre de Delmer Daves peut ainsi participer à la reconnaissance du western américain en France comme objet patrimonialisable, d'autant que les qualités singulières de ce film sont particulièrement appréciées de ces experts français sur la base de leurs propres canons culturels. De même, dans la continuité des discours en sa faveur, c'est également selon les pratiques françaises liées au patrimoine que le film est l'objet d'actions de préservation : il faut garder la mémoire de ce western pro-Indien fondateur qui s'est distingué dans l'histoire du genre.

### **A- UN GENRE RECONNU COMME UN OBJET À PATRIMONIALISER EN FRANCE**

Dans une société qui valorise une culture « élitiste », les objets, dits « populaires », cherchent à se voir attribuer des « lettres de noblesse » et ainsi, à être rangés du côté des œuvres d'art. Tout américain qu'il soit, c'est également à travers les canons de la culture française que le western est appréhendé, ce qui ne le dessert pas nécessairement. Malgré les avis critiques qu'il attire, certains « experts » français, critiques, historiens, cinéastes et même hommes politiques, dont les propos font autorité, ont aussi pu s'intéresser positivement au western. C'est ainsi qu'ils ont accepté de le recevoir comme genre cinématographique et de le reconnaître comme patrimoine artistique.

#### **1) Le genre valorisé : vers l'artification**

Du fait de son succès mondial, le western américain a pour atout de *pouvoir* plaire à tout un chacun. Les Français n'y ont pas été insensibles et ont pu l'apprécier d'après leurs propres critères mythiques et artistiques, réconciliant culture « populaire » et culture « de l'élite » pour reconnaître le genre western comme partie légitime du septième art.

---

<sup>154</sup> Jean-Louis Leutrat, Suzanne Liandrat-Guigues, *Western(s)*, op. cit., p. 45

### a) Un genre mythique : le mythe de l'Ouest, un horizon culturel partagé

Si la Conquête de l'Ouest relève de l'histoire américaine et le western d'Hollywood, ils trouvent tous deux, en partie, leurs origines en Occident, ce qui peut expliquer, par un effet boomerang, leur formidable écho en-dehors des seuls États-Unis. En effet, dès la découverte de l'Amérique par les Européens et les débuts du cinéma en France, l'Ouest a fasciné, a suscité réflexions et voyages à la suite desquels ont été produits livres et films qui contaient, montraient, imaginaient ce qu'on pouvait découvrir là-bas. C'est tout un imaginaire de l'Ouest qui s'est forgé, devenant un horizon culturel partagé par tout Français.

Mythe national ou exotique, celui de la Conquête de l'Ouest a, en tant que tel, une prétention universelle d'explication et de fondement d'un/du monde. Cela peut expliquer pourquoi le western, ce « cinéma américain par excellence »<sup>155</sup> selon la célèbre formule d'André Bazin en 1953 a été accueilli si favorablement et si durablement dans le reste du monde. En 2002, dans son ouvrage *Western, France : la place de l'Ouest dans l'imaginaire français*, Paul Bleton pose ainsi la question :

« L'universalité de la séduction du western ne viendrait-elle pas de ce que l'Ouest serait un des universaux de l'imaginaire occidental ? En opposition au Sud civilisé, au Nord barbare et à l'Est mystérieux, l'Ouest ne serait-il pas le point cardinal du possible ? »<sup>156</sup>

Et en effet, depuis l'Antiquité, l'Ouest a été investi de fantasmes et de craintes. Selon la mythologie celte, se trouve, au-delà des eaux, un pays merveilleux qui accueille les hommes braves après leur mort. Quant aux musulmans, ils nomment avec crainte ces eaux « l'océan de ténèbres ». Ces deux visions, positive et négative, co-existent même si c'est la première qui importe ici par les rêves qu'elle suscite. La fascination pour l'Ouest a marqué des générations de Français. Ainsi, avant de parler d'*american dream*, Victor Hugo prédit que la civilisation passe de l'Orient à l'Occident et qu'elle est destinée à se tourner vers l'Amérique pour se rajeunir<sup>157</sup>. En effet, au XIX<sup>e</sup> siècle, dans un contexte de Révolution industrielle, de bouleversements politiques, et dans la veine de l'exaltation – et de la désillusion – romantique, l'Amérique peut incarner la modernité, un modèle alternatif de démocratie. L'enthousiasme se porte sur les romans où se retrouvent désir de voyage et goût du pittoresque. En plus des ouvrages à succès de James Fenimore Cooper, on compte des œuvres françaises qui sont autant une forme d'appropriation que de déterritorialisation<sup>158</sup> de l'Ouest : Chateaubriand y ajoute la sensibilité romantique dans *Atala* (1801) et *René* (1802) tandis que, dans ses romans d'aventure, Gustave Aimard transpose l'Ouest américain au prisme de ses propres expériences aventurières comme un Ailleurs à la fois sauvage et français.

Ce mythe occidental de l'Ouest devient aux États-Unis, et dans le western, le mythe de la Conquête de l'Ouest. Et si le genre cinématographique ne crée pas le mythe, il s'en fait le prolongement, ce que note en 2017 Hervé Mayer dans *La construction de l'Ouest américain dans le cinéma hollywoodien* :

« À ce titre, il [le western] remplit la même fonction sociale que le mythe lui-même, à savoir légitimer la violence de l'impérialisme américain (l'expropriation et le massacre des Indiens, l'exploitation et la colonisation du

<sup>155</sup>Célèbre formule pour désigner le western dans l'ouvrage pionnier *Le western ou le cinéma américain par excellence*, écrit par Jean-Louis Rieupreyrou et préfacé par André Bazin en 1953 (Paris : éditions du Cerf, 187p).

<sup>156</sup>Paul Bleton, *Western, France...*, op. cit., p. 116

<sup>157</sup>*Ibidem*, p. 116

<sup>158</sup>*Ibidem*, p. 44

territoire) en la présentant comme l'acte civilisateur du continent sauvage et fondateur de la nouvelle nation. »<sup>159</sup>

C'est parce que son univers narratif est un espace polarisé entre civilisation et sauvagerie que le western est dit un « genre mythique »<sup>160</sup>. Et comme tout autre art, peinture ou littérature, le cinéma donne sa propre version du mythe et le livre au public qui se l'approprie à son tour tandis qu'il se détache toujours plus de l'histoire pour devenir fiction, et de là, légende. Cet imaginaire westernien a surtout profité du bouillonnement culturel lié aux médias de masse pour s'implanter en France. C'est ainsi qu'aujourd'hui, nous associons spontanément l'Ouest au cinéma. Le western reste un point de repère commun, même s'il est assez diffus aujourd'hui. Ainsi, le mythe de l'Ouest, et avec lui le western, représentent la recherche de l'Ailleurs comme exutoire, à la fois renouveau perpétuel et passé éternel. Le tout relève de la nostalgie, une nostalgie partagée par les Français amateurs ou non de ce genre qui interpelle par son universalité autant que par son américanité.

### ***b) Un genre artistique : la valorisation du genre à travers la sensibilité française***

Au-delà de cet imaginaire partagé, c'est la reconnaissance aujourd'hui partagée de la valeur patrimoniale du genre qu'il est intéressant de noter malgré la permanence des préjugés. Or, celle-ci se fonde sur la reconnaissance partagée de sa valeur artistique. Aujourd'hui, loin du divertissement populaire, faire un western « est déjà un acte de mise en scène »<sup>161</sup> comme le constate en 2005 Clélia Cohen. De même, en 2017, Hervé Mayer fait remarquer que, désormais, le genre est « prisé de réalisateurs aux ambitions artistiques, visant un public niche et international de cinéphiles. »<sup>162</sup> Ce prestige récent est le fruit d'une reconnaissance à long terme à laquelle ont participé les Français, en dépit des réticences déjà abordées. Paradoxalement, cela s'explique par la classification par genre qui est un héritage occidental des genres littéraires. Dans une perspective classique, fondée sur la *Poétique* d'Aristote, le genre est envisagé comme un système clos, aux limites à la fois inclusives et exclusives. Or, le western se transforme, emprunte à d'autres genres (films d'aventure, comédies, films noirs et même science-fiction) et l'histoire du genre a montré qu'il n'est pas figé mais évolue dans le temps. Depuis plusieurs décennies, le corpus, limité, étonne par sa diversité<sup>163</sup>. L'appellation *western* se maintient même s'il est une question récurrente pour savoir si tel film peut ou pas être qualifié de western (l'exemple cité est celui de *Brokeback Mountain* (*Le secret de Brokeback Mountain*), réalisé par Ang Lee en 2005, qui, s'il met en scène deux cow-boys, traite un sujet – l'homosexualité – et une période – les années 1960-1980 – fort éloignés des cadres habituels du western)<sup>164</sup>.

La répétition que l'on reproche au western n'est donc pas exempte de variété. C'est pourquoi le western est un genre à la fois stéréotypé et protéiforme. Les situations et personnages types ont construit tout un système d'attente qui, s'il est fondé sur la répétition, appelle à la variation, variations qui, en se multipliant, tendent à modifier peu à peu le dispositif entier du genre<sup>165</sup>, ce qui fait dire à Clélia Cohen, dans sa volonté de réhabiliter le western, qu'il s'agit de « faux

<sup>159</sup>Hervé Mayer, *La construction de l'Ouest américain...*, op. cit., p. 99

<sup>160</sup>*Ibidem*, p. 98

<sup>161</sup>Clélia Cohen, *Le western*, op. cit., p. 50

<sup>162</sup>Hervé Mayer, *La construction de l'Ouest américain...*, op. cit., p. 71

<sup>163</sup>Jean-Louis Leutrat, Suzanne Liandrat-Guigues, *Western(s)*, op. cit., p. 143-146

<sup>164</sup>*Ibidem*, p. 28

<sup>165</sup>Suzanne Liandrat-Guigues, « Le western », art. cité, p. 22



clichés »<sup>166</sup>. Pour prendre en compte cette diversité, les critiques ont eu le souci de la dénomination générique. Ainsi, dès que le terme est devenu substantif, les adjectifs pour qualifier le genre ont proliféré, semblant refléter un besoin d'étiquetage : on compte ainsi du western épique, baroque, classique, urbain, adulte, crépusculaire, ou encore lyrique, romanesque et... sur-western. En France, si l'on se doute que les critiques déprécient la répétition simpliste du western, on ignore souvent que certains en apprécient la valeur rituelle. Dans « La nostalgie de l'épopée », article publié en 1966 dans *Le Western* dirigé par Raymond Bellour, Bernard Dort, plus connu comme théoricien de théâtre, s'intéresse au temps cyclique du western qui est le « lieu d'une répétition infinie » où l'Ouest reste éternellement à conquérir<sup>167</sup>. Dans « Westerns et chansons de geste », Jean Gili, critique et historien du cinéma, rapproche, pour le n°12-13 d'*Études cinématographiques* en 1961, la poésie épique médiévale du genre hollywoodien car tous deux ont forgé un imaginaire idéalisé qui repose sur le mythe du surhomme : le cow-boy est la réincarnation du preux chevalier<sup>168</sup>.

Quant à André Bazin, cinéphile et théoricien reconnu du cinéma, il apprécie dans les années 1950 la « grandeur naïve » que tout un chacun peut reconnaître, ce dans le monde entier « car les héros épiques et tragiques sont universels. »<sup>169</sup> Ainsi, évoquant la guerre de Sécession, le western, selon lui, « en a fait la guerre de Troie de la plus moderne des épopées. La Marche vers l'Ouest est notre Odyssée. »<sup>170</sup> Il remarque que les westerns des années 1950 diffèrent des films « classiques » de la décennie précédente. Pour qualifier ce western « qui aurait honte de n'être que lui-même », perdant sa naïveté et sa pureté en se cherchant un intérêt supplémentaire (esthétique, moral, politique...), il choisit le terme de « sur-western », ce western adulte qui ne se satisfait plus de son enfance pure. Il n'en reste pas moins que, selon lui, la réalité profonde du genre est le mythe<sup>171</sup>. Si les récits westerniens ne se soucient pas toujours de vérité historique, ni de vraisemblance – ce qui leur est reproché –, ils font une lecture mythifiante de l'histoire des États-Unis et peuvent ainsi apparaître comme des paraboles, des *exempla* représentatifs de l'expérience américaine, ce sous un angle qui n'est pas toujours aussi positif qu'attendu. Le western, comme la littérature et le théâtre, offre un regard déformant qui peut aussi bien entériner qu'interroger le mythe de l'Ouest.

Avec ses nombreux articles des années 1950 réunis dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, André Bazin est l'un des principaux auteurs qui a permis la reconnaissance du western en France laquelle est en partie liée à celle du cinéma en général qui lui-même n'a pas toujours considéré comme un art regroupant légitimement des œuvres de patrimoine.

<sup>166</sup>Clélia Cohen, *Le western, op. cit.*, p. 5

<sup>167</sup>Bernard Dort, « La nostalgie de l'épopée », dans Raymond Bellour (dir.), *Le western : approches, mythologies, auteurs, acteurs, filmographie*, Paris : Gallimard, 1966, p55-70, p. 59

<sup>168</sup>Jean Gili, « Westerns et chansons de geste », dans Henri Agel (dir.), *Le western*, (dans *Études cinématographiques*, n°12-13, 1961), Paris : Lettres modernes, Minard, 1969, p. 264-273

<sup>169</sup>André Bazin, « Le western ou le cinéma américain par excellence », (préface à l'ouvrage de Jean-Louis Rieuepyrout, *Le Western ou le cinéma américain par excellence*), *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris : éditions du Cerf, 1985, p.217-227, p. 226-227

<sup>170</sup>*Ibidem*, p. 226-227

<sup>171</sup>André Bazin, « Évolution du western » (dans *Cahiers du cinéma*, art. cité), *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 229-239, p. 230-231

## 2) Un genre pris dans la reconnaissance du cinéma : vers la patrimonialisation

En 1953, André Bazin ouvre sa préface à l'ouvrage de Jean-Louis Rieuepeyrou, *Le Western ou le cinéma américain par excellence*, en disant que le western « est le seul genre dont les origines se confondent presque avec celles du cinéma et que près d'un demi-siècle de succès sans éclipse laisse toujours aussi vivant. » Le western est né avec le cinéma et a perduré avec lui. Cette concomitance entre la partie et le tout n'est pas sans incidence dans leur accession respective au statut convoité d'art, accession préalable à leur statut de patrimoine.

### a) Le rôle du western dans la légitimation artistique du cinéma

En 1923, Ricciotto Canudo, écrivain et essayiste, insiste, dans son *Manifeste des sept arts*, sur la spécificité binaire du cinéma qui relève à la fois de l'artisanat et de l'industrie, d'une visée commerciale et d'ambitions artistiques. Le western réunit ces mêmes paradoxes, lui qui, dès les origines, investit pleinement les possibilités du futur art des images en mouvement. L'histoire du western et celle du cinéma partagent ainsi plusieurs points communs. De plus, dès qu'elle commence à s'affirmer en faveur d'un « septième art », la cinéphilie, en France, s'est intéressée au genre américain.

Aux origines, alors que le cinéma est déprécié comme simple spectacle forain populaire, ses inventeurs et premiers promoteurs ont tenté de le valoriser en montrant l'Autre et l'Ailleurs que ne peut offrir le quotidien. Les Français ont ainsi été parmi les premiers à tourner des films ethnographiques sur les Indiens. À cela s'ajoutent les quelques westerns muets tournés dans les années 1900-1910 en Camargue, laquelle figure cette contrée mystérieuse et indéfinie qu'est le Far-West. Cela donne aux Français une première culture cinématographique westernienne et les prédispose à s'approprier le western américain lorsque celui-ci se généralise en Occident. Cette appropriation massive semble même profiter de la disparition de westerns camarguais qui sont supplantés par les films américains au lendemain de la première guerre mondiale. Plus réalistes, ils répondent à une nouvelle exigence de qualité et d'authenticité de la part du public français.

Alors que s'élaborent les constructions théoriques et critiques autour du cinéma dans les années 1920, l'affirmation du genre en France est mise à profit par les cinéphiles<sup>172</sup>. Pour soutenir leur démarche d'artification, ils ont recours à des analogies avec les autres arts. Ils empruntent à l'histoire de l'art pour évoquer des écoles nationales : le « génie » cinématographique des États-Unis est, par exemple, la mise en scène de la vivacité de la vie réelle. Sont créées des revues spécialisées où sont publiés des critiques capables de faire autorité et dont les discours réflexifs peuvent offrir une légitimation artistique au cinéma. Apparaissent également des ciné-clubs qui, en conservant et en projetant des films, ont pour but de mettre en place une mémoire patrimoniale de cet artisanat progressivement accepté comme art. Théoriciens, pédagogues médiateurs ou simples passionnés, constituent ainsi un système de classiques cinématographiques pour servir d'exemple au cinéma de demain. Cette logique de la référence est reprise de la peinture mais les catégories sont nouvelles pour affirmer l'autonomie de cet art nouveau. Les cinéphiles

<sup>172</sup>Je me sers de l'article de Christophe Gauthier « Le cinéma : une mémoire culturelle », dans *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 52 | 2007, mis en ligne le 01 septembre 2010, (<http://1895.revues.org/1012>, consulté le 23 octobre 2017) et de mes notes prises lors du séminaire du LAHRA « Patrimoine et patrimonialisation du cinéma » à Lyon le 22/01/2018 où Christophe Gauthier a fait une intervention.

français ont ainsi une admiration particulière pour le cinéma américain, érigé en modèle à imiter. Les westerns de John Ford sont déjà une référence pour ces passionnés car le réalisateur sait user des techniques cinématographiques pour mettre en valeur les paysages désertiques dans les actions épiques de ses films et il ne cache pas l'influence des tableaux de Remington.

La révolution symbolique de la Nouvelle Vague des années 1950 donne une plus grande ampleur à cette artification du cinéma et leur défense de la politique des auteurs s'appuie notamment sur des réalisateurs de westerns. Les deux principales revues, les *Cahiers du cinéma* et *Positif*, créées en 1951 et 1952, ont pour référence première le cinéma américain même si elles opposent leurs champions respectifs : Hitchcock et Hawks face à Ford et Lang. Avec ces quatre noms seuls, chaque revue fait l'éloge d'auteurs de western. John Ford reste le principal maître du genre et, dans une filmographie plus diversifiée, Howard Hawks et Fritz Lang ont réalisé quelques westerns (respectivement, six et trois) dont des œuvres de références toujours appréciées des Français aujourd'hui. La reconnaissance de l'art du cinéma *par* le western ne peut que profiter à ce dernier qui apparaît comme un genre mythique à double titre : il met en scène les origines de l'Ouest américain et remonte aux origines du cinéma. Son ancienneté ainsi que l'importance de la production en font ainsi un genre inévitable pour tout cinéphile.

#### ***b) Le rôle de la promotion du cinéma dans la reconnaissance du western***

Dans la seconde édition de son *Histoire du western* parue en 1976, Charles Ford justifie son intérêt pour le genre américain en vantant ses mérites :

« Apprécié par les êtres simples, qui en retiennent surtout l'aspect spectaculaire, apprécié aussi par de larges couches d'intellectuels qui y décèlent une signification plus profonde, le western n'est dédaigné que par les médiocres. »<sup>173</sup>

La fin acerbe de cette phrase répond à l'importance du mépris dont le genre hollywoodien est l'objet en France : le western n'est pas indigne de l'intérêt de l'élite française. Le genre a en effet ses thuriféraires en France, critiques de cinéma, historiens, cinéastes et autres théoriciens qui font reconnaître l'art du western. Même si leurs propos, parfois passionnés, peuvent manquer de recul critique, leur diffusion dans la presse spécialisée ou les publications universitaires, en garantit le sérieux et légitime

De plus, les Français ont été pionniers dans la production scientifique sur le western. L'ouvrage de Jean-Louis Rieuepeyrou, *Le western ou le cinéma américain par excellence*, publié en 1953, reste la première référence. Il est préfacé par André Bazin dont l'autorité fait de ses articles, parus dans les *Cahiers du cinéma*<sup>174</sup> dans les années 1950 d'autres jalons de références dans la reconnaissance artistique du genre. La presse spécialisée fait ainsi place à des articles sur le western et lui consacre même des numéros entiers, comme le n°12-13 des *Études cinématographiques* est consacré au western en 1961 ou le n°68 de *Cinéma 62* l'année suivante dans lesquels il est notamment fait référence à Delmer Daves. De même, dans le cadre universitaire, l'exemple de François de la Bretèque indique que les études en cinéma ne concernent pas seulement les films français ou le

<sup>173</sup>Citation extraite de la 2<sup>e</sup> édition : Charles Ford, *Histoire du western*, Paris : Albin Michel, 1976 (1964), p. 298

<sup>174</sup>Deux articles réunis dans le recueil *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit. : « Évolution du western » (décembre 1955), « Un western exemplaire : *Sept hommes à abattre* » (août-septembre 1957)

cinéma d'auteur international mais peuvent également aborder le western américain<sup>175</sup>. Quant aux ouvrages scientifiques, ils abordent le genre d'après les intérêts culturels français – ici, la littérature et l'histoire. Jean-Louis Rieuepeyrou et Charles Ford mettent ainsi en avant son recours à l'Histoire. Si *Le western* (1966) dirigé par Raymond Bellour se présente sous forme de dictionnaire, la première partie « Approches » fait intervenir des intellectuels issus d'autres arts, tel que Bernard Dort, théoricien du théâtre, déjà cité. Quant à Georges-Albert Astre et Albert-Patrick Hoarau, ils reprennent la « politique des auteurs » dans leurs *Univers du western* (1973) : retraçant l'histoire du genre, ils consacrent des sous-parties à l'esthétique de certains réalisateurs, dont les deux plus importantes s'intéressent à Delmer Daves et Anthony Mann.

Dans les décennies suivantes, les historiens, perpétuant ou révisant les propos de leurs prédécesseurs, ont un intérêt scientifique pour le genre qui n'est pas nécessairement lié à un intérêt artistique. Leurs ouvrages reposent néanmoins sur la reconnaissance de l'objet western, laquelle, s'installant dans le temps, laisse augurer le consensus de sa patrimonialisation. La question de la qualification du western comme art ou non semblerait finalement être un faux problème, ou du moins, un problème de moindre importance pour les acteurs et théoriciens du patrimoine. En effet, comme le souligne Nathalie Heinich, ce dernier ne concerne pas nécessairement l'art<sup>176</sup>. La Cinémathèque française, institution dédiée au patrimoine cinématographique, à sa conservation et à sa valorisation, diffuse de façon régulière ce que l'on appelle des « nanars » lors des « Nuits excentriques ». Néanmoins, l'aura de l'art reste très prégnante en France : on parle de « l'art du nanar », même si la formule est seulement métaphorique. Même si art et patrimoine sont distincts, ils sont souvent associés et on ne peut nier que l'étiquette du premier participe à la légitimation du second. La question de l'art westernien n'est pas donc pas dénuée de pertinence. En ce sens, la qualification d'*auteur* attribuée à Delmer Daves par certains, comme Bertrand Tavernier, peut servir d'argument à son éventuelle patrimonialisation. L'application d'une logique culturelle française à ce western américain semble témoigner d'une certaine appropriation et non d'une dénaturation américaine de notre propre culture cinématographique, et encore moins d'un rejet systématique du western « envahisseur ».

Si le cinéma américain est durablement installé en France, il n'a pas supplanté le cinéma français pour autant. De même, l'appropriation de l'imaginaire de l'Ouest à travers les westerns américains n'implique pas une perte de l'identité française. Même si mon sujet ne les concerne pas, les westerns camarguais pourraient être considérés comme une francisation des westerns américains et aussi comme un exemple de l'ouverture de la France à d'autres imaginaires. Le nouvel engouement pour le patrimoine et l'extension des objets qu'il recouvre ont amené l'État français à prendre en compte la diversité de son patrimoine national mais aussi du patrimoine mondial : au sein de l'UNESCO, la France promeut l'ouverture aux autres cultures<sup>177</sup>. La patrimonialisation du western américain en France serait donc un prolongement de cette perspective : nous pouvons le reconnaître comme

<sup>175</sup>On peut également donner comme exemple la publication en 1960 de Michel Pigenet, *Delmer Daves* (IDHEC, XV<sup>e</sup> promotion, mai 1960. Je ne peux guère parler de cette source dans le corps de ce mémoire car je ne l'ai pas eue en main. J'en ai trouvé une référence dans Georges-Albert Astre, Albert-Patrick Hoarau, *Univers du western*, op. cit., p. 252. Outre le fait que la création en 1943 de l'Institut Des Hautes Études Cinématographiques dénote l'attention portée par l'État au cinéma, le sujet de travail choisi par Michel Pigenet indique l'ouverture de cet intérêt aux cinéastes étrangers et à leurs œuvres tels qu'un réalisateur de westerns comme Delmer Daves. Dans *Univers du western*, la référence à Michel Pigenet est en lien direct avec *La Flèche brisée* puisqu'Albert-Patrick Hoarau a extrait une citation de Daves recueilli par Pigenet sur son premier western.

<sup>176</sup>Voir notamment Nathalie Heinich, « L'Inventaire, un patrimoine en voie de désartification ? », art. cité

patrimoine culturel mondial, comme un alliage d'appropriation et d'héritage occidentaux et américains.

Le genre hollywoodien est à la fois critiqué *et* apprécié pour sa facilité manichéiste ou sa pureté mythique, pour sa production industrielle ou ses références littéraires classiques. Tout comme le cinéma que Malraux a reconnu comme étant à la fois un art et une industrie, la spécificité du western serait alors sa double appartenance à la culture médiatique et à la culture lettrée. De plus, de par ses origines mythiques et son véhicule massmédiatique qu'est le cinéma, le western fait partie intégrante de notre bagage culturel. Du fait de ce consensus préalable, il semble donc pouvoir être reconnu dans le contexte français comme rentrant dans la catégorie des objets dignes d'être patrimonialisés comme héritage commun mondial, premiers pas vers une patrimonialisation effective

Outre cette reconnaissance générale du western américain, *La Flèche brisée* a particulièrement attiré l'attention des Français qui peuvent s'y intéresser et l'apprécier en ayant recours à des arguments proprement français.

## **B- UN WESTERN PAS COMME LES AUTRES : LES SPÉCIFICITÉS DE L'APPROPRIATION FRANÇAISE**

On dit de *Broken Arrow* qu'il a été le premier western pro-Indien. Si le fait d'être un western peut lui attirer du mépris, les deux adjectifs qui accompagnent le nom générique sont plus que susceptibles de renverser la situation et de susciter la sympathie ou à tout le moins la curiosité. En effet, alors que le genre est connu pour avoir magnifié la conquête de l'Ouest, sa vision positive des Amérindiens peut faire écho au propre intérêt qu'en ont les Français comme cela a été aperçu en première partie. C'est ainsi que, derrière l'intérêt que les experts français accordent à ce film, un citoyen *lambda* peut accueillir positivement sa patrimonialisation en France. Quant à sa réputation de « premier », même erronée, elle ne peut qu'attirer l'attention et promouvoir un consensus patrimonial. En France, c'est sa valeur fondatrice dans la réhabilitation des Indiens à l'écran qui fait son succès critique. Au-delà, sa singularité peut susciter des échos avec les valeurs françaises, qu'elles soient d'ordre esthétique ou politique.

### **1) Un film fondateur qui se démarque au sein d'un genre stéréotypé :**

Les Français lui ont accordé un bon accueil et, malgré ses limites, cette reconnaissance a perduré : c'est un film fondateur, et en tant que tel, une référence première incontournable.

---

<sup>177</sup>Voir l'article de Jean Musitelli, « Le patrimoine mondial, entre universalisme et globalisation », dans Henry Rousso (dir.), *Le regard de l'histoire...*, *op. cit.*, p. 313-329

a) *À sa sortie : le succès d'une œuvre politique nuancée sur le mythe de l'Ouest*

Dans sa correspondance avec Bertrand Tavernier datée de 1960, Delmer Daves se souvient de l'extraordinaire accueil qui a été réservé à son premier western près de dix ans plus tôt :

« J'aime beaucoup *Broken Arrow*, parce que j'ai pu montrer dans cette œuvre l'Indien comme un homme d'honneur et de principes, comme un être humain et non comme une brute sanguinaire. C'était la première fois qu'on le faisait parler comme un homme civilisé parlerait à son peuple, de ses problèmes et de son avenir. L'ONU décerna des louanges considérables à ce film parce qu'il représentait un monde où les gens en conflit se respectaient. L'on trouvait des salauds chez les Blancs, mais aussi des types recommandables, de même qu'il y avait des Indiens fanatiques, mais aussi des hommes en qui l'on pouvait avoir quelque confiance... Une vérité première... À partir de ce moment, Hollywood cessa de peindre les Indiens comme des sauvages. Dès *Broken Arrow*, je puis dire sans me vanter que le western adulte était né. »<sup>178</sup>

Même s'il y a eu des précédents dans la réhabilitation de l'Indien, aucun jusqu'alors n'était allé aussi loin dans la présentation nuancée et respectueuse des peuples amérindiens. Dans le contexte politique de l'après-guerre où l'on savoure la paix retrouvée, contexte qui est aussi celui de la guerre froide laquelle détourne la haine des Indiens vers les bolcheviks, le nouveau regard positif qu'incarne *La Flèche Brisée* ne pouvait qu'être bien accueilli.

Le film a notamment eu un succès critique de la part de l'élite hollywoodienne. Si les westerns n'ont que très rarement obtenu l'Oscar du meilleur film, les différentes cérémonies américaines leur ont néanmoins décerné d'autres récompenses. Lors des *Writers Guild of America Awards* organisés par le syndicat des scénaristes américains de cinéma et de télévision, est ainsi attribué à *Broken Arrow* le prix du meilleur scénario adapté. La cérémonie des *Golden Globes* lui a décerné le prix de la meilleure promotion pour l'entente internationale (Best film promoting international understanding), prix qui a eu cours au sortir de la guerre de 1946 à 1964. Concernant les Oscars, *Broken Arrow* y a eu trois nominations, pour le meilleur scénario, le meilleur second rôle et la meilleure image<sup>179</sup>. Au-delà de ces seules cérémonies qui restent dans le monde du cinéma, l'ONU, organisation internationale dont le but fondamental est d'œuvrer à la paix et au maintien de bonnes relations entre peuples et pays, a exprimé sa reconnaissance envers ce film pacifiste, lui donnant un véritable éclat politique.

C'est ainsi qu'au-delà des seuls États-Unis, le film a été encensé pour son message de tolérance à travers le monde. Dans les pays des Empires coloniaux, il a été particulièrement bien accueilli par les peuples colonisés qui espèrent une amélioration de leur sort basée sur une semblable dynamique d'écoute et de compréhension mutuelle. En France, la presse est élogieuse. Le climat d'après-guerre correspond aussi à un idéal d'ouverture d'esprit et de tolérance alors que les valeurs de la République sont ravivées. Cet accueil favorable se retrouve dans la presse de tous bords. C'est ainsi qu'un journaliste anonyme de *L'Aube*, journal d'inspiration chrétienne, salue ce film « où s'illustre l'amour de la paix. [...] On se dit devant ce spectacle que ces Apaches auraient mérité d'entrer dans notre

<sup>178</sup>Delmer Daves, cité dans Bertrand Tavernier, « Chroniques hollywoodiennes », (dans *Positif*, art. cité), *Amis américains...*, op. cit., p. 237

<sup>179</sup>Joël Magny (dir.), *La Flèche brisée de Delmer Daves*, op. cit., p. 17

civilisation, qu'ils auraient été capables d'enrichir. » Il conclut son article daté du 6 avril 1951 par : « Le film mérite d'être vu. »<sup>180</sup> La presse spécialisée ne boude pas non plus le film. Dans son article pour *Radio Cinéma* daté du 15 avril 1951, Jacques Nobecourt prévient son lectorat cinéophile qui risque d'être rebuté par une œuvre étiquetée « western » : « L'incroyable publicité faite à ce film ne devrait pas en détourner le public. »<sup>181</sup> Il est vrai que, dans une visée toute commerciale, la 20<sup>th</sup> Century Fox s'est assurée du succès de ce western de série A à grand budget en préférant le diffuser après *Winchester 73* d'Anthony Mann et en mettant en valeur le sérieux historique et documentaire du projet. Ces discours de promotion laissent ainsi à entendre la visée politique de révision de la figure de l'Indien qui tient tant à cœur à Delmer Daves. Et Jacques Nobecourt reconnaît sa réussite en intitulant son article « Les bons Peaux-Rouges » et en présentant *La Flèche Brisée* comme « un film très remarquable ».

### ***b) Par la suite : la reconnaissance de son rôle de tournant dans l'histoire du genre***

Dans les deux décennies qui suivent la sortie du film, Delmer Daves intéressent les critiques et cinéastes français. Le contexte est favorable au succès critique du réalisateur et de ses œuvres : le genre western se renouvelle avec l'arrivée d'une nouvelle génération de réalisateurs à laquelle appartient Daves, la révolution symbolique de la Nouvelle Vague le fait reconnaître comme auteur et le souvenir de *La Flèche brisée* reste vif. Quand il n'est pas présenté pour lui-même dans la presse à l'occasion d'une ressortie en salles, il est mentionné au détour de situations prétextes. Ainsi, en 1955, André Bazin donne son approche de l'« évolution du western » et remarque, en donnant des exemples, que : « l'Histoire n'était que la matière du western, elle deviendra souvent son sujet ; c'est le cas notamment de *Fort-Apache* [1948] où nous voyons apparaître la réhabilitation politique de l'Indien, poursuivie par de nombreux westerns jusqu'à *Bronco-Apache* [1954] et illustrée notamment par *Broken Arrow* de Delmer Daves. »<sup>182</sup> En 1961, dans son article « Delmer Daves ou "la raison du cœur" » publié dans *Études cinématographiques*, Christian Ledieu s'intéresse à l'esthétique davesienne et même s'il cite surtout ses œuvres postérieures, il n'omet pas de faire des allusions à *La Flèche brisée*<sup>183</sup>. L'année suivante, dans *Cinéma 62*, Jean-Louis Rieupeyroux étudie les écarts entre « Histoire et légende » et, alors qu'il évoque le mythe de l'Indien au cinéma, il met en avant, de façon nettement élogieuse, le basculement opéré par Daves : le cinéma perpétuait les stéréotypes négatifs « jusqu'au jour où Delmer Daves vint. Il fut le Catlin et le Miller<sup>184</sup> [...] du western. [...] Depuis, le [genre] ne peut traiter l'Homme rouge autrement qu'en Homme. »<sup>185</sup> Pour les lecteurs de 1962, la référence à *La Flèche brisée* reste connue.

Cependant, avec le temps, Delmer Daves, qui ne tourne plus de westerns, se fait oublier et les nouveaux westerns pro-Indiens tournés à la suite de son premier western révèlent les limites de ce dernier et l'éclipsent. Néanmoins, malgré cela, le

<sup>180</sup>[Anon.], dans *L'Aube*, 6 avril 1951, non paginé (source : ciné-ressources).

<sup>181</sup>Jacques Nobecourt, « Les bons Peaux-Rouges », dans *Radio Cinéma*, 15 avril 1951, non paginé (source : ciné-ressources).

<sup>182</sup>André Bazin, « Évolution du western » (dans *Cahiers du cinéma*, art. cité), *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 229-239, p. 231

<sup>183</sup>Christian Ledieu, « Delmer Daves ou "la raison du cœur" » dans Henri Agel (dir.), *Le western*, op. cit., p. 301-309

<sup>184</sup>Georges Catlin (1796-1872) et Alfred Jacob Miller (1810-1874) sont connus comme des peintres-reporters. Ils ont parcouru l'Ouest américain, rencontrant et peignant paysages, trappeurs et Amérindiens. Ils s'intéressent sincèrement à ceux-ci dont ils donnent une image respectueuse.

<sup>185</sup>Jean-Louis Rieupeyroux, « Histoire et légende », art. cité, p. 82

film reste une référence essentielle qui a marqué le genre western dans sa veine progressiste et artistique. Vingt ans après sa sortie, en 1973, Albert-Patrick Hoarau en fait une présentation plutôt élogieuse et tout en reconnaissant ses limites, il affirme que : « La véritable gloire de *Broken Arrow*, c'est, en fait, sa descendance, ce qu'il a rendu possible par la suite, les nouvelles voies qu'il a ouvertes au western »<sup>186</sup>. Quarante plus tard encore, en 2013, Mathieu Lacoue-Labarthe ne peut pas faire l'impasse sur l'œuvre de Daves puisqu'elle est au cœur de son sujet, *Les Indiens dans le western* américain. En comparaison, *Devil's doorway* (*La Porte du diable*), qui est pourtant son strict contemporain, apparaît de façon moins détaillée<sup>187</sup>. Quant aux westerns postérieurs, souvent plus décrits, parfois moins, les historiens ont pour habitude d'en faire la présentation sous l'égide de leur prédécesseur, tel Hervé Mayer qui écrit : « Dans la tradition de *Broken Arrow*, un film comme *A Man called Horse* (*Un homme nommé cheval*, Elliott Silverstein, 1970) apporte un soin minutieux aux reconstitutions de cérémonies sioux. »<sup>188</sup> La continuité ainsi soulignée renvoie certes à un souci de contextualisation mais, ce faisant, elle fait retour sur le vieux western de 1950 et en entretient la mémoire chez les savants et les lecteurs dans un ouvrage tout récent publié en 2017.

Étant donné qu'on la place à l'origine de la vague de westerns pro-Indiens, l'œuvre de Daves est le plus cité de ses derniers. Il apparaît comme un passage obligé dans l'ensemble des écrits publiés sur le genre qui en donnent une analyse ou une simple mention, même des plus lapidaires. Dans son opuscule *Le western* (2005), Clélia Cohen fait une courte histoire du genre, insérant quelques encarts sur des réalisateurs et leurs filmographies. Parmi eux, elle choisit de présenter Delmer Daves et ajoute, en illustration, une photographie extraite de *La Flèche brisée*<sup>189</sup>. Quant à Vincent Pinel, il dresse un panorama des *Genres et mouvements au cinéma* (2017 pour la dernière édition) sous forme de fiches classées par ordre alphabétique ; celle consacrée au western fait six pages et il prend le temps de citer quelques films marquants au sein de la production foisonnante du genre, dont *Broken Arrow*<sup>190</sup>.

De plus, avec toutes ces occurrences, le prestige du film est tel qu'un préjugé s'installe et perdure : il est le « premier western pro-Indien ». Ce cliché est alimenté par les vagues connaissances personnelles que l'on peut avoir sur le genre et les approximations de journalistes (en 1965, Robert Chazal le décrit pour *France-soir* comme le premier film qui ne présente pas les Indiens en « chacals puants »<sup>191</sup>), mais aussi de certains auteurs d'ouvrages généraux (Dominique Auzel évoque avec cette œuvre l'apparition du « premier film antiraciste » dans sa courte fiche d'une demie-page sur le western au sein de son opuscule sur *Le Cinéma*<sup>192</sup>). Que la formule soit erronée pour le « premier film pro-Indien » ou plus scientifiquement sérieuse d'un « tournant progressiste », cette récurrence interroge : y aurait-il une raison autre que le fait qu'il ait marqué le genre pour que les historiens et critiques français ne puissent faire l'impasse sur ce film ?

<sup>186</sup> Albert-Patrick Hoarau, dans Georges-Albert Astre, Albert-Patrick Hoarau, *Univers du western*, op. cit., p.254

<sup>187</sup> Si on compte les occurrences des deux films grâce à l'index (p. 496 et 498) : *Broken Arrow* est cité 28 fois, *Devil's doorway* seulement 10 fois.

<sup>188</sup> Hervé Mayer, *La construction de l'Ouest américain...*, op. cit., p. 69

<sup>189</sup> Clélia Cohen, *Le western*, op. cit., p. 41-42

<sup>190</sup> Vincent Pinel, *Genres et mouvements au cinéma*, Paris : Larousse, 2017 (2000 pour la première édition), p. 226-231

<sup>191</sup> Robert Chazal, dans *France-soir*, art. cité, non paginé

<sup>192</sup> Dominique Auzel, *Le Cinéma*, Toulouse : éditions Milan, 2004, p. 34



## 2) Un film américain correspondant aux idéaux français

Certains jalons de réflexion ont permis d'entrevoir comment le western a pu être appréhendé par les Français, leurs arguments rendant compte d'une certaine appropriation française du genre américain. Concernant plus précisément *Broken Arrow*, les atouts de ce film américain célébré pour son optimisme ont eu une certaine ampleur dans un pays imprégné des héritages du Romantisme et des valeurs républicaines.

### a) Un film incontournable d'après la sensibilité française

La réception d'un western en France se fait d'après ce qu'est le genre pour la critique française au moment de sa sortie. Or, cette dernière « a dans l'idée que le western est par définition simpliste et que tout film qui déroge à cette norme ouvre une "nouvelle manière" ». <sup>193</sup> On peut y voir une influence de la politique des auteurs, laquelle contourne la difficulté du genre. Les critiques s'intéressent aux œuvres d'un auteur en leur retirant leur étiquette générique : plus que d'étudier la manière dont le cinéaste opère des variations à partir des schémas du genre, ils extraient l'originalité de son esthétique hors des déterminations de son contexte de production <sup>194</sup>. En 1950, *La Flèche brisée* s'est démarquée au sein d'un genre perçu comme stéréotypé et est toujours reconnue pour avoir opéré un tournant vers une diversification nuancée. En effet, l'historiographie française, à la fois facteur et effet de la reconnaissance progressive du western, a une vision linéaire de ce dernier et le prestige du film de Daves participe à cette approche progressiste du genre. Approche révisée aujourd'hui mais dans cette révision même, les historiens y accordent un intérêt plus marqué qu'à d'autres westerns pro-Indiens du fait même de cette importance historique qu'il a pu avoir <sup>195</sup>.

Pendant longtemps, en écho au mépris ambiant pour le genre, il y a eu un malaise chez les historiens et critiques qui semblent chercher à justifier leur intérêt pour le western en faisant appel, par des analogies, au prestige des arts et à d'autres éléments culturels de la vieille Europe. Dans l'édition de 1976 de son *Histoire du western*, Charles Ford rattache ainsi le western au septième art en mettant en avant, en accroche de son introduction, son imbrication avec l'Histoire et la littérature. <sup>196</sup> Un parallèle peut être fait avec le bon accueil réservé à l'œuvre davesienne qui a profité de son recours à l'une et à l'autre. De même, le genre hollywoodien est rapproché de l'épopée et le personnage de Cochise apparaît en héros grec stoïque et sage qui reste toujours maître de soi. Quant à Henri Agel, directeur du numéro d'hommage au western des *Études cinématographiques* en 1961, il se range sous l'autorité de « celui qui sut toujours unir la ferveur de la jeunesse et la clairvoyance de la maturité, André Bazin, qui avait vu dans le western "le cinéma américain par

<sup>193</sup> Jean-Louis Leutrat, Suzanne Liandrat-Guigues, *Western(s)*, op. cit., p. 28

<sup>194</sup> Raphaëlle Moine, « Film, genre, interprétation », art. cité, p. 11

<sup>195</sup> Témoignant de l'intérêt prolifique des Français pour le thème de l'Indien dans les westerns, on peut faire référence à l'ouvrage fondateur (non lu) de Georges-Henry Morin, *Le cercle brisé* (Paris : Payot, 1977) et à d'autres publications plus récentes comme la thèse (non lue) de Jean-Pierre Flayeux, *L'amérindien et ses représentations iconographiques : du mythe à l'anthropologie ?* (dirigée par Jean-Loup Bourget, université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 1996), à l'article (consulté) d'Anne Garrait-Bourrier, « L'iconographie de l'Indien dans le cinéma américain : de la manipulation de l'image à sa reconquête » (*Revue LISA*, vol. II n°6, 2004, p. 10-30) ou encore à l'ouvrage (lu et cité) de Mathieu Lacoue-Labarthe, *Les Indiens dans le western américain* (Paris : presses de l'université Paris-Sorbonne, 2013).

<sup>196</sup> « L'Histoire, la littérature et le cinéma sont les éléments fondamentaux de ce que l'on appelle familièrement le western. L'Histoire fournit les faits, la littérature et le cinéma les exploitent en les développant et en les embellissant. Hommes de lettres et cinéastes font preuve d'un même zèle lorsqu'il s'agit de broder des fioritures sur les événements historiques. » Charles Ford, *Histoire du western*, op. cit., p. 8

excellence" »<sup>197</sup>. Ce dernier, lorsqu'il étudie, en 1955, les évolutions du genre<sup>198</sup> cherche à qualifier ce « sur-western » en empruntant au vocabulaire de la poésie et du roman. Il hésite ainsi entre « lyrique » (car s'il n'est plus naïf, le western peut toujours être sincère) et « romanesque » (car les récits, toujours traditionnels, sont enrichis par l'originalité des personnages). Dans cette perspective, on ne peut s'empêcher de voir un écho dans le fait que c'est la sincérité de *Broken Arrow* qui a plu en 1950.

De plus, ces arguments en faveur de l'esthétique de Delmer Daves ont perduré dans le temps : dans un pays où les poètes romantiques restent des références incontournables, on continue de qualifier de « lyriques » les œuvres du cinéaste américain et de les apprécier pour cela. Outre l'expression de la subjectivité, le lyrisme se rapporte à celle de thèmes existentiels et, dans le langage courant, il peut également renvoyer à l'exaltation des sentiments<sup>199</sup>. Pouvant être rapportés au lyrisme, la paix et l'amour sont deux thèmes prépondérants dans les œuvres de Daves et sont réunis sous le terme de « cœur ». En effet, on le retrouve sous la plume de plusieurs auteurs dans des formules « à succès » car évocatrices et intrinsèquement positives. En 1961, Christian Ledieu intitule son article sur le réalisateur : « Delmer Daves ou "la raison du cœur". En 1965, Bertrand Tavernier donne au sien, consacré à *La Flèche brisée*, le titre : « Un élan du cœur ». Quant à Jean-Louis Rieupeyrout, il conclut son interview avec le cinéaste américain pour *Cinéma 61* en faisant l'éloge de la « générosité de cœur qui [fait] de Delmer Daves « l'honnête homme » du western. »<sup>200</sup> : la sincérité, la noblesse et le courage de son projet cinématographique dans ses westerns rappellent à l'historien l'idéal classique français. Plus tard, à la mort de Daves en 1977, les mêmes qualificatifs reviennent pour le désigner : « cultivé et intelligent, romantique et lyrique, chaleureux et profondément humain »<sup>201</sup>, « à la fois réaliste et généreux, lucide et lyrique »<sup>202</sup>. Les arguments élogieux se teintent de nostalgie (nostalgie que, dans le langage courant, on pourrait qualifier de « romantique ») pour cet auteur oublié. Gilles Cèbe pour *Écran*<sup>203</sup> et Dominique Rabourdin pour *Cinéma 77* relèvent ainsi la sensibilité émouvante de ses scènes d'amour dont le secret est désormais perdu<sup>204</sup>. Le premier constate, sur un ton qui se veut assez neutre, l'oubli du cinéaste car sa générosité et son humanisme ont été contraints de s'éclipser avec le contexte. Le second ne cache pas sa préférence pour les westerns « exemplaires » de Daves qui « sont des tentatives de démythification du genre beaucoup plus sincères et efficaces que toutes ces œuvres récentes où le sang coule à flot ». Pour appuyer ses propos, il cite Bertrand Tavernier, fervent défenseur de Daves : « Il faut peut-être voir dans ce romantisme qui s'adaptait si mal à l'Amérique actuelle, une des raisons de sa retraite prématurée ». Puis Dominique Rabourdin reprend la parole pour conclure : « Nous voyons bien des films dont la sécheresse aurait sans doute déconcerté l'homme de cœur que fut Daves. » Alors que les successeurs de *La Flèche brisée* se caractérisent par une violence décuplée qui fait écho à la réalité discriminante de la société américaine, les auteurs français regrettent la douceur romantique et optimiste du pacifisme de Daves – et toujours le mot « cœur » qui

<sup>197</sup>Henri Agel, dans Henry Agel (dir.), *Le western*, op. cit., p. 2

<sup>198</sup>André Bazin, « Évolution du western » (dans *Cahiers du cinéma*, art. cité), *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 229-239, p. 231

<sup>199</sup>« Lyrisme », *Trésor de la langue française informatisé* [en ligne], (<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1721347155>; consulté le 08/06/2018)

<sup>200</sup>Jean-Louis Rieupeyrout, dans *Cinéma 61*, art. cité, p. 20

<sup>201</sup>[Anon.], dans *Cinéma 77*, art. cité, non paginé

<sup>202</sup>Dominique Rabourdin, « Delmer Daves ou le secret perdu », art. cité, p. 53

<sup>203</sup>Gilles Cèbe, dans *Écran*, art. cité, p. 78

<sup>204</sup>Dominique Rabourdin intitule son article (art. cité) : « Delmer Daves ou le secret perdu »

revient. On pourrait qualifier toutes ces formules de « passionnées » et remarquer qu'elles manquent peut-être de recul critique. Néanmoins, leur récurrence révélerait également une sorte d'« attachement », à la fois subjectif et collectif, à « l'humanisme généreux et quelque peu guindé »<sup>205</sup> de ce western, d'après la formule d'Olivier Eyquem que l'on trouve encore dans l'édition 2005 du *Dictionnaire mondial des films* chez Larousse. C'est en cela que, en plus de se rapporter à des valeurs esthétiques, la « grille de lecture » française rejoint une certaine sensibilité humaniste et politique que *La Flèche brisée* est susceptible de (r)éveiller.

### ***b) Le western pro-Indiens propre à interroger les Français : les échos avec l'Empire colonial français***

Le processus d'appropriation qui est à l'œuvre est de l'ordre du transfert culturel que l'on définit comme « la dynamique de transformations sémantiques qui résultent du passage d'un objet culturel d'un contexte à un autre » et qui remet ainsi « en cause les constructions identitaires, nationales ou autres en révélant les imbrications dont elles résultent »<sup>206</sup>. Le western américain qu'est *La Flèche brisée* est loin d'être considéré comme un film idiot pour bagarreurs ou susceptible de nuire aux valeurs sociales de la France. On pourrait ainsi s'interroger sur l'extension des réflexions politiques qu'il peut susciter en tant qu'œuvre de patrimoine.

Les Français ont une sympathie spontanée par l'Autre victimisé. Celle-ci dépasse le seul intérêt pittoresque ou l'idéalisme romantique ; elle est aussi une réminiscence des discours philosophiques du XVIII<sup>e</sup> siècle entr'aperçus avec Michèle Duchet<sup>207</sup>. Évoquant le charme des « amours indiennes » dans les westerns, Jean-Louis Rieupeyrou remarquait ainsi en 1962 : « Devant ces preuves éclatantes de la douceur d'une vie bercée par le chant voluptueux de la nature sauvage, il parut à nombre de spectateurs français, que le racisme constituait une attitude rétrograde et négative. »<sup>208</sup> Il est en effet peu probable que le pacifisme lyrique du film laisse indifférent un public imprégné des idéaux républicains. Il suffit d'étudier les échos avec la devise française et le principe de laïcité : les hommes sont libres et égaux en droit, sans distinction d'origine, de race ou de religion. On retrouve cette tolérance idéale dans *Broken Arrow* qui montre les bienfaits de la découverte de l'Autre et de l'acceptation de son altérité : cela peut faire naître le respect, l'amitié, voire la paix. Et outre le dialogue, le film prône la délibération collective. En effet, le général Howard négocie les conditions de la paix avec Cochise et celui-ci ne décide pas seul ; il appelle les membres importants du peuple apache à s'exprimer, ce qui n'est pas sans rappeler une certaine forme de démocratie. Enfin, même triste, la conclusion de ce western laisse présager la consécration de ce dialogue entre races : une co-existence pacifique et durable.

Dans son article « Delmer Daves ou de la morale » en 1963, Bertrand Tavernier met en avant l'universalité et l'intemporalité de l'œuvre du cinéaste hollywoodien (ce qui le place du côté des grands artistes) :

---

<sup>205</sup>Olivier Eyquem, s. v., « La Flèche brisée », dans Bernard Rapp, Jean-Claude Lamy, *Dictionnaire mondial des films*, Paris : Larousse, 2005 (1995 pour la première édition), p. 315. Sans nier les limites du film, ce membre du comité de rédaction de la revue *Positif* reste globalement positif dans son commentaire, reconnaissant la valeur historique et sentimentale (à la fois en bien et en mal) de ce western progressiste.

<sup>206</sup>Michel Espagne, « Transferts culturels », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], (<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/transferts-culturels/>), consulté le 19 mars 2018)

<sup>207</sup>Voir I-C-1-a, p. 32-33. Voir Michèle Duchet, *Anthropologie et histoire...*, op. cit.

<sup>208</sup>Jean-Louis Rieupeyrou, « Histoire et légende », art. cité, p. 81-82

« Il en est [de grands réalisateurs] dont on ne peut que soutenir la thématique morale, sociale ou politique. Delmer Daves est l'un d'entre eux, et non des moindres, comme le prouve une récente vision de *Broken arrow* présentée par un ciné-club le jour même des négociations franco-algériennes. Il n'est pas besoin de cette coïncidence pour s'apercevoir du modernisme de l'œuvre, restée la plus noble, la plus rigoureuse, la moins schématique de toutes celles qui, sous le couvert du western, se sont attaquées aux problèmes raciaux. »<sup>209</sup>

Se servant d'un événement contemporain à la rédaction, il met en exergue les parallèles possibles entre la paix promise aux Indiens par les États-Unis et la décolonisation française. Au-delà de la coïncidence contextuelle, ce propos pourrait alimenter de plus amples réflexions sur les points communs entre les deux pays. En effet, tout comme la Frontière américaine, notre Empire colonial a ses propres mythes. Cependant, cela n'apparaît dans les critiques du film, qu'elles soient positives ou négatives. La question indienne est américaine et semble donc distante du contexte français de réception. Lorsque les historiens critiquent les limites de ce western optimiste, ils remarquent la mauvaise foi des Américains qui se complaisent dans la paix offerte par les « bons Blancs » mais ils ne relèvent pas le fait que l'on retrouve une semblable ambiguïté en France. La République civilisatrice prônait une même perspective d'assimilation et la réalité en a fortement nuancé les mérites. Or, dans l'imaginaire collectif, les Français ont agi envers les Africains comme Jeffords et Howard l'ont fait avec les Apaches. Aujourd'hui, ce préjugé positif est battu en brèche du fait de l'intérêt nouveau porté à la colonisation. L'histoire de l'Empire et les atrocités de la guerre d'Algérie ne sont plus pudiquement occultés. Discours politiques, musées et programmes scolaires<sup>210</sup> abordent ce long épisode national, reconnaissant les contradictions de la République qui fait des colonisés des Français sujets mais non citoyens et assumant les méfaits et les dérives de la « civilisation » des peuples de l'Empire. Le renouveau de cette question politique proprement française peut laisser augurer un avenir prometteur en faveur de la patrimonialisation de *La Flèche brisée* dans le contexte français. En interrogeant le mythe de l'Ouest, le western de Daves peut aussi faire réfléchir sur notre histoire coloniale. De même, ses limites peuvent nous amener à considérer notre propre réticence à réviser nos préjugés.

Les « experts » ou autres spectateurs peuvent apprécier la narration engagée ou l'esthétique davesienne qui en font un western particulier. Des propos des critiques et historiens, passionnés ou plus neutres, deux remarques peuvent être dégagées. « En soi », *La Flèche brisée* a marqué l'histoire du genre et « pour soi », il a également marqué « l'esprit français » au-delà des frontières des États-Unis. En effet, il ravive l'engouement de longue date pour les Indiens d'Amérique, fait écho aux idéaux républicains français, rappelle un certain attrait, héritage d'une sensibilité romantique, pour une esthétique lyrique. Bien que ce western soit américain par sa genèse et son thème historique, son thème politique et son

<sup>209</sup>Bertrand Tavernier, « Delmer Daves ou de la morale », (dans *Positif*, art. cité) dans *Amis américains*, op. cit., p. 231

<sup>210</sup>On pense notamment au Musée des Arts premiers, quai Branly, dont l'ouverture en 2006 a été soutenue par le président Jacques Chirac et qui, en faisant reconnaître l'art d'autres civilisations, peut être vu comme une tentative de réconciliation avec l'héritage colonial. On peut également noter le programme d'histoire contemporaine en tronc communs des ENS Lettres en 2016-2017, « L'Afrique, la France et les Français (1871-1962) ». Le sujet du concours « Les institutions de la colonisation et l'Afrique (1871-1962) » demandait d'aborder les hésitations contradictoires de la politique coloniale.

esthétique cinématographique ont de quoi plaire aux Français et, au-delà d'une simple appréciation, de quoi les interroger d'après leurs propres valeurs.

En dehors des diffusions recensées, la trace la plus évidente et explicite de cet intérêt des Français pour ce film reste sa présence dans les productions savantes qui me servent ainsi autant de sources que de bibliographie. D'ailleurs, plus que le succès populaire passager, le succès critique dont il fait l'objet dans le temps long en France lui garantit des bases « sérieuses » et, par là, considérées comme légitimes et solides, sur lesquelles fonder sa patrimonialisation.

## **C- SAUVER DE L'OUBLI UN FILM FONDATEUR : LES ACTIONS ET DISCOURS EN FAVEUR DE SA PRÉSERVATION**

Les échos du succès en 1951 de ce film nous parviennent aujourd'hui et prennent même une nouvelle dimension. En effet, si le recul historique en révèle les limites, il peut aussi lui rendre sa valeur et éclairer d'un jour nouveau le passage du temps. En cela, il peut répondre à certaines exigences du patrimoine tel qu'il est défini en France : perçu comme un film fondateur, il apparaît essentiel de préserver son importance passée en le patrimonialisant.

Les « traces », plus ou moins récentes, plus ou moins évidentes, laissées par ce film en France peuvent alors en assurer la redécouverte. Ces traces peuvent prendre la forme de discours qui perpétuent et renouvellent l'intérêt de ce film oublié. Et plus communément, elles sont aussi matérielles, garantissant la conservation physique du film et des autres objets qui le concernent.

### **1) Des discours qui restent positifs**

En dépit de ses limites, *La Flèche brisée* reste une référence incontournable, et même appréciée dans les écrits de cinéastes, critiques et historiens. Au-delà des discours, ces auteurs peuvent aussi faire partie des acteurs qui en promeuvent la patrimonialisation.

#### ***a) Un film fondateur qui n'est pas dépassé***

Si les historiens relèvent les faiblesses du western de Daves vis-à-vis de ses successeurs, ils ne manquent pas non plus de faire remarquer les propres limites de ces derniers. Dans son récent ouvrage de 2013, Mathieu Lacoue-Labarthe précise ainsi que les progrès qu'il a mis en avant sont à nuancer<sup>211</sup>. On peut énumérer quelques une de ces critiques. Il fait ainsi remarquer que de nombreux westerns pro-Indiens relatent l'opposition entre deux tribus indiennes, réutilisant le ressort dramatique de l'Indien ennemi tout en prenant en compte l'amélioration de son image. La tribu mise en avant est presque toujours la plus sympathique, les Sioux pour *A Man called Horse* (1970) ou *Dances with wolves* (1990), les Cheyennes pour *Little Big Man* (1970). L'ennemi blanc s'efface quelque peu et, avec lui, la mise en cause de la responsabilité des Américains. De plus, lorsque les exactions de ceux-ci sont dénoncées, leur diabolisation est telle qu'elle empêche toute identification et délivre ainsi le public de tout sentiment de culpabilité.

<sup>211</sup>Mathieu Lacoue-Labarthe, *Les Indiens dans le western américain*, op. cit., p. 244-259

En outre, ces films partagent avec leur prédécesseur davesien de 1950 des limites semblables. En effet, le héros reste souvent un Blanc et les Indiens sont présentés par son intermédiaire, qu'il se retrouve chez eux malgré lui (Jack Crab dans *Little Big Man*, John Morgan dans *A Man called Horse*) ou de son fait (John Dunbar dans *Dances with wolves*). En 2017, Hervé Mayer fait appel à d'autres historiens pour dire que « le western est [...] traversé d'un sentiment de nostalgie pour la disparition de l'Indien, qui s'exprime par des attitudes allant du respect pour le noble guerrier vaincu à l'idéalisation pur [*sic*] et simple du bon sauvage »<sup>212</sup>. Il fait alors référence à ce que Renato Rosaldo appelait en 1993 la « nostalgie impérialiste » « du colonisateur pour la société indigène qu'il a lui-même intentionnellement détruite »<sup>213</sup>. La veine écologiste de ces films paraît ainsi faire de l'Indien « l'incarnation d'un âge d'or primitif voué à disparaître devant les progrès de la civilisation. »<sup>214</sup> On peut également relever d'autres limites mises en avant par Mathieu Lacoue-Labarthe. Concernant l'idéal de l'âge d'or, les réflexions extrêmement positives de John Dunbar envers les Sioux l'enjoignent à adopter leur mode de vie qui peut apparaître dès lors comme idéal. Concernant les progrès de la civilisation, John Morgan peut être vu comme l'incarnation de la supériorité des Blancs, capables de s'adapter à tout et de finir chefs de tribu. De plus, il y a toujours quelques « bons Blancs » qui prennent la défense des Indiens, ces ennemis devenus victimes, mais la menace de leur disparition est donnée dès le titre : Deborah Wright, l'institutrice quaker, accompagne l'exode des *Cheyennes* qui savent que leur tribu est à l'automne de son temps comme l'indique le titre original : *Cheyenne Autumn*. De même, si le thème de la *miscegenation* apparaît plus fréquemment, son avenir est rarement heureux. En 1970, dans *Little Big Man*, l'indianisé Jack Crab perd sa femme indienne et son fils métis dans le massacre de sa tribu adoptive. Quant à *Danse avec les loups*, Kevin Costner évite prudemment la question en 1990 puisque John Dunbar épouse une Blanche indianisée. Le film pro-Indien le plus célèbre aujourd'hui n'a pas franchi le pas de la *miscegenation* ébauchée par son prédécesseur quarante ans plus tôt.

Le jeu de miroir entre ces générations de westerns concerne également les points positifs qui ont fait le succès de *La Flèche brisée*. Ce sont les mêmes arguments qui sont revendiqués. Évoquant la mise en avant de l'authenticité historique dans la promotion du film en 1950, Hervé Mayer ajoute que « quarante ans plus tard, [celle] de *Dances with wolves* repose sur le même type d'arguments (notamment un casting d'Indiens entièrement amérindien et un usage de la langue lakota sous-titrée. »<sup>215</sup> On peut prendre l'exemple tout récent du western *Hostiles* de Scott Cooper (sorti le 14 mars 2018 en France). Le site *Allociné.fr* recense diverses anecdotes sur les tournages de films et les éléments relevés pour ce western concernent les efforts mis en œuvre pour garantir une représentation fidèle des Indiens<sup>216</sup>. Le recours à des consultants indiens est ainsi censé assurer une authenticité documentaire historique. À cela s'ajoute le refus d'enjoliver l'Histoire pour montrer les douleurs et les torts respectifs. Le tout est sublimé par le tournage en décors naturels. Ce sont ces arguments qui lui ont valu un accueil positif. Les critiques négatives au sujet de ce western actuel ne sont pas nouvelles non plus : on lui reproche trop de manichéisme positif envers les Blancs ou l'opposition entre les « bons » Cheyennes et les « irrémédiablement mauvais » Comanches.

<sup>212</sup>Hervé Mayer, *La construction de l'Ouest américain...*, op. cit., p. 196

<sup>213</sup>*Ibidem*, p. 196. Hervé Mayer fait référence à Renato Rosaldo et à son ouvrage *Culture & Truth : the remaking of social analysis* (1993).

<sup>214</sup>*Ibid*, p. 196

<sup>215</sup>*Ibid*, p. 105

<sup>216</sup><https://www.allocine.fr/film/fichefilm-245241/secrets-tournage/>, consulté le 10/05/2018

« Le succès d'un *Danse avec les loups* [...] montre combien les Blancs qui peuplent les États-Unis peuvent désormais dormir en paix avec leur conscience, avec la satisfaction de la faute avouée et toujours pardonnée. »<sup>217</sup> On pourrait retourner la critique de 1998 contre son auteur français, Bernard Oheix. Les réflexions politiques que devraient susciter ces westerns pro-Indiens et celles que pourrait engendrer la continuité de leurs limites sont susceptibles de raviver l'intérêt pour leur célèbre prédécesseur réalisé par Daves.

### **b) Un film fondateur à valoriser**

Il y a notamment en France deux personnes reconnues dans le monde du cinéma qui sont aujourd'hui des acteurs de la valorisation du western, et de celui-ci en particulier : Patrick Brion (1941-) et Bertrand Tavernier (1941-). Tous deux ont découvert le genre au cinéma dans les années 1950 et ne cachent pas la continuation de leur fascination pour John Ford ou Gary Cooper. Historien du cinéma, Patrick Brion a un goût prononcé pour le western et y a consacré deux imposants ouvrages abondamment illustrés : *Le Western : classiques, chefs-d'œuvre et découvertes* en 1992 et une *Encyclopédie du western* en 2015<sup>218</sup>. Il dédie à *La Flèche brisée* deux double-pages dans le premier, une dans le second. En 1966, il le classait parmi ses dix westerns préférés<sup>219</sup> et en 2012, il en fait une présentation élogieuse dans une vidéo de promotion<sup>220</sup>. Quant à Bertrand Tavernier, il est connu dans le monde du cinéma de diverses manières, en tant qu'attaché de presse, critique, scénariste, réalisateur ou président de l'Institut Lumière à Lyon. Il admire le cinéma américain et le revendique comme source d'inspiration<sup>221</sup>. Il a notamment réunis les écrits de ses rencontres avec des cinéastes des États-Unis comme Delmer Daves dans *Amis américains* et il a créé en 2013 la collection « L'Ouest, le vrai » aux éditions Actes Sud pour faire publier et découvrir les romans westerns qui ont inspiré plusieurs de ces films. On a vu les propos élogieux qu'il a à l'égard de *La Flèche brisée* et de Daves dans la presse et qui contribuent à faire connaître l'œuvre et le cinéaste en France. Son intérêt pour eux perdure aujourd'hui, même s'il est plus nuancé dans l'édition de 2008 de *Amis américains* que dans celle de 1993, et, avant Patrick Brion, il a lui aussi fait une présentation élogieuse du film dans une vidéo de promotion en 2005<sup>222</sup>.

<sup>217</sup>Bernard Oheix, « De l'extermination des Indiens dans la réalité et... au cinéma », art. cité, p. 85

<sup>218</sup>*Le Western : classiques, chefs-d'œuvre et découvertes*, Paris : La Martinière, 1992, 361p. ; *Encyclopédie du western*, Paris : Télémaque, 2015, 830p et 2ème édition revue et augmentée en 2016, 831p.

<sup>219</sup>En 1966, Raymond Bellour a proposé à tous ceux (28 personnes dont Brion, Tavernier et lui-même) qui ont contribué à l'ouvrage qu'il dirige *Le western, op. cit.*, de dresser leur liste des « 10 meilleurs westerns ». Patrick Brion est le seul à y inclure *La Flèche brisée* en 7ème position (p. 324)

<sup>220</sup>Sidonis Calysta, « *La Flèche brisée*, présentation par Patrick Brion », mise en ligne le 16/04/2012, 22min (<https://www.youtube.com/watch?v=RS5f11TYJWM>, consulté le 29/10/2017), Vidéo produite par Sidonis Calysta, éditeur de DVD, à l'occasion de l'édition de 2012 (voir IV-B-2-b, p. 105-106). Toutes les prochaines citations de Brion proviennent de cette vidéo.

<sup>221</sup>Dans l'entretien que Philippe Mayer a avec Bertrand Tavernier pour la revue *Le Débat*, celui-ci revendique particulièrement sa fascination pour le western : « J'ai retenu du cinéma américain cette ampleur, ce lyrisme, cette ouverture sur le monde qui me touchaient dans les films de Ford, de Walsh. Cette manière de filmer la nature, d'intégrer le décor, l'espace, les paysages à la dramaturgie des récits (comme dans les westerns d'Anthony Mann ou de Delmer Daves), d'explorer des dysfonctionnements sociaux à travers des histoires criminelles. » Bertrand Tavernier, « Le cinéma et rien d'autre. Entretien », *Le Débat*, n° 136, 2005, p. 134-145, (<https://www.cairn.info/revue-le-debat-2005-4-page-134.htm>, consulté le 25/01/2018). Il donne un exemple de cette inspiration esthétique et technique dans un entretien pour le site pédagogique *Zerodeconduite.net* : « Et bien pour *La Princesse de Montpensier*, j'ai pensé... aux westerns ! En fait cela n'a rien à voir avec la cinéphilie, c'est très pragmatique : je me suis demandé comment mettre en scène les chevaux, et notamment des discussions entre personnages à cheval. Des grands maîtres du western comme Budd Boetticher ou Delmer Daves le font très très bien, alors que le cinéma français n'a jamais trop su le faire. » (<http://www.zerodeconduite.net/blog/index.php?itemid=19315#.WvW-KYrLiM8>, consulté le 11/05/2018)

<sup>222</sup>Sidonis Calysta, « Entretien avec Bertrand Tavernier », vidéo bonus au DVD du film distribué par Sidonis Calysta, 2012, 16min. Vidéo bonus de l'édition DVD 2005 par Sidonis Calysta, (voir IV-B-2-b, p. 105-106). Sauf contre-indication, toutes les prochaines citations de Tavernier proviennent de cette vidéo.

Tous deux, dans leurs écrits et vidéos, mettent en avant les points forts du film et expliquent ses limites afin de les présenter sous un jour positif. On sent dans leurs discours que le discrédit qui entoure le genre western n'a pas disparu et qu'ils cherchent à faire reconnaître « à sa juste valeur » le réalisateur qu'est Delmer Daves. Ainsi, ils n'hésitent pas à le qualifier d'auteur, ne voulant pas que l'oubli général qui le frappe le fasse considérer comme sans talent<sup>223</sup>. Brion dit qu'il « est un véritable auteur » (nous soulignons) qui, avec la seule *Flèche brisée* « mérite d'être mis au panthéon du western ». Ils expliquent les raisons de cet oubli : une filmographie variée qui, par son hétéroclisme, peut être moins prise au sérieux, une fin de carrière avec peu de films et seulement des mélodrames. Si Brion justifie ce passage au mélodrame où Daves parle de la jeunesse comme une continuité logique de ses westerns où il parle de l'Homme, Tavernier a appris que c'était une reconversion contrainte par la maladie qui l'empêchait de continuer à tourner en extérieur<sup>224</sup>.

Concernant le film lui-même, ils valorisent en premier lieu son rôle de tournant quant à la représentation des Indiens, appréciant le fait que Daves ne se contente pas de seulement justifier leurs revendications mais qu'il tente également de faire comprendre, de l'intérieur, leur mode de vie, leurs croyances, leurs règles sociales. Cela conduit les deux « experts » à mettre en avant l'esthétique davesienne, qui, d'après Brion, donne à ce western « pas comme les autres » sa « grande tendresse, historique et véridique ». Quant à Tavernier, il fait remarquer la place extraordinairement importante accordée aux femmes et à l'amour dans un genre machiste. Tous deux valorisent également le jeu d'acteur de Jeff Chandler et James Stewart. Brion salue particulièrement « l'interprétation remarquable, très mesurée » de Chandler et Tavernier ne tarie pas d'éloges sur James Stewart qui, dans la scène de la mort de Sonseeahray, « est absolument inégalable » pour faire voir la naissance des pulsions meurtrières de Jeffords ainsi que la manière dont il essaie de les réprimer.

Quant aux limites du film, potentiel sujet de dénigrement, ils les incombent aux « partis pris de l'époque », Tavernier avec peut-être plus de gêne que Brion. Ils les expliquent et les détournent même en points positifs, ce qui renforce l'enjeu patrimonial de leurs discours. Par exemple, le choix de Jeff Chandler pour jouer Cochise est justifié par le besoin d'un acteur capable de soutenir la comparaison face à James Stewart en tête d'affiche. Or, il n'y a pas d'acteur indien connu en 1950. Brion précise même que la célébrité de Chandler renforce la personnalité exceptionnelle de Cochise. Tavernier balaye quant à lui les critiques à propos du choix de l'anglais. Le film s'en explique dès le début, précisant que c'est l'effort d'apprentissage de la langue apache qui a permis l'amitié entre Jeffords et Cochise, et avec elle, la paix. Ce n'est qu'une licence poétique, semblable à celle qui fait parler Hamlet en anglais et non en danois, dit-il. De plus, ce choix est accepté par le public de l'époque réticent au sous-titrage, ce qui n'empêche pas de faire transparaître l'enjeu du film : la vérité des sentiments.

Et Tavernier de résumer la valeur intrinsèque et historique du film : « De très très nombreux connaisseurs du monde indien le tiennent, encore maintenant et avec tous, peut-être, les manques qui sont dus à l'époque et aux contingence imposées

<sup>223</sup>Dans l'édition 2008 de *Amis américains* (dont le sous-titre est, rappelons-le, *entretiens avec les grands auteurs d'Hollywood*), Bertrand Tavernier ouvre sa présentation de Daves comme une lutte contre un oubli injustifié : « De tous les cinéastes américains défendus par une partie de la critique française des années cinquante, Delmer Daves reste l'un des plus oubliés. Il a contre lui d'avoir terminé sa carrière sur une suite de mélodrames à l'ambition incertaine (ce qui n'est d'ailleurs pas toujours vrai, surtout sur le plan visuel), d'avoir inscrit certains de ses chefs-d'œuvre dans un genre [le western] tombé en défaveur » et il précise plus bas qu'il « est un cinéaste que l'on doit admirer passionnément. » (p. 275)

<sup>224</sup>Bertrand Tavernier, *Amis américains*, op. cit., 2008, p. 285



par le studio, le tiennent [sic] pour une œuvre majeure et d'une très grande justesse ». Les limites de *Broken Arrow* ne lui ôtent pas sa valeur et peuvent même lui attribuer une valeur tout patrimoniale, du fait même qu'elles sont dues à son contexte passé de production.

## 2) Les actions à long et court terme

Outre les discours, il y a, en pratique, un double volet patrimonial : la conservation et la transmission. La première assure la préservation de l'objet et de sa mémoire. De plus, elle est nécessaire à la seconde puisqu'elle assure la mise à disposition de l'objet en vue de sa diffusion. Ces actions sont mises en place ou soutenues par des institutions.

### a) Sa conservation : le rôle d'institutions

La France a la réputation d'être un pays « conservateur », ce qui – sans parler de débat politique – se manifeste par une ferveur patrimoniale pour conserver l'héritage du passé. Le cinéma, vieux de plus d'un siècle, n'y échappe pas et, tout américain qu'il soit, le western hollywoodien non plus. Déjà, avec l'essor de la cinéphilie et les premiers ciné-clubs, la nécessité de conserver les films se fait ressentir dès les années 1920 afin que, non seulement, ils ne tombent pas dans l'oubli, mais surtout, qu'ils puissent être vus à nouveau<sup>225</sup>. Dans les années 1930, plusieurs projets de création d'archives cinématographiques sont lancés dans le monde ; en France, la Direction générale des Beaux-Arts entreprend de créer une Cinémathèque nationale dès 1932, ce à quoi s'intéresse Henri Langlois (1914-1977)<sup>226</sup>. Ce passionné de cinéma a décidé de vouer son existence à « cette boîte à rêves » et s'enthousiasme de l'intérêt croissant porté à la préservation des films. En 1936, il présente et réalise son projet de Cinémathèque. Conçue pour être un musée autour duquel gravitent d'autres missions, cette association de loi 1901 est financée par l'État et des mécènes<sup>227</sup>. Elle a pour but de sauvegarder le répertoire cinématographique et, au-delà, de préserver la mémoire de l'histoire du cinéma. Outre la collecte et la conservation de films, sont ainsi réunis objets et discours ayant trait au cinéma (matériel de tournage, photographies, affiches, maquettes de décors, costumes, partitions musicales, articles, manuscrits, ouvrages...).

L'enjeu de ce projet français est de réunir, dans toute sa diversité, ce que l'on ne considère pas encore comme un patrimoine culturel mondial. Le texte statuant les objets de la Cinémathèque française précise à l'entrée c) les efforts à entreprendre pour « cataloguer les œuvres cinématographiques tournées dans le monde entier depuis l'origine du cinéma jusqu'à nos jours. »<sup>228</sup> Aucun film, aucun genre n'est donc exclu *a priori*, ni les grands films dramatiques, ni les « nanars », les films noirs, les œuvres de science-fiction... ou les westerns. À la Cinémathèque de Toulouse, la bibliothèque comporte ainsi un rayonnage dédié au western, américain comme européen. De plus, l'objectif ultime de la Cinémathèque reste la diffusion des documents et films. Déjà, en 1964, Henri Langlois faisait une rétrospective de la filmographie de Daves et en 2005, à l'occasion du cycle « Les

<sup>225</sup>Voir notamment le chapitre « L'archéologie de la restauration » de la thèse de Marie Frappat, *L'invention de la restauration des films*, thèse de doctorat, dirigée par François Thomas, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2015, p. 21-82

<sup>226</sup><http://www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/langlois/#!/point/68>, consulté le 12/05/2018

<sup>227</sup><http://www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/langlois/#!/point/71>, consulté le 12/05/2018

<sup>228</sup>*Ibidem*

géants de l'Ouest », *La Flèche brisée* a été programmée du fait que James Stewart, un de ces géants, est en tête d'affiche. Concernant ce western en particulier, la Cinémathèque possède la vidéo du film, trois dossiers d'archives, cinq affiches, deux dossiers de photographies, une revue de presse<sup>229</sup>. On trouve ces documents recensés sur le site Ciné-ressources.net et, avec eux, sont également indiqués quelques autres articles disséminés dans d'autres ouvrages et revues spécialisées. L'envergure nationale et le soutien de l'État à la Cinémathèque française en font une référence patrimoniale, à la fois en terme de conservation (une copie du film), de documentation (les éléments cités), et de reconnaissance du répertoire cinématographique (la présence de *La Flèche brisée* dans les archives ne peut que favoriser sa valorisation comme œuvre de patrimoine).

Quant à l'Institut Lumière créé en 1982 et situé dans la ville de Lyon où a été inventé le cinématographe, il remplit des missions semblables : musée, cinéma, bibliothèque. De même, son lieu de création n'en fait pas une institution dédiée aux seuls frères Lumière ou aux seuls films français. Le cinéma y est considéré comme art et patrimoine international. Ainsi, tout comme à la Cinémathèque, y sont collectés divers ouvrages et revues spécialisées dans lesquels il est possible de voir mentionner Daves et *Broken Arrow*. Se trouve même, dans la salle de la bibliothèque Raymond Chirat, un témoignage visuel évident de la non-exclusion de genres habituellement dénigrés. En effet, sur le mur le plus en vue, à droite de l'entrée, on peut voir cinq affiches dont une du western *Duel au soleil* (1946) de King Vidor et une du film d'aventures *Viva Zapata !* (1952) de Elia Kazan (film qui, si l'action ne se situait pas au Mexique, pourrait bien être un western, d'autant plus que Marlon Brando en tête d'affiche est un acteur influent du genre). De plus, Bertrand Tavernier étant le président de cette association de loi 1901<sup>230</sup>, son admiration pour le genre western, son souci particulier de revaloriser Delmer Daves et son autorité reconnue dans le monde du cinéma ne peuvent que profiter à l'éventuelle redécouverte et patrimonialisation de *La Flèche brisée*.

### ***b) Sa valorisation récente : numérisation et organe de diffusion***

Même si l'on parle de films de patrimoine, leur conservation et diffusion *via* des institutions n'est pas détachée de l'industrie du cinéma. En France, l'État a une politique culturelle interventionniste en matière de septième art afin de préserver, soutenir et développer l'industrie cinématographique française. Cela dit, les organismes, centraux comme régionaux, soutiennent également les films d'origine étrangère quand on leur attribue une valeur culturelle (artistique, politique et/ou patrimoniale). Établissement public administratif incontournable, le Centre National du Cinéma et de l'image animée, ou CNC, a été créé en 1946 en concertation entre les pouvoirs publics et les professionnels du cinéma<sup>231</sup>. Originellement soumis au ministère de l'Industrie, il dépend, depuis 1959, du ministère de la Culture du fait du ministre André Malraux lequel a ainsi reconnu officiellement l'art du cinéma. Il a pour différentes missions de réglementer l'industrie cinématographique, d'être dépositaire du dépôt légal, d'apporter un

<sup>229</sup>On peut le voir les notices bibliographiques de ces éléments sur le site Ciné-ressources. ([http://www.cine-ressources.net/recherche\\_t\\_r.php?type=FOR&pk=31475&rech\\_type=E&textfield=la+fl%C3%A9che+bris%C3%A9e&rech\\_mode=ontient&pageF=1&pageP=1](http://www.cine-ressources.net/recherche_t_r.php?type=FOR&pk=31475&rech_type=E&textfield=la+fl%C3%A9che+bris%C3%A9e&rech_mode=ontient&pageF=1&pageP=1), consulté le 12/05/2018). Il y a un dossier sur le film (éléments scénaristiques et distribution du sous-titrage), sur Delmer Daves (par Bertrand Tavernier) et il apparaît dans un ouvrage universitaire comme exemple pour aborder les aspects administratifs et promotionnels du cinéma. Quant aux dossiers de photos, l'un réunit des images de promotion, l'autre des images de tournage. La revue de presse numérisée est accessible seulement dans les locaux de la Cinémathèque, de même que les affiches.

<sup>230</sup><http://www.institut-lumiere.org/pratique/mentions-l%C3%A9gal.html>, consulté le 12/05/2018

<sup>231</sup>Frédéric Depétris, *L'État et le cinéma en France...*, op. cit., p. 60-62

soutien économique au fil des étapes de la création et de la diffusion d'un film et d'en soutenir la promotion. Cela concerne les producteurs, distributeurs, cinémas, associations... Depuis 1969, le CNC est également chargé de la politique publique en faveur du patrimoine, apporte des aides financières et soutient des initiatives patrimoniales.

Outre la Cinémathèque ou l'Institut Lumière, l'Agence pour le Développement Régional du Cinéma, ou ADRC, profite de ces aides. Cette association de loi 1901 a été créée en 1983 sous l'impulsion du ministère de la Culture<sup>232</sup>. Elle a pour objet de maintenir et développer un réseau de salles diversifié sur l'ensemble du territoire français et, avec cela, de faciliter la diffusion et l'exploitation de films peu plébiscités en donnant accès à des copies de ces films aux cinémas désireux de les projeter mais peu desservis par les distributeurs. Cela concerne aussi une mission « Répertoire », mise en place en 1999 sur l'initiative du CNC et du ministère de la Culture : l'ADRC aide concrètement la valorisation de films de patrimoine en éditant des copies neuves à diffuser dans les cinémas sur l'ensemble du territoire français. Pour cela, elle collecte les catalogues de distributeurs afin de se renseigner sur les prochaines ressorties *et* de les renseigner dans leurs démarches pour ressortir de vieux films.

Ces sociétés de distribution sont des acteurs incontournables pour la diffusion. Elles achètent les droits et déterminent un certain nombre de copies à éditer afin de les vendre aux cinémas, associations et autres organismes<sup>233</sup>. Parmi elles, l'entreprise française Swashbuckler Films, située à Paris, est spécialisée dans la restauration et la ressortie en salle de vieux films (datant de 1930 à 1984)<sup>234</sup>. Elle a, par exemple, réédité *La Flèche brisée* en format 35 mm et en version numérique DCP (digital cinema package) le 19 mars 2008<sup>235</sup>. Une copie a été remise au dépôt légal du CNC et c'est cette édition-là que possède la Cinémathèque française (côte : DVD 1128)<sup>236</sup>. Quant à l'ADRC, elle l'a aussitôt inclus à sa liste de films de répertoire. Cela montre que le western profite du récent engouement pour le patrimoine (depuis 1969 pour le CNC, 1999 pour l'ADRC) et que les institutions publiques et associations françaises ne lui refuse pas la qualification de patrimoine, ni celle de répertoire. À ce titre, *La Flèche brisée* est considérée par l'État et les acteurs officiels du patrimoine comme faisant partie du fonds culturel du cinéma en France.

Si l'on ne peut pas considérer le western américain comme faisant partie de notre patrimoine national, il se trouve néanmoins que les élites françaises, savants et institutions, s'y intéressent comme patrimoine culturel international et que tout Français, même non amateur, peut le reconnaître comme un élément de sa culture cinématographique. Concernant *La Flèche brisée*, son appartenance au genre western soutient sa candidature à la patrimonialisation en France sous trois

<sup>232</sup>[http://www.adrc-asso.org/association\\_adrc/association.php](http://www.adrc-asso.org/association_adrc/association.php), consulté le 13/05/2015

<sup>233</sup>[http://www.adrc-asso.org/pdf/films\\_et\\_copies/modes\\_intervention.pdf](http://www.adrc-asso.org/pdf/films_et_copies/modes_intervention.pdf), consulté le 13/05/2018

<sup>234</sup><http://www.swashbuckler-films.com/catalogue.html>, consulté le 15/05/2018

<sup>235</sup>[http://www.adrc-asso.org/pdf/films\\_du\\_repertoire/copies\\_conditions\\_circulation.pdf](http://www.adrc-asso.org/pdf/films_du_repertoire/copies_conditions_circulation.pdf), consulté le 10/04/2018

<sup>236</sup>[http://www.cineressources.net/video/resultat\\_f/index.php?pk=31475&param=F&textfield=la+fl%E8che+bris%E9e&rech\\_type=E&rech\\_mode=contient&pageF=1&pageP=1&type=FOR&pk\\_recherche=31475#](http://www.cineressources.net/video/resultat_f/index.php?pk=31475&param=F&textfield=la+fl%E8che+bris%E9e&rech_type=E&rech_mode=contient&pageF=1&pageP=1&type=FOR&pk_recherche=31475#), consulté le 12/05/2018

aspects : tout d'abord, en tant que western appartenant à un genre incontournable du cinéma, puis en tant que western original qui a su se démarquer dans l'histoire d'un genre à clichés, et enfin en tant que western particulièrement propice à une appropriation française.

Il répond en effet à certaines exigences du patrimoine, du genre et de l'art cinématographique, tels qu'ils sont définis et perçus en France. La ferveur patrimoniale que l'on peut constater dans notre pays est en effet davantage affaire de signification que de désignation comme le relève Alain Rey en 2003<sup>237</sup>. La perception du western américain en France reste relative et il se trouve qu'elle a évolué d'un jugement négatif à un jugement plus globalement positif qui soutient aujourd'hui sa désignation de patrimoine. De plus, la lecture de l'article « L'Inventaire, un patrimoine en voie de désartification ? » de Nathalie Heinich dans *De l'artification*<sup>238</sup> semble mettre en évidence qu'il est notamment une spécificité occidentale de justifier la patrimonialisation d'un objet par le sens qu'il lui prête, ainsi que par sa valeur authentique – que l'on a du mal à distinguer de sa valeur émotionnelle – et par sa valeur esthétique – que l'on associe souvent à une valeur artistique. En ce sens, tout western peut remplir l'une ou l'autre de ces quatre valeurs, lesquelles légitiment sa patrimonialisation, au-delà de son éventuelle qualification de « nanar » ou de « chef-d'œuvre ». *La Flèche brisée* peut participer des quatre : les arguments, plus ou moins conscients, qui accompagnent les actions de sa patrimonialisation peuvent en rendre compte.

---

<sup>237</sup>Alain Rey, « Lexicographie du patrimoine », art. cité, p. 29

<sup>238</sup>Nathalie Heinich, « L'Inventaire, un patrimoine en voie de désartification ? », art. cité

## PARTIE IV : UN WESTERN EN COURS DE PATRIMONIALISATION : LES ACTIONS DE VALORISATION

---

Au vu des occurrences qui la mentionnent et de l'intérêt qu'elle suscite, l'œuvre de Delmer Daves fait partie des plus fameux westerns pro-Indiens en France. Même si cet avis est principalement partagé par des initiés et des savants faisant autorité, ceux-ci forment un groupe, groupe pouvant s'élargir à l'ensemble des Français. En ce sens, on peut légitimement considérer ce western comme un *classique*. Le terme a plusieurs acceptions qui se rejoignent toutes par le fait qu'il nécessite une reconnaissance collective. Comme concept esthétique, le mot « classique » sert d'adjectif ou de substantif pour désigner un auteur ou une œuvre consacrés dignes d'accéder au patrimoine culturel de leur pays. Par analogie, un classique du cinéma est un film reconnu par tous comme un modèle du genre<sup>239</sup>. Au quotidien, les classiques peuvent être des œuvres connues de tous, méconnues (parfois du fait même de leur célébrité) ou bien oubliées. Leur patrimonialisation permet alors de maintenir et/ou d'exhumer la mémoire de ces œuvres plus ou moins tombées dans l'oubli.

Même s'il s'agit d'un préjugé, le fait que *La Flèche brisée* soit considérée, au sein du genre western, comme le premier film progressiste en faveur des Amérindiens est ainsi un atout pour sa revalorisation hors du seul cadre savant. C'est un des principaux arguments qui lui vaut d'être choisi pour être diffusé comme objet d'étude scolaire ainsi que comme objet culturel et commercial. À cela s'ajoute, pour tout un chacun, sa découverte rendue possible par ces mêmes actions patrimoniales.

### A- LA TRANSMISSION SCOLAIRE :

Qu'il soit entendu dans un sens juridique, biologique ou culturel, le patrimoine est l'héritage du père et se définit comme ce qui est transmis. De par son rôle prescripteur, l'école tend à transmettre cet héritage, à donner à voir l'épaisseur historique des arts et à donner accès aux classiques qui jalonnent l'histoire d'un art et servent de référence aux artistes contemporains.

Dès les débuts du cinéma, l'État, méfiant envers ce nouveau média, s'y est néanmoins intéressé comme potentiel outil d'instruction. Désormais reconnu comme art à part entière, ce dernier est étudié comme tel au sein de programmes scolaires d'« éducation à l'image »<sup>240</sup>. Si les enjeux prêtés à l'étude de *La Flèche brisée* varient, les éléments de réflexion cinématographique, historique ou thématique se recoupent pour laisser entrevoir la raison pour laquelle le film a été choisi pour être patrimonialisé « par voie scolaire ».

#### 1) Des perspectives variées

Le western de Delmer Daves figure dans plusieurs projets scolaires et apparaît dès lors comme un choix d'étude privilégié parmi le corpus large du septième art. On le retrouve ainsi au sein de dispositifs à échelle nationale ou locale, à portée exclusivement cinématographique ou pluridisciplinaire.

---

<sup>239</sup> « Classique », *Trésor de la langue française informatisé* [en ligne], (<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?37;s=2523503205;r=2;nat=;sol=1;> consulté le 22/05/2018)

<sup>240</sup> Formule du CNC (<http://www.cnc.fr/web/fr/education-a-l-image>)

### a) L'État, l'école et le cinéma

Afin de faire découvrir aux élèves de tous âges la diversité du patrimoine cinématographique, les institutions scolaires manifestent un intérêt pour le cinéma dont elles veulent valoriser la spécificité artistique en comparaison avec les autres types d'image dont sont abreuvées les jeunes générations<sup>241</sup>. Le ministère de l'Éducation nationale a ainsi mis en place, avec le soutien du CNC, trois dispositifs : « Collège au cinéma » en 1989, « École et cinéma » en 1994 et « Lycéens et apprentis au cinéma » en 1998. Durant le temps scolaire, les élèves sont amenés à appréhender le septième art en étudiant et en voyant des films de tous genres, classiques ou contemporains, français ou étrangers. 200 œuvres, documentaires et courts-métrages sont concernés par ce triple projet<sup>242</sup>, dont des westerns.

L'objectif affiché est de démocratiser l'accès à l'art cinématographique, sans barrière financière ou culturelle, à travers un enseignement qui se veut exigeant. Dans son rapport de 2014, « Pour une politique européenne d'éducation au cinéma », Xavier Lardoux constate que le passé du cinéma est « déjà immensément riche et souvent méconnu des plus jeunes »<sup>243</sup> et qu'un accompagnement pédagogique est par conséquent nécessaire. En effet, comme pour d'autres disciplines, certaines références paraissent incontournables et l'école a la responsabilité de transmettre les bases, théoriques et pratiques, d'une culture cinématographique. De même, les enseignants doivent tenter de laisser s'exprimer la subjectivité des enfants et de préparer la formation du goût. Sont ainsi proposés des « films exigeants, à forte valeur artistique, qui n'auraient aucune chance d'être vus et appréciés par les enfants s'ils n'étaient diffusés dans le cadre scolaire »<sup>244</sup>. Pour « Collège au cinéma », les films privilégiés sont ceux classés Art-et-essai, principalement d'origine française et européenne ou bien ceux de cinématographies peu diffusées. On peut comprendre alors que c'est en tant que western méconnu rentrant dans cette deuxième catégorie que *La Flèche brisée* figure ainsi parmi les œuvres programmées depuis 2009.

La projection des films se fait au cinéma afin de tisser des liens entre les jeunes et les salles obscures qu'ils fréquentent moins que les générations précédentes. Par exemple, c'est dans le cadre de « Collège au cinéma » que *La Flèche brisée* a été projetée au cinéma de l'Horloge à Meximieux (Ain) le 24 avril 2018<sup>245</sup>. Le partenariat entre les collèges et les cinémas fait partie des missions du CNC. En effet, celui-ci est chargé de favoriser la promotion et la diffusion de films et c'est ainsi que, concernant ces dispositifs scolaires, il assure un rôle de coordination nationale, établissant la programmation des films, servant d'interlocuteur entre les participants institutionnels et professionnels, prenant en charge le tirage des copies et finançant les formations des enseignants ainsi que les documents pédagogiques d'accompagnement conçus pour chaque film<sup>246</sup>. Le dossier de trente pages, dirigé par Joël Magny en 2009 et déjà cité en première partie, a ainsi été édité par le CNC. Y sont présentés le film, sa genèse, une

---

<sup>241</sup>Xavier Lardoux, *Pour une politique européenne d'éducation au cinéma*, Paris : Centre National du Cinéma et de l'image animée, rapport du 2 juin 2014, p. 14 (mis en ligne le 04/06/2014, <http://www.cnc.fr/web/fr/rapports/-/res-sources/5198394>, consulté le 08/04/2018)

<sup>242</sup>D'après la brochure du CNC (direction de la communication), *Avec le CNC, les enfants et les jeunes découvrent, comprennent et aiment le cinéma*, CNC, septembre 2013, p. 4

<sup>243</sup>Xavier Lardoux, *Pour une politique européenne...*, op. cit., p.16

<sup>244</sup>*Ibidem*, p.18

<sup>245</sup><http://cinehorloge.fr/spip.php?article242>, consulté le 29/04/2018

<sup>246</sup><http://www.cnc.fr/web/fr/college-au-cinema>, consulté le 19/05/2018

approche de la mise en scène et des thèmes et y sont proposées des pistes de travail pour les élèves.

L'intégration de *La Flèche brisée* à la liste officielle des œuvres présentées dans « Collège au cinéma » à la rentrée 2009 signifie que sa ressortie l'année précédente a éveillé l'intérêt des institutions scolaires pour ce western pro-Indien. Ou plutôt réveillé. On peut trouver une preuve de cet intérêt de longue date dans la revue *Éducation nationale* datée du 19 avril 1951 qui mentionne le film fraîchement sorti<sup>247</sup>. Déjà à l'aube des années 1950, le genre western n'est pas dénigré *a priori* puisqu'il est cité de manière positive dans cette publication officielle d'enquêtes et de réflexions sur le système scolaire français. L'auteur appréhende d'ailleurs l'œuvre de Daves sous l'angle de l'art en appréciant la « grande mise en scène » mais perpétue aussi les préjugés en le conseillant au seul jeune « public lecteur de Fenimore Cooper ». Aujourd'hui encore, désormais présentée comme une œuvre de patrimoine, le CNC le destine aux plus jeunes collégiens des classes de 6<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup>. Ce film optimiste paraît en effet plus adapté à cette tranche d'âge que les westerns plus violents qui sont venus à sa suite. Dans une logique semblable, le rythme assez lent de ce film qui peut paraître « vieillot » en comparaison de ses successeurs peut également continuer de fasciner des élèves de 6<sup>e</sup>-5<sup>e</sup> alors qu'il pourrait rebuter un public plus âgé.

### ***b) Une visée pluridisciplinaire : cinéma et histoire***

Néanmoins, le film est aussi étudié dans l'enseignement supérieur pour des projets pluridisciplinaires. Western américain, pro-Indien et fondé sur un épisode historique, *La Flèche brisée* peut être spécifiquement abordé autour des rapports entre cinéma et histoire.

À l'échelle nationale, en guise d'exemple tout à fait récent et révélateur de l'intérêt actuel français à son égard, l'œuvre de Daves a ainsi fait partie du programme du concours externe de l'agrégation d'anglais pour la session 2018<sup>248</sup>. Outre la littérature anglophone et la linguistique, ce concours comporte également des épreuves de civilisation et parmi les deux thèmes proposés à l'écrit cette année, figure « La construction de l'Ouest américain (1865-1895) dans le cinéma hollywoodien »<sup>249</sup>. Ce sujet, inédit, ne demande pas de partir de l'histoire pour en étudier les représentations cinématographiques de façon périphérique mais porte exclusivement sur les modalités de construction de l'histoire de l'Ouest et de reconstruction des mythes de la conquête dans le cinéma américain. Autre fait nouveau, ce sujet repose sur un corpus principal de sept films couvrant toute l'histoire du western parlant. L'aspect civilisationnel – la réalité historique, l'histoire du cinéma et les questionnements historiques sur l'identité américaine – est abordé en lien avec l'aspect proprement filmique des œuvres. Le choix du western comme sujet d'étude au programme du plus prestigieux concours professoral donne un écho national et élitare à la reconnaissance du western et à la mise en valeur particulière de *Broken Arrow* qui fait partie des rares œuvres sélectionnées du corpus arrêté à sept films.

<sup>247</sup>[anon.], dans *Éducation nationale*, 19 avril 1951, non paginé (source : ciné-ressource). Courte mention du film recopiée ici en intégralité : « *La Flèche brisée*, film américain en technicolor. Un épisode de l'histoire de la pacification de la tribu peau-rouge des Apaches à la fin du siècle dernier. Film très bien joué (James Stewart [sic]). Grande mise en scène. Convient à un public lecteur de Fenimore Cooper. »

<sup>248</sup>Programme disponible en ligne, (<http://www.devenirenseignant.gouv.fr/cid98492/les-programmes-des-concours-d-enseignants-du-second-degre-de-la-session-2016.html>, consulté le 08/04/2018)

<sup>249</sup>L'autre thème de civilisation était « Le Royaume-Uni à l'épreuve de la crise (1970-1979) » et c'est lui qui a servi pour l'épreuve de dissertation, non le thème sur le western.

À une échelle plus locale et de façon plus spontanée, le western a aussi fait l'objet d'une étude concertée entre Isabelle Oolingen, professeur d'histoire et Frédérique Hammerli, professeur de cinéma en classe préparatoire Lettres A/L du lycée Frédéric Mistral à Avignon (Vaucluse)<sup>250</sup>. Les deux enseignantes font régulièrement des projets communs afin de « créer des passerelles entre [leurs] deux matières » pour s'obliger à déplacer leur regard et inviter leurs étudiants à faire de même, eux qui, « bien souvent, arrivent du lycée dans un total cloisonnement intellectuel ». Leur point de départ est ainsi de travailler les relations entre cinéma et histoire. Il s'agit d'aborder les images filmées comme documents d'histoire inscrits dans un contexte de production et d'interroger le langage cinématographique qui est subjectif, (a)politisé, propagandiste... Elles ont visité plusieurs sujets<sup>251</sup> tel que « le traitement de l'espace et la conquête du territoire dans le western », thème proposé aux étudiants d'hypokhâgne en 2011-2012 et 2014-2015. L'idée d'étudier le genre western est venue de Frédérique Hammerli qui avait eu à travailler sur *L'Homme de la plaine* d'Anthony Mann (*The Man from Laramie*, 1955) dans le cadre de l'option cinéma du baccalauréat pour les sessions de 2005 à 2007. L'envie d'aborder plus largement les thèmes aperçus avec des étudiants l'a déterminée à proposer à Isabelle Oolingen de construire ensemble un cours sur le western. La mise en parallèle du cinéma et de l'histoire autour de ce genre hollywoodien leur paraît intéressante car, selon Isabelle Oolingen, « l'évolution du genre et des récits qu'il transmet dit beaucoup de la société américaine, de ses interrogations sur son histoire et de sa conscience collective ». Les deux professeurs imaginent alors le cours ensemble afin d'emboîter les éléments historiques avec la matière cinématographique sur laquelle ils sont fondés – les films et extraits étudiés sont choisis par Frédérique Hammerli selon les problématiques à aborder et aussi selon ses goûts personnels. De même, dans la suite logique de cette réunion de matières différentes, les étudiants en spécialité histoire et spécialité cinéma à qui est destiné ce cours sont réunis en binôme pour les travaux d'évaluation. Ils doivent rédiger un dossier et faire une présentation orale autour d'un film. Ils sont chargés de retracer la genèse du film et son contexte de production, de mettre en parallèle le contexte historique représenté dans la fiction et le traitement qui en est fait en illustrant leur réflexion par l'analyse d'une séquence choisie. Là encore, *La Flèche brisée* figurait parmi les dix westerns à étudier...

## 2) Les arguments d'étude : l'Histoire, la paix, l'Indien

... car son étude rejoint le projet pédagogique de ces différents dispositifs scolaire : esthétique cinématographique, lien entre western et histoire, question de l'engagement politique... Les divers aspects que les enseignants retiennent de l'œuvre de Daves sont donc abordés en fonction de l'enjeu général qui justifie l'étude de ce western particulier.

<sup>250</sup> J'étais en hypokhâgne en 2014-2015, année où le sujet a été proposé aux spécialités cinéma et histoire. Étant en spécialité théâtre, je n'ai pas pu assister aux cours mais, pour mon mémoire, j'ai pu interroger Mme Oolingen – par mail – et Mme Hammerli – par téléphone – à propos de ce projet commun.

<sup>251</sup> Outre le western, elles ont abordé « La première guerre mondiale vue par le cinéma », « Le cinéma d'animation et la propagande pendant la seconde guerre mondiale », « L'image du président dans le cinéma américain » et dernièrement « L'ouvrier dans le cinéma français des années trente ».



## a) Un intérêt particulier pour ce western au sein du genre

Lorsque, comme pour l'agrégation d'anglais 2018, le western est pris comme objet d'étude, le sujet, large, se resserre sur quelques thématiques. Étant donné que le programme invite à réfléchir sur la légitimation de la conquête de l'Ouest dans le cinéma, la question des Amérindiens fait l'objet d'une attention particulière. Le corpus principal de sept films compte ainsi trois westerns pro-Indiens, *La Flèche brisée* et deux films postérieurs, *Cheyenne Autumn* de John Ford (*Les Cheyennes*, 1964) et *Little Big Man* d'Arthur Penn (1970). Ils permettent d'explorer l'idéologie impériale qui structure le mythe de la Frontière, d'aborder la confrontation avec l'altérité, de questionner la frontière entre sauvagerie et civilisation... Le ton progressiste de *Broken Arrow*, sa présentation des douleurs et dérives respectives des deux races et le questionnement de l'indianisation de Jeffords rejeté comme « Indian lover » par sa propre race alimentent par exemple ces problématiques.

De plus, si le sujet général ne se limite pas aux seuls films arrêtés du corpus, ceux-ci servent d'exemple privilégié pour illustrer les réflexions historiques et cinématographiques ; c'est ainsi que l'œuvre de Daves n'est pas étudiée sous le seul angle de la question indienne comme le fait Hervé Mayer. Celui-ci a écrit dans la collection « Clefs concours » des éditions Atlande un livre de synthèse destiné aux étudiants préparant l'agrégation, *La construction de l'Ouest américain dans le cinéma hollywoodien* (le titre reprenant l'intitulé du sujet). Il évoque notamment le western de Daves dans la partie concernant « Le héros américain » ou celle interrogeant « Mythe et histoire »<sup>252</sup>. Dans cette dernière, il aborde la représentation de l'épisode historique de la paix entre Cochise et Howard que donne le film, la promotion qui est faite sur ce point dans le contexte de production ou encore la façon dont le cinéma met « en scène la fabrique de l'histoire par l'exploitation des contradictions liées à la revendication d'authenticité historique » à travers la voix *off* et ses limites. Il cite l'introduction du film où la voix narratrice « attire par deux fois l'attention sur le rapport entre récit et image ("I was involved in the story, and what I have to tell happened exactly as you'll see it" et "It began for me here where you see me riding"). Ces deux répliques contribuent à brouiller le statut du récit (récit personnel ou image objective ? événements passés et racontés – "I" – ou présents à l'écran – "here" –?) et placent le spectateur dans une position ambiguë vis-à-vis des faits (juge ou témoin?) »<sup>253</sup>. L'étude du langage cinématographique permet d'aborder le film de Daves comme œuvre et de la faire reconnaître comme telle par les professeurs et les étudiants.

De façon plus personnelle, c'est, sans surprise, en tant que western pro-Indien qu'il attire l'attention des enseignants à titre individuel. Mme Ooling et Mme Hammerli ont sélectionné pour leurs étudiants dix films répartis en deux catégories : « la figure de l'Indien » et « l'ordre et la morale ». *La Flèche brisée* se situe dans la première avec trois autres westerns, les célèbres *Stagecoach* de Ford (*La Chevauchée fantastique*, 1939), *Little Big Man* d'Arthur Penn (1970) et le moins connu *Indian Fighter* d'André De Toth (*La Rivière de nos amours*, 1955)<sup>254</sup>. Quant aux établissements souhaitant participer au dispositif « Collège et cinéma », ils choisissent les films qu'ils veulent proposer à leurs élèves dans la liste fournie par le CNC. La liste pour 2017-2018 comprend 75 films, documentaires et court-métrages<sup>255</sup> ; la sélection se veut diversifiée pour comprendre divers genres, nationalités et périodes du cinéma. On ne compte que deux westerns dont un seul

<sup>252</sup>Hervé Mayer, *La construction de l'Ouest américain...*, op. cit., p. 105-106, p. 108, p. 139, p. 141

<sup>253</sup>*Ibidem*, p. 113-114

<sup>254</sup>L'intrigue de ce dernier ressemble d'ailleurs à celle de *Broken Arrow*, Kirk Douglas se liant d'amitié avec un chef sioux, s'éprenant de sa fille et voyant la trêve négociée mise à mal par des trafiquants d'or.

est américain – *La Flèche brisée* –, l'autre étant italien – *Pour une poignée de dollars* de Sergio Leone (1964). Par conséquent, l'œuvre de Daves endosse ici le rôle de représentant du genre hollywoodien et ce n'est plus tant sa sélection avec d'autres westerns qui interpelle que ce choix singulier qui le distingue de tous les autres films du genre.

Cet intérêt particulier s'explique par le fait qu'il peut servir une ambition pédagogique et il est vrai que Daves a choisi d'adopter un style documentaire pour donner à connaître et comprendre les Apaches. De plus, les dispositifs scolaires d'initiation artistique s'inscrivent dans l'enjeu plus large auquel doit répondre l'école : la formation de futurs citoyens. Dans son rapport de 2014, Xavier Lardoux rappelle que l'éducation à l'art a pour but de « mettre [les élèves] en rapport avec le monde complexe qui les entoure »<sup>256</sup>, de le leur faire appréhender à travers le regard d'autrui. Dans la continuité de cet enjeu artistique, l'éducation à l'art à l'école est censée leur faire s'approprier le patrimoine cinématographique comme bien culturel commun que ces futurs citoyens devront transmettre à leur tour. L'étude de films dépasse donc la seule analyse filmique ; en tant qu'art, le cinéma peut faire réfléchir à des thèmes existentiels, historiques, politiques... Le choix porté sur *La Flèche brisée* au sein des programmes scolaires revêt en ce sens plusieurs significations. L'État et ses représentants reconnaissent le western comme un genre cinématographique digne d'être étudié et reconnaissent le film de Daves comme une œuvre de patrimoine à voir pour la mise en scène de son message politique pacifiste. De plus, ce sont ses limites qui en font un objet d'étude intéressant pour la classe d'âge des 6<sup>e</sup>-5<sup>e</sup>. En effet, on a pu lui reprocher son didactisme<sup>257</sup> car Daves guide le jugement des spectateurs pour les faire adhérer à sa devise « Comprendre, c'est aimer ». Or, c'est un didactisme ludique pour de jeunes collégiens qui peuvent ainsi être amenés à réfléchir, en douceur, sans la violence d'un *Little Big Man*, aux problèmes de l'altérité, aux enjeux de la paix et aux conflits que nous connaissons aujourd'hui, des guerres au terrorisme.

### **b) Un intérêt sélectif au sein du film**

Outre ce volet d'éducation citoyenne, en souhaitant faire découvrir la diversité cinématographique aux élèves, les acteurs investis dans le projet de « Collège au cinéma » ont pour but sous-jacent de leur faire *aimer* le cinéma<sup>258</sup>. Cela pourrait expliquer le ton nettement mélioratif employé dans le dossier pédagogique dédié à *La Flèche Brisée*. La spécificité du film est mise en avant sous un jour explicitement positif tandis que les limites sont tues. De plus, seuls sont abordés les éléments sous-tendant le projet pédagogique : les deux thèmes principaux mis en avant sont le pacifisme et la découverte des Indiens. Intitulée « Donner du sens au western », le chapitre analysant la mise en scène (p13-15) met ainsi en avant l'importance accordée à la paix (la confrontation et la réconciliation entre les races passe par l'entremise de scènes de dialogue), à sa symbolisation (la flèche brisée) et à ce qu'elle symbolise (la question du territoire et de ceux qui y

<sup>255</sup>Elle est disponible sur le site du CNC : <http://www.cnc.fr/web/fr/college-au-cinema>

<sup>256</sup>Xavier Lardoux, *Pour une politique européenne...*, op. cit., p. 22

<sup>257</sup>En 1965 encore, Bertrand Tavernier faisait l'éloge dans *Combat* (07/09/1965) de « la générosité tranquille » de ce « film clair, simple, pour tout dire convaincant » où « le didactisme est étouffé par la vérité historique ». En 1968, Jacques Meillant appréciait de même le projet de Daves « sans didactisme superflu » où « [le réalisateur] nous fait regarder l'événement, l'évidence. Cela suffit à emporter notre adhésion et notre sympathie. » À l'inverse, dans la vidéo bonus de l'édition DVD de 2005, Bertrand Tavernier explique avec gêne que le didactisme qu'on a reproché par la suite au film rejoint le credo du cinéaste. Selon lui, Daves « veut que le public qui voit ce film ne puisse pas l'interpréter d'une manière différente, que le film qu'il vient de voir lui ouvre les yeux. »

<sup>258</sup>Ce but est affiché dès le titre de la brochure du CNC, *Avec le CNC, les enfants et les jeunes découvrent, apprennent et aiment le cinéma*, op. cit.

vivent). Chaque dossier de « Collège au cinéma » comprend une analyse de séquence et c'est celle de la cérémonie de la puberté de Sonseeharay qui a été choisie pour *Broken Arrow* (p10-12). Elle permet de présenter « la fascination d'un cinéaste » (titre de la rubrique) pour les Indiens à travers l'éloge de la mise en scène, documentaire pour la cérémonie, sensuelle pour la rencontre de Sonseeharay et Jeffords. Le jeu de James Stewart est lui aussi l'objet d'un éloge à la page 16 comme « grand acteur muet » qui fait transparaître les pensées et émotions de son personnage, abandonnant ses préjugés anti-Indiens, tombant amoureux de Sonseeharay, pris de détresse à sa mort. En fin du dossier (p20-24), une rubrique « Passerelles » invite à mettre en perspective les thématiques abordées en donnant un aperçu historique des personnages réels, de la représentation des Indiens à l'écran et de la notion philosophique de pacifisme.

Ces arguments font écho aux autres discours français sur le film où ce sont surtout le lyrisme et l'humanisme de Delmer Daves qui sont appréciés. Aurait-ce été l'adaptation cinématographique d'un classique de la littérature française, la perspective choisie aurait été différente. De même, s'il s'était agi d'un western de John Ford, sa mise en scène des charges et attaques qui le font considérer comme un maître du genre aurait sûrement fait l'objet d'une approche élogieuse. À l'inverse, l'esthétique davesienne est étudiée dans ce qui la distingue des codes supposés du western, la sobriété allant de pair avec la lenteur du rythme pour faire comprendre au spectateur le message humaniste et politique. L'intérêt pour le film se voit ainsi déplacé par rapport à ce qui a fait son succès populaire en 1951. Si son pacifisme reste évidemment apprécié, le recul historique en fait surtout une œuvre tournant pour la représentation des Indiens tandis que les scènes d'action sont largement oubliées<sup>259</sup>. Dans son article « Film, genre, interprétation », Raphaëlle Moine remarque que la critique française, dans la lignée de la politique des auteurs, tend à abstraire la singularité des cinéastes des déterminations génériques au lieu de rendre compte de leur inventivité au sein de ces contraintes<sup>260</sup>. C'est ainsi que, pour le film de Delmer Daves, les scènes d'action inhérentes au western sont délaissées au profit des scènes documentaires.

Pourtant, elles n'en sont pas moins essentielles et répondent aux mêmes enjeux, documentaires, symboliques et pédagogiques. On pourrait donc faire les mêmes analyses sur le rôle dramatique et la réalisation de la scène de l'attaque du convoi militaire (0h39'30 – 0h42'51 (3'21)). En effet, elle participe à la réhabilitation des Indiens, à la mise en cause de la guerre et, par conséquent, à la promotion de la paix. Les peintures de guerre des figurants apaches ne correspondent pas à un folklorisme facile tandis que le spectateur voit à l'œuvre les talents de stratège de Cochise qui a pensé une charge en trois vagues. Sept caméras ont été utilisées dans un mouvement droite-gauche pour donner à voir la tactique d'encerclement implacable des Chiricahuas<sup>261</sup> ; la panique des Américains contraste avec le trop plein de confiance que manifestait un instant auparavant le colonel Bernall certain de sa supériorité militaire sur des guerriers primitifs. De plus, l'œuvre de Daves repose sur une morale de l'ambiguïté, soutenue par une esthétique faisant cohabiter douceur et violence. Les douleurs respectives des deux

<sup>259</sup>En 1965, le journaliste Robert Chazal écrit dans *France-soir* (art. cité) un court article sur l'œuvre de Daves rediffusée au cinéma Racine (Paris). S'agissant d'un quotidien généraliste, il perpétue, à l'inverse de la presse spécialisée, les préjugés et goûts populaires concernant le western. Il véhicule ainsi la fausse idée commune qui fait de *La Flèche brisée* le premier film pro-Indiens et s'intéresse surtout à l'aspect spectaculaire, sensationnel du western, mettant en accroche les « très jolis décors naturels » et appréciant le fait qu'il y ait « beaucoup de bonnes scènes », donnant comme exemple l'attaque du convoi.

<sup>260</sup>Raphaëlle Moine, « Film, genre et interprétation », art. cité, p. 11. Elle conclut « Tout se passe comme s'il n'y avait d'auteurs de genre qu'à condition d'évacuer le genre, par le tour de passe-passe du génie artistique et créateur. »

<sup>261</sup>Bertrand Tavernier dans Sidonis Calysta, « Entretien avec Bertrand Tavernier », vidéo citée.

camps sont ainsi mises en regard pour montrer les méfaits de la haine. Durant les combats, on voit le jeune Apache que Jeffords avait soigné abattu et après, au village, à l'annonce des tués (0h52'01 – 0h52'28 (27s)), Sonseeharay lance un regard compatissant à la femme qui est à ses côtés et se retrouve mère sans enfant (le garçon avait dit à Jeffords être le dernier de sa fratrie). Côté américain, l'horreur du massacre qui n'a laissé qu'une poignée de survivants attise la haine des habitants de Tucson qui, à la recherche d'un coupable, accusent Jeffords, ami notoire de Cochise, de trahison et manquent de lyncher celui qui voudrait justement faire cesser les hostilités. Concernant le personnage lui-même, sa douleur et ses pulsions meurtrières font pendant à l'amour qu'il porte à son épouse morte. En parallèle, on assiste à une inversion des rôles habituels : le « sauvage » Cochise enjoint le « civilisé » Jeffords à contenir sa haine pour maintenir la fragile paix. La force cinématographique du message optimiste de l'œuvre de Daves passe donc par la mise en écho de la violence et du pacifisme. Les critiques et spécialistes du film limitent cependant leurs analyses à cette scène finale et n'évoquent pas le rôle similaire des scènes d'action.

Cet intérêt sélectif au sein du film n'est pas à distinguer de l'intérêt particulier accordé à ce western-ci parmi tous les autres films pro-Indiens du genre. Alors que peu de non-initiés le connaissent, c'est celui-ci que le CNC promeut. L'enjeu pédagogique de son analyse scolaire n'est donc pas à distinguer d'un enjeu patrimonial de transmission et de lutte contre l'oubli. Dans son chapitre sur la transmission patrimoniale dans *Le don du patrimoine*, Jean Davallon précise : « Pour qu'il y ait patrimonialisation, il faut qu'il y ait eu rupture dans la continuité de la mémoire. »<sup>262</sup> Étant donné que *La Flèche brisée* est aujourd'hui peu connue du grand public, il ne semble pas aberrant de dire que la rupture a eu lieu et que les actions mise en place en faveur de sa redécouverte sont orientées à présent par la logique patrimoniale. En effet, le regard porté sur l'objet patrimonial dépend de la temporalité du récepteur. À travers la transmission scolaire, les jeunes générations, peu habituées au genre western, découvrent l'œuvre de Daves comme un classique. La perspective scolaire inscrit ainsi la singularité du film dans le sillon français de la politique des auteurs de la critique cinéphile ou encore dans un enjeu pluridisciplinaire qui met en avant son double lien à l'histoire (fiction historique et western tournant dans l'histoire du genre). Cette première approche du film est construite autour de la valeur symbolique qui lui est prêtée : celle d'une œuvre cinématographique de patrimoine et, qui plus est, celle d'une œuvre « de choix ». La question de ce choix privilégié parmi de nombreuses autres œuvres du genre western ou du septième art en général dépasse la seule institution scolaire et se pose également autour de la multiplication de sa présence sur « le marché de la culture ».

---

<sup>262</sup>Et il ajoute que « la chose est reconnue par l'ensemble des chercheurs travaillant sur le sujet ». Jean Davallon, *Le don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris : Hermès science publications : Lavoisier, 2006, p. 119

## B- SUR LE MARCHÉ DE LA CULTURE :

La patrimonialisation n'exclut pas, en effet, l'exploitation commerciale (on achète un exemplaire d'une pièce classique de Racine, on va en voir une mise en scène au théâtre) et, *a fortiori*, en ce qui concerne le cinéma qui est à la fois une industrie et un art. Valeur culturelle et valeur marchande nécessitent toutes deux d'être fondées sur des efforts de communication pour *se faire valoir* sur le marché de la culture, attirer spectateurs, lecteurs et/ou acheteurs et ainsi assurer la pérennité de l'existence patrimoniale d'un western méconnu comme *Broken Arrow*. Acteurs culturels et commerciaux, anonymes ou médiatiques peuvent alors être amenés à collaborer. Outre le cadre culturel institutionnalisé et événementiel cherchant à atteindre un large public, ces actions de patrimonialisation entrent aussi dans le cadre quotidien avec des politiques commerciales à usage individuel et de longue durée : l'achat du roman d'Arnold et du film de Daves.

### 1) La diffusion dans un cadre culturel :

Ce dernier peut être choisi par les acteurs culturels pour une diffusion à portée locale ou de plus grande échelle, ce dans différents lieux et pour divers événements et occasions.

#### a) Dans un cadre purement cinématographique :

Tout au long de l'année, certains cinémas choisissent de reprojeter des films du patrimoine cinématographique. Ces salles sont pour la plupart labellisées « art et essai » – ce label a été créé en 1959 à l'initiative d'André Malraux en même temps que le cinéma a été transféré du ministère de l'Industrie à celui de la Culture. Avec cette formule binaire « art-et-essai », on retrouve la valorisation française du film d'auteur perçu comme art de l'élite. Ce prestige se déverse sur l'autre versant de la programmation de ces cinémas, les films de « répertoire » d'après la dénomination de l'ADRC qui les aide à obtenir les copies à projeter. Le terme même de « répertoire » est lui aussi prestigieux puisque, comme une compagnie de théâtre ou de danse a son propre répertoire, il englobe les œuvres passées jugées dignes d'être gardées en mémoire afin d'être re-jouées, re-dansées, re-diffusées. Depuis sa ressortie en 2008, *La Flèche brisée* a ainsi été projetée plusieurs fois ; divers cinémas en garde la preuve dans leurs archives<sup>263</sup>. Ces dernières années, le film a notamment été programmé le 14 août 2016 au cinéma Star Saint-Exupéry à Strasbourg (Bas-Rhin) dans le cadre du « Western du dimanche »<sup>264</sup> ou lors de la « Semaine Western » du 25 avril au 1er mai 2018 au Cinémarivaux à Mâcon (Saône-et-Loire)<sup>265</sup>.

Outre les cinémas – et aussi les ciné-clubs –, la télévision a également un rôle culturel selon le triptyque instruire-cultiver-divertir<sup>266</sup> en programmant des œuvres et documentaires sur le patrimoine cinématographique. Certaines chaînes sont particulièrement dédiées à ces films comme la chaîne culturelle européenne Arte

<sup>263</sup>Par exemple, le cinéma Utopia de Bordeaux (Gironde) (<http://www.cinemas-utopia.org/bordeaux/index.php?id=188&mode=film>, consulté le 15/05/2018), le cinéma Gérard Philippe à Vénissieux (Rhône) (<http://www.ville-venissieux.fr/cinema/Le-programme/La-fleche-brisee>, consulté le 15/05/2018), le cinéma Lux à Caen (Calvados) (<https://www.cinemalux.org/spip/La-Fleche-brisee>, consulté le 15/05/2018) et d'autres...

<sup>264</sup>[https://www.jds.fr/agenda/actu-cinema/le-western-du-dimanche-la-fleche-brisee-95339\\_A](https://www.jds.fr/agenda/actu-cinema/le-western-du-dimanche-la-fleche-brisee-95339_A), consulté le 05/05/2018

<sup>265</sup><http://www.cinemarivaux-macon.fr/art-et-essai-scolaires/>, consulté le 05/05/2018

<sup>266</sup>Jérôme Bourdon, « Genres télévisuels et emprunts culturels... », art. cité, p. 214

ou la chaîne privée payante Ciné+Classic. On retrouve toujours le jeu sur la terminologie de « classique » qui légitime programmation de ces films comme œuvres du septième art et, l'aura des classiques étant telle, comme modèles incontournables pour le cinéma d'aujourd'hui que tout cinéphile se doit de connaître. Ces deux chaînes diffusent régulièrement des westerns. Ciné+Classic y consacre même un créneau hebdomadaire le mardi en *prime time* intitulé « L'âge d'or du western »<sup>267</sup>. Cela n'est pas exclusif et d'autres chaînes peuvent diffuser des westerns. Outre les programmations antérieures recensées pour le XX<sup>e</sup> siècle<sup>268</sup>, France 3 a ainsi diffusé le western de Daves le 02 janvier 2017 à 14h<sup>269</sup>.

Ces actions peuvent être relayées par les médias. En 1965, Bertrand Tavernier pour *Combat* et Robert Chazal pour *France-soir* commentaient le film pour sa rediffusion en version originale au cinéma Racine (Paris)<sup>270</sup>. En 2011, un article du 21 juillet du *Nouvel Observateur* annonçait, sans précision, une ressortie « en salles le 27 juillet »<sup>271</sup>. L'an dernier, l'émission de radio « L'Instant télé » sur *France-Inter* s'intéressait à la programmation de ce « grand western subversif » sur *France 3*<sup>272</sup> et cette année, *Télérama* a publié sur son site une critique positive à l'occasion de la diffusion au cinéma de *L'Horloge* le 24 avril<sup>273</sup>.

L'œuvre de Delmer Daves a également été choisie lors du dernier Festival Lumière, du 14 au 22 octobre 2017. Pour cet événement cinématographique, Bertrand Tavernier, président de l'Institut lyonnais, y a proposé un cycle de rétrospective sur le genre hollywoodien à travers une sélection de quatorze « westerns classiques »<sup>274</sup> dont certains sont très connus, d'autres plus méconnus. On ne s'étonne plus de la qualification de « classiques », ni du choix porté par Tavernier sur *La Flèche brisée* parmi les westerns programmés. Le grand écho que possède ce festival au-delà de la métropole lyonnaise assure au film une certaine visibilité ainsi qu'une légitimité patrimoniale. En effet, cette rétrospective se veut une valorisation du genre et des westerns sélectionnés comme références indéniables (et indémodables) du patrimoine cinématographique. L'article de Virginie Apiou, « À l'Ouest, du nouveau ! » dans le *Journal du Festival* en témoigne<sup>275</sup>. En effet, celle-ci prend un ton exalté pour affirmer que « rien n'est plus moderne que "Westerns classiques", cycle formidable autour d'un genre cinématographique éternel. Au-delà des légendes, [...] Bertrand Tavernier [...] a choisi aussi des westerns plus secrets mais au pouvoir certain. » *La Flèche brisée* fait partie des seconds « plus secrets » mais la multiplicité de ses rediffusions et les rappels de son rôle de tournant pourraient la reclasser comme « légende », nom au pouvoir très évocateur et qui signifierait que le western de Daves appartient véritablement à la mémoire collective.

<sup>267</sup>Publicité de la chaîne Ciné+classic dans l'édition 2014 d'Elliott Arnold, *La Flèche brisée*, op. cit., p. 605

<sup>268</sup>Deux programmations recensées sur *Frantext* et *Ngram Viewer*. Jean-Paul Manchette dit, en date du ?? octobre 1971, qu'il a « vu à la télévision *La Flèche brisée* (Delmer Daves) » dans son *Journal : 1966-1974*, 2008, p.402. Et une diffusion sur *France 3* en 1990 est citée dans *L'Événement du jeudi*, n°300-303, 2 août 1990, p.108.

<sup>269</sup>Sonia Devillers, « *La Flèche brisée* sur France 3, un grand western subversif », dans l'émission *L'Instant Télé* sur *France Inter*, le 02/01/2017, 3min, (<https://www.franceinter.fr/emissions/l-instant-tele/l-instant-tele-02-janvier-2017>, consulté le 29/10/2017)

<sup>270</sup>Bertrand Tavernier, dans *Combat*, 7 septembre 1965, non paginé et Robert Chazal, dans *France-soir*, 16 septembre 1965, non paginé. (source : ciné-ressources)

<sup>271</sup>[Anon.], dans *Le Nouvel Observateur*, 21 juillet 2011, non paginé (source : ciné-ressources)

<sup>272</sup>Sonia Devillers, « *La Flèche brisée* sur France 3, un grand western subversif », émission radio citée

<sup>273</sup>« Le premier western pro-indien, et un vrai choc. L'amitié entre Cochise et Jeffords, chargé par le gouvernement d'amener le chef indien à signer un traité de paix, l'amour pur et profond entre l'Américain et une Indienne illuminent ce film. La mise en scène, violente et lyrique, épouse leurs états d'âme. » [anon.], *Télérama* [en ligne] (<http://www.telerama.fr/cinema/films/la-fleche-brisee,7498.php>, consulté le 29/04/2018)

<sup>274</sup>Voir les 14 titres et leur programmation (2 westerns sont programmés pour 4 fois, 5 (dont *La Flèche brisée*) pour 3 fois, 5 pour 2 fois et 2 pour 1 seule fois) aux pages 28-29 du programme disponible en ligne : <http://www.festival-lumiere.org/media/festival-lumiere-2017/programme-lumiere-2017-bd.pdf>

<sup>275</sup>Virginie Apiou, « À l'Ouest, du nouveau ! », dans *Lumière 2017*, n°5, 18 octobre 2017, p. 3

**b) Dans un cadre autre que cinématographique :**

La projection du film peut également se faire en lien avec des lieux et événements culturels plus divers et les prétextes légitimant le choix de ce western en particulier sont plus ou moins... inattendus. En effet, pour la seule année 2017, le titre de *La Flèche brisée* a ainsi été associé à un musée et un aéroport pour une ouverture de galerie et un centenaire. Chacune de ces actions répond à un projet culturel et inscrit la diffusion de ce western dans une logique patrimoniale<sup>276</sup>.

Le Museum d'histoire naturelle de Rouen (Seine-Maritime) propose à ces visiteurs de parcourir depuis le 20 octobre 2017 une galerie des Amériques, aboutissement de plusieurs années de collaboration avec des représentants des communautés amérindiennes pour valoriser leurs collections ethnographiques<sup>277</sup>. Dans le cadre de ce projet, le Museum s'est associé au cinéma Omnia République (classé art-et-essai) pour programmer la projection de *La Flèche brisée* le 27 avril 2017<sup>278</sup>. L'enjeu évident était de faire la publicité de la prochaine ouverture de la galerie au sein d'un partenariat « ciné-muséum » culturel et divertissant. Le choix s'est porté sur le western de Daves du fait de l'importance qui est accordée à la description du mode de vie des Apaches. De plus, ce choix privilégiant la (re)découverte d'un film de 1951 au détriment de westerns pro-Indiens semblables plus récents et plus connus tels que *Un homme nommé cheval* (1970) ou *Danse avec les loups* (1990) s'explique aussi par l'aide apportée par l'ADRC.

Outre le lien avec les Indiens, c'est, dans le cas d'un second exemple de diffusion culturelle inattendue, celui avec les États-Unis qui peut justifier le choix de ce western. Or, 2017 a été une année commémorative de l'arrivée des Américains au cours de la première guerre mondiale de 1914-1918. La ville d'Issoudun (Indre) a ainsi fêté le centenaire de l'aéroport américain créé à cette époque. Dans la continuité des Journées européennes du Patrimoine des 15 et 16 septembre, elles-mêmes dédiées à cet anniversaire, douze films américains ont été programmés au cinéma *Les Élysées* du 17 au 27 septembre. Parmi eux, dix films de « répertoire » ont été diffusés avec le soutien de l'ADRC, ces « grands classiques du cinéma américain » appartenant à des genres divers<sup>279</sup>. Il n'a pas été fait d'impasse sur le western américain avec deux films : *La Flèche brisée* et *Rivière sans retour* (*River of no return*, 1954), seul western d'Otto Preminger. La sélection de l'œuvre de Daves en partenariat avec l'ADRC participe une nouvelle fois à sa patrimonialisation.

Malgré la diversité et le caractère ponctuel de ces projections, le point commun qui peut permettre la reconnaissance du film est l'affiche utilisée, signée Boris Grinsson<sup>280</sup>. Il s'agit d'un quatrième type d'affiche pas encore mentionné (figures 9 et 10).

<sup>276</sup>On peut également signaler cette année sa projection au théâtre Le Parvis, scène nationale de Tarbes-Pyrénées à Ibos (Hautes-Pyrénées) du 04 au 06 avril 2018. Le projet de cet établissement culturel public est de faire découvrir la diversité de la culture par la confrontation de plusieurs formes artistiques et propose ainsi la diffusion régulière d'œuvres cinématographiques. (<http://www.parvis.net/le-programme/cinema/la-fleche-brisee> et <http://www.parvis.net/le-parvis/le-projet>), consultés le 15/05/2018)

<sup>277</sup><http://museumderouen.fr/collections/galerie-des-continentes>, consulté le 09/06/2018.

<sup>278</sup><https://www.omnia-cinemas.com/evenement/1303494-jeudi-27-avril-a-20h-cin-mus-um-la-fl-che-bris-e>, consulté le 15/05/2018.

<sup>279</sup>[anon.], « Journées du Patrimoine : un relief particulier » *La Nouvelle République* [en ligne], 15/09/2017, (<https://www.lanouvellerepublique.fr/actu/journees-du-patrimoine-un-relief-particulier>, consulté le 16/05/2018)

<sup>280</sup>Je n'avais aucune information sur la production de cette affiche jusqu'à ce que je la découvre en illustration à l'ouvrage de Jean Segura, *Boris Grinsson* (Paris : L'Intemporel, 2007, 128p) retraçant la carrière de l'affichiste (<http://www.ruedescollectionneurs.com/magazine/mag/grinsson.php>, consulté le 19/05/2018).





**Figure 9 :** Affiche française, anonyme [Boris Grinsson], sans date [ $> 1950?$ ]<sup>281</sup>



**Figure 10 :** Affiche française, [reprise de l'affiche précédente par Boris Grinsson], Swashbuckler Films, 2008<sup>282</sup>

<sup>281</sup>Source : Bertrand Tavernier, « Delmer Daves », *Amis américains...*, op. cit., p.302

<sup>282</sup>Source : Swashbuckler Films (<http://www.swashbuckler-films.com/fleche-brisee2c-la.html>, consulté le 05/05/2018)



Sans information contextuelle sur sa production, il est difficile de s'assurer qu'il date de 1950 mais force a été de constater que c'est lui qui est préféré aux autres pour toutes les actions de valorisation récentes<sup>283</sup>. L'affiche éditée par Swashbuckler Films en 2008 est d'ailleurs la reprise de ce modèle antérieur – leur logo remplace désormais celui de la 20<sup>th</sup> Century Fox. De plus, ce quatrième type d'affiche apparaît comme une somme des trois précédemment décrits<sup>284</sup>, ce qui laisse supposer qu'il leur est postérieur (de quelques jours ou quelques années). Au premier plan, au centre, Jeffords enlace Sonseecharay tandis que, derrière eux, des Indiens chargent et, qu'au-dessus d'eux, apparaît Cochise, magnifié par sa position en surplomb et regardant vers la droite, couteau brandi. Les traits des personnages sont ceux des acteurs.

La reprise de l'affiche de la Fox par Swashbuckler s'explique par la volonté de jouer sur les souvenirs du film ou, à défaut, du genre. On y retrouve en effet les trois adjectifs accrocheurs (Romantique ! Épique ! Sauvage!) ainsi que les couleurs du western avec des tons ocre rehaussés par du bleu (couleur froide qui, si elle est peu habituelle, est ici très vive). L'affiche récente est d'ailleurs plus vive que celle, aux tons aquarelles, de la Fox, comme pour lui donner une nouvelle jeunesse. Néanmoins, ce n'est pas tant la promesse d'un western rythmé que l'intrigue amoureuse qui attire surtout l'attention et donne une impression de douceur qui contraste avec les scènes d'action qui l'entourent. Pour qui a vu le film, on retrouve là le mélange de lyrisme et de violence dont sait user Delmer Daves. L'amour peut apparaître plus essentiel que dans les autres types affiches du fait de la position centrale des deux personnages enlacés et c'est sans doute pour cela que c'est elle que l'on retient aujourd'hui.

En dépit du manque de cohérence apparent, les arguments qui justifient le choix de la rediffusion de ce film – et l'affiche utilisée – se recoupent dans le vaste champ de la culture : découvertes des civilisations amérindiennes, du septième art américain, du patrimoine cinématographique...

## 2) La diffusion dans un cadre commercial

Outre ces récentes projections du western de Daves, il y a avec le XXI<sup>e</sup> siècle une efflorescence des actions de diffusion commerciale. La valorisation du film passe par la mise en valeur de sa présence sur la marché, laquelle repose sur un double jeu entre la nostalgie du divertissement et l'intérêt pour le sérieux culturel que représente cette œuvre.

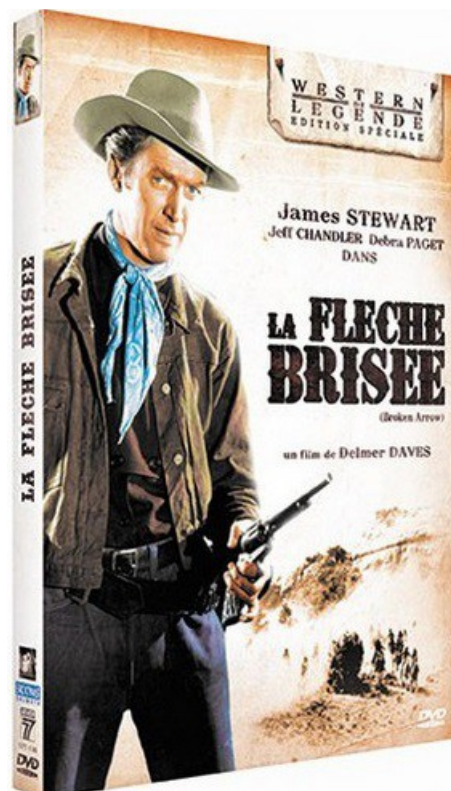
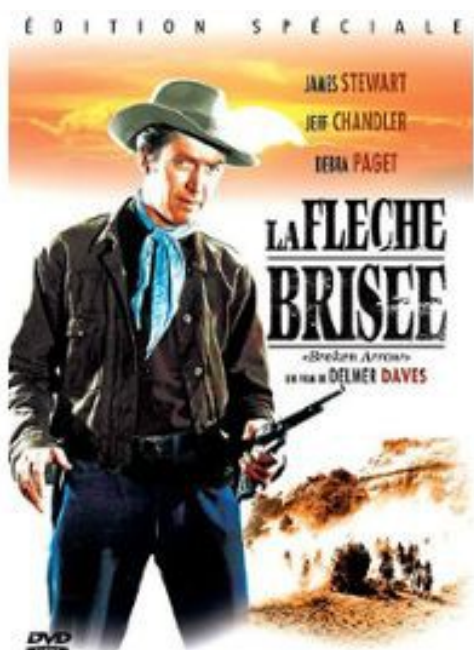
### a) À première vue : les accroches marketing

Une première approche de ces actions de diffusion peut se faire grâce aux objets physiques et visuels que les acteurs mettent en place. Les images et accroches publicitaires des affiches, livres et DVD servent, tout d'abord, à attirer le regard en facilitant une reconnaissance rapide du genre western et, ensuite, à retenir l'attention en identifiant la valeur culturelle particulière du film.

<sup>283</sup>Tous les sites de cinéma, les sites spécialisés (*Télérama.fr*), les publications d'autorité (outre Tavernier, Patrick Brion l'utilise pour son *Encyclopédie du western*, 2016, p. 199) et le programme du Festival Lumière 2017 déjà cités présentent cette affiche-là, soit avec le logo de la 20<sup>th</sup> Century Fox, soit avec celui de Swashbuckler Films. Pour exemple, il figure dans l'image promotionnelle de la « Semaine Western » du Cinémarivau (voir annexe 5, p. 135)

<sup>284</sup>Voir II-A-2-a, p. 43-47

Les éditions DVD de 2005 et 2012 présentent la même jaquette (figures 10 et 11) dont l'enjeu principal est d'assurer la reconnaissance du genre western en reprenant des codes visuels de manière sobre mais efficace.



**Figure 10 :** (à gauche) Jaquette DVD, Sidonis Calysta, édition 2006

**Figure 11 :** (à droite) Jaquette DVD, Sidonis Calysta, édition 2012<sup>285</sup>

Sur la moitié gauche se détache, en plan américain, James Stewart en héros de western, chapeau à large bord sur la tête, foulard au cou et revolver dégainé. Sur la droite, en bas, on repère la scène de la charge des Indiens. On les distingue à peine mais c'est le mouvement qui se dégage de ces contours qui est ici l'accroche visuelle. Plus haut, apparaissent le titre, les acteurs vedettes et le réalisateur. La police de caractère adoptée donne un effet indéniablement « western » et les tons sépia évoquent l'Ouest et le désert, si présent dans le genre hollywoodien. L'importance de l'espace accordé à James Stewart se justifie par le double effet qu'il est censé produire : la reconnaissance d'un acteur célèbre et celle du genre western. Connu notamment pour ses rôles de cow-boy, il est l'argument vendeur de ce western méconnu (son nom est davantage mis en évidence que celui de Daves, moins susceptible de parler aux éventuels acheteurs). La promesse d'un film d'action prévaut sur celle de l'amour ; témoin en sont le revolver dégainé et la scène de charge – images typiques qui rejoignent les préjugés d'un genre divertissant et populaire. À l'arrière de la jaquette apparaît néanmoins le thème de la paix et la singularité du film de Daves dans des accroches aguicheuses mais peu explicites qui laissent place à l'imagination : « La paix s'écrit en lettres de sang », « Un film brillant. Un message universel ». La valeur (en terme commerciaux et culturels) réside cependant dans la mention « Western de légende » placardée en haut. Puisque, étymologiquement, la *legenda* doit être lue, cette prescription s'annonce par avance plaisante, à la fois culturelle et divertissante. De plus, ce DVD en « édition spéciale » apparaît comme une occasion rare à saisir pour tous les nostalgiques ne méprisant pas le genre.

<sup>285</sup>Sources : Sidonis Calysta

Dans une logique commerciale de vente groupée, le film est aussi inclus depuis 2010 dans des coffrets DVD dont les jaquettes présentent des éléments marketing semblables (figures 12 et 13).

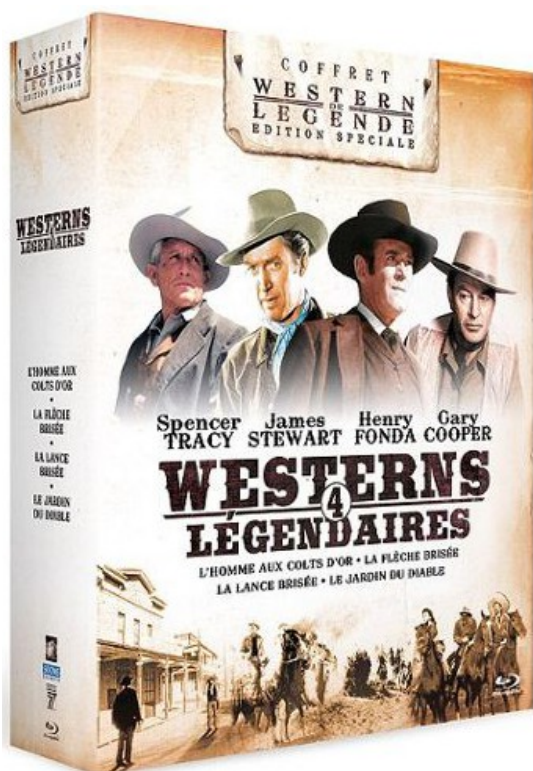


Figure 12 : (à gauche) Jaquette coffret DVD « 4 westerns légendaires », Sidonis Calysta, 2012



Figure 13 : (à droite) Jaquette coffret DVD « Cochise », Sidonis Calysta, 2012<sup>286</sup>

Sur le coffret « 4 westerns légendaires », les portraits des quatre acteurs vedettes servent d'accroche visuelle pour promouvoir ces films aux titres peu connus et la déclinaison du mot aguicheur qu'est « légende » sert d'accroche textuelle<sup>287</sup>. Concernant le coffret « Cochise », il regroupe quant à lui le triptyque des westerns tirés du roman d'Elliott Arnold. Outre, à nouveau, l'aspect « légendaire » de ces films, c'est la légende de Cochise qui est l'argument vendeur, jouant sur l'intérêt de longue date des Français pour les Indiens et pour ce chef apache en particulier.

Quant au roman d'Arnold, les éditions Télémaque ont réédité, deux années de suite, en 2013 et 2014 la traduction de 1951 de Jean Muray avec deux couvertures différentes. Pour 2013 (figure 14), l'illustration est un tableau d'Howard Terpning<sup>288</sup>, mettant en scène trois Indiens chargeant à cheval dans un nuage de poussière. Pour 2014 (figure 15), la mise en page, bien moins colorée, donne davantage une impression de sérieux historique : sur un fond blanc, se détache en noir le portrait d'un Indien, de profil, l'air sage, solennel et quelque peu triste<sup>289</sup>.

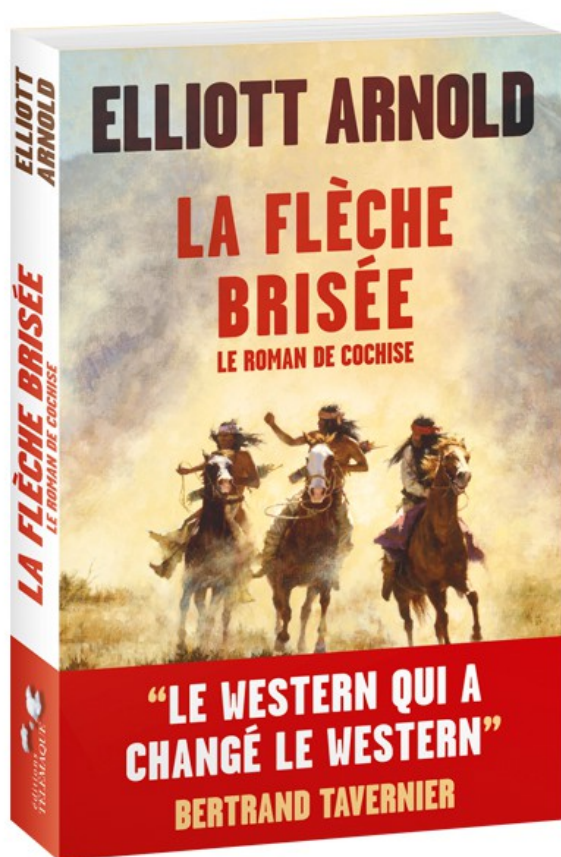
<sup>286</sup>Sources : Sidonis Calysta

<sup>287</sup>Dans ce coffret, on trouve, outre *La Flèche brisée*, le western d'Henry Hathaway *Le jardin du diable* (*Garden of Evil*, 1954) porté par Gary Cooper, *L'homme aux colts d'or* (*Warlock*, 1959) d'Edward Dmytryk avec Henry Fonda et *La Lance brisée* (*Broken Lance*, 1954) du même réalisateur et avec Spencer Tracy.

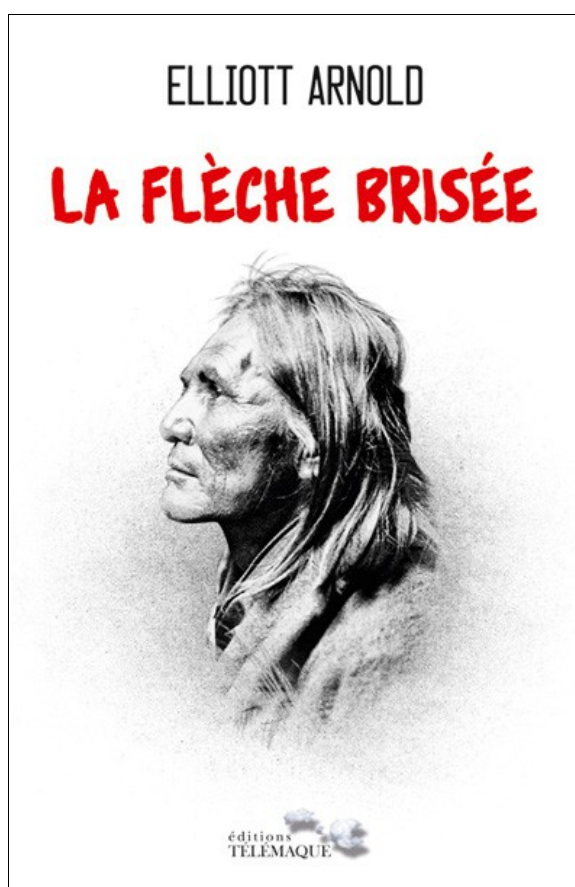
<sup>288</sup>Howard Terpning (1927-) est peintre et affichiste connu pour ses nombreux tableaux mettant en scène des Amérindiens pour lesquels ils se passionne.

<sup>289</sup>L'édition mentionne : Portrait d'Alchise, Indien Apache, par Edward Sheriff Curtis (Library of Congress).





**Figure 14 :** Couverture d'Elliott Arnold, *La Flèche brisée*, Paris : éd. Télémaque, 2013. Illustration : peinture de Howard Terpning<sup>290</sup>



**Figure 15 :** Couverture d'Elliott Arnold, *La Flèche brisée*, Paris : éd. Télémaque, 2014. Illustration : Edward Curtis Sherriff, Portrait d'Alchise, Indien Apache (© Library of Congress)<sup>291</sup>

<sup>290</sup>Source : Éditions Télémaque ([http://www.editionstelemaque.com/f/index.php?sp=liv&livre\\_id=148](http://www.editionstelemaque.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=148), consulté le 20/11/2018)

<sup>291</sup>Source : Éditions Télémaque (<http://www.editionstelemaque.com/books/fleche-brisee/>, consulté le 20/11/2018)

Pour l'édition 2013, l'auteur et le titre prennent la moitié supérieure de la couverture ; le titre est d'ailleurs accompagné d'un sous-titre, « le roman de Cochise », censé attirer les curieux par la mention du célèbre chef apache. De manière plus sobre, ces éléments occupent seulement un quart de l'édition 2014 et, entre le noir et le blanc, le rouge du titre (sans sous-titre) attire le regard par le simple contraste de couleur. Paradoxalement, on ne retrouve aucun élément visuel des affiches du film de Daves. La mise en lien des deux œuvres demande de s'intéresser aux accroches textuelles. Pour l'édition 2013, elle est rendue évidente par l'ajout d'un bandeau rouge d'où se détache en blanc une citation de Bertrand Tavernier : « Le western qui a changé le western ». Tandis que l'illustration semble indiquer un simple roman d'aventure, ce propos, garanti par l'autorité d'un cinéaste reconnu, valorise l'œuvre romanesque en mettant en avant l'originalité de l'œuvre filmique qui s'en inspire. Pour l'édition 2014, en haut de la quatrième de couverture, la mention « Les grands romans à l'origine des chefs-d'œuvre du cinéma » promeut explicitement la valeur culturelle des deux objets, qu'elle soit littéraire pour le roman d'Arnold ou cinématographique pour le film de Daves. Et à y regarder de plus près, tous ces objets commerciaux attirent justement l'attention sur la valeur culturelle de ces westerns pas comme les autres.

### ***b) De plus près : les discours d'accompagnement***

Pour donner une plus-value à ces objets marchands, les acteurs de leur commercialisation misent en effet sur leur participation à la patrimonialisation desdits objets. Ils misent également sur le prestige des acteurs culturels auxquels ils s'associent pour légitimer la diffusion.

La société d'édition de DVD Sidonis Calysta qui édite *La Flèche brisée* a été créée en 2005 dans le but de rééditer en version restaurée des films divers plus ou moins anciens. Elle se sert de la catégorisation par genre dans un but commercial et c'est ainsi que le catalogue compte plusieurs collections comme « Grands auteurs », « Classiques de guerre », « Films noirs » ou encore « Westerns de légende ». Cette dernière collection a été initiée par Bertrand Tavernier dès la création de la société d'édition et l'année suivante, Patrick Brion s'est joint à lui. Ces deux spécialistes du genre, dont on a vu l'intérêt personnel qu'ils portent au western, participent aux rééditions comme conseillers techniques<sup>292</sup>. Leur participation est rendue visible par les vidéos de présentation-promotion où ils apparaissent. C'est à l'occasion de la première réédition de *La Flèche brisée* en 2005 qu'a été tournée la vidéo bonus avec Bertrand Tavernier, incluse avec le DVD<sup>293</sup>. Celle avec Patrick Brion date de la deuxième réédition en version restaurée en 2012 – elle est disponible sur le site de Sidonis Calysta et sur leur chaîne Youtube<sup>294</sup>. Le sérieux de leur présentation est garantie par leur autorité, même si, étant donné qu'il s'agit d'une action promotionnelle, leurs discours sont explicitement élogieux. On a vu comment ils expliquent les défauts du film ou les retournent en qualités. L'enjeu commercial de leur discours transparaît particulièrement dans l'usage d'hyperboles. Brion évoque un « chef-d'œuvre admirable » tourné « très intelligemment ». Tavernier dévoile des anecdotes de tournage qui ont fait de ce film « profondément humaniste » « une réussite qui a

<sup>292</sup>Furet du Nord, « Bertrand Tavernier et Patrick Brion ont présenté la collection DVD "Westerns de légende" », mis en ligne le 12/03/2012, 4min14s, (<https://www.youtube.com/watch?v=2y9Ql8jiVVQ>, consulté le 09/03/2018)

<sup>293</sup>Sidonis Calysta, « Entretien avec Bertrand Tavernier », vidéo bonus au DVD du film distribué par Sidonis Calysta, 2012, 16min

<sup>294</sup>Sidonis Calysta, « *La Flèche brisée*, présentation par Patrick Brion », mise en ligne le 16/04/2012, 22min, (<https://www.youtube.com/watch?v=RS5fI1TYJWM>, consulté le 29/10/2017)

été rarement égalée » en ce qui concerne la mise en scène des coutumes indiennes. À l'inverse, il omet de dire – ce qu'il le fait dans l'édition 2008 d'*Amis américains* – que ce premier western de Daves est moins inspiré que les suivants<sup>295</sup>. De plus, tous deux aiment expliciter et décliner les qualités du film dans des rythmes binaires, ternaires et plus. Brion fait l'éloge de l'interprétation « remarquable, très mesurée, bouleversante, très sensible » de Jeff Chandler. Tavernier met en avant « la force, la nouveauté, l'originalité » du film et le jeu « absolument inégalable » de Stewart qui rend les scènes finales « absolument sublimes »<sup>296</sup>. De même, après avoir fait remarquer que les scènes d'amour sont « tout à fait magnifiques », il souligne que « le génie de Daves [se trouve] dans cette douceur, cette tendresse, cette manière de tirer tous les genres américains, les plus vils, les plus machos, vers [...] le sentiment. » Éloge sérieux et éloge passionné sont ainsi mêlés pour une franche mise en valeur et valorisation patrimoniale de l'œuvre de Daves.

Quant aux publications du roman d'Arnold, les éditions Télémaque fondées en 2004 affichent un semblable projet culturel avec leur collection « Frontières » (en écho avec la *Frontier* de l'Ouest américain). Le lien avec une œuvre classique du cinéma hollywoodien est explicite. Le titre de *Flèche brisée* perdure sans que le titre original *Blood Brother* ne soit repris dans une traduction littérale en *Frère de sang*. À l'intérieur de l'ouvrage, l'écho avec le film est lui aussi rappelé. Au contre-plat de la couverture figure ainsi une photographie de tournage<sup>297</sup>. De plus, dans les contre-gardes à la fin du livre, est imprimée une publicité pour la chaîne *Ciné+Classic* qui recommande cette lecture (leur logo apparaît aussi sur la quatrième de couverture). Outre cela, c'est en tant que roman historique que l'œuvre d'Arnold est mise en valeur. Sur la dernière page de couverture, il est ainsi précisé que « ce roman historique demeure à ce jour un des plus aboutis et des plus véridiques sur une tribu indienne » et que Arnold « demeure un des auteurs américains de romans historiques les plus solidement documentés ». Fruit de recherches détaillées mais sans être un livre d'histoire, cet ouvrage romanesque a en effet été accueilli comme une référence d'ethnologie à propos des Indiens et il l'est toujours aujourd'hui – cette continuité en garantit et en augmente le sérieux<sup>298</sup>. Ses rééditions en France chez Télémaque ont été faites en association avec la collection « Nuage rouge » aux éditions du Rocher (Paris). En effet, la préface est signée par Olivier Delavault qui, depuis 1991, est le fondateur et le directeur de la collection « Nuage Rouge » dédiée aux cultures et aux civilisations des Amérindiens (romans, livres d'histoire)<sup>299</sup>. La présentation qu'il fait du roman est, là encore, faite d'éloges marqués. Tout comme le western, le roman historique (et *a fortiori* lorsqu'il traite de l'Ouest américain) est souvent dénigré. Face à ces préjugés, la préface affirme la singularité du récit d'Arnold : il s'agit d'une œuvre littéraire dotée d'une crédibilité historique indéniable. La légitimation par le recours à une culture littéraire reste l'argument premier. Olivier Delavault commence ainsi, en guise d'accroche, par faire valoir que « les grandes œuvres se reconnaissent à la multiplicité de leurs lectures et des adaptations qu'elles

<sup>295</sup>« Sur Daves, qui est un cinéaste que l'on doit admirer passionnément, il faut toutefois commencer par ne pas ignorer les tâtonnements : *Broken Arrow* (*La Flèche brisée*, 1950), par exemple, est moins inspiré que les westerns qu'il fit par la suite » Bertrand Tavernier, *Amis américains*, op. cit., 2008, p. 275

<sup>296</sup>« Il est absolument inégalable. Je ne connais aucun autre acteur américain qui a su aussi bien traduire les brusques montées de violence et de colère que peut ressentir un homme en principe intelligent et civilisé qui se fait dépassé par des sentiments qui sont d'ailleurs justifiés. Et là, les scènes finales sont dans ce domaine absolument sublimes. » Bertrand Tavernier dans Sidonis Calysta, « Entretien avec Bertrand Tavernier », vidéo citée

<sup>297</sup>L'édition mentionne : Photographie de tournage, collection Philippe Ferrari.

<sup>298</sup>Il est vrai que les récents ouvrages scientifiques pointent les quelques erreurs historiques que contient ce livre (voir II-B-1-b, notes 112-113, p. 4451) mais il n'est pas dépassé quant à la description des coutumes apaches.

<sup>299</sup><http://nuagerouge.iblogger.org/?i=1>, consulté le 24/05/2018

suscitent »<sup>300</sup>, faisant référence aux trois films que le roman a inspiré. Plus loin, il valorise la fiabilité historique et le traitement romanesque qu'en fait « cet *Autant en emporte le vent* des Apaches [qui] reste d'une étonnante modernité » et « recèle une authenticité, une puissance hors norme »<sup>301</sup>. Outre la référence littéraire prestigieuse, l'hyperbole est elle aussi utilisée comme outil argumentatif de cet éloge.

« Westerns de légende », « grands classiques » ou « westerns plus secrets mais au pouvoir certain »... L'identification de *La Flèche brisée* comme œuvre à connaître passe par un vocabulaire explicitement élogieux. L'emploi de telles formules valorisent ce film dans un but commercial et/ou culturel affiché en le rapportant au patrimoine cinématographique<sup>302</sup>. L'écho toujours populaire du genre est d'ailleurs susceptible d'attirer un public d'ordinaire réticent à aborder la culture « de l'élite » et de raviver l'intérêt que les spectateurs français ont accordé à ce film en 1951. À l'inverse mais de façon complémentaire, la mise en avant du « sérieux » culturel peut attirer un public plus enclin à dénigrer le western. Même s'ils sont distincts, sérieux culturel et nostalgie du divertissement se renforcent ainsi l'un l'autre grâce à leur dénominateur commun qu'est l'émotion, celle que laissent les souvenirs, celle que cherche à éveiller l'art et celle qui entre dans la définition de patrimoine.

Se pose néanmoins la question du succès de ces diverses actions de diffusion télévisuelles, culturelles et commerciales qui s'adressent, somme toute, principalement à un public averti. En effet, si l'on considère seulement la programmation télévisuelle, *Arte* n'est pas la chaîne publique la plus regardée, *Ciné+Classic* est payante et le *prime time* du mardi soir concerne surtout les passionnés de western ; quant à *France 3*, la chaîne publique l'a choisi pour combler les horaires de l'après-midi. Cependant, malgré ce manque de visibilité, le relais des médias n'est pas à négliger. La diffusion de *ce* western et le relais de *cette* diffusion parmi des milliers d'autres films et sujets semblent relever de choix *singuliers* qui dépassent la seule individualité pour tendre vers une plus large échelle.

## C- AUX FRONTIÈRES DE LA PATRIMONIALISATION : LE PROCESSUS À L'ÉCHELLE INDIVIDUELLE

Jusqu'à présent, la patrimonialisation a été abordée dans ses aspects les plus « voyants » portés par des acteurs « affichés » mais n'ont guère été interrogés les

<sup>300</sup>Olivier Delavault, préface de l'édition 2014 d'Elliott Arnold, *La Flèche brisée*, op. cit., p. 7-14, p. 7

<sup>301</sup>*Ibidem*, p. 9 et 10

<sup>302</sup>On peut également signaler l'hommage rendu à Delmer Daves lors du Festival international du film d'Amiens de 1999 en partenariat avec la Cinémathèque française et à la publication qui s'en est suivie, *Delmer Daves, la morale des pionniers*, collectif dirigé par Bernard Benoliel (Amiens : Vol de nuit éd.). Une grande place est accordée à sa filmographie westernienne. Quant au choix du titre « la morale des pionniers », il fait à première vue référence à l'engagement du cinéaste, à l'univers du western où il a exprimé ses convictions et à sa propre histoire de petit-fils de pionniers. Les pionniers peuvent également désigner les premiers cinéastes progressistes comme Delmer Daves et renvoient, par conséquent, à la valeur historique et patrimoniale de ses œuvres mises à l'honneur lors d'un festival de cinéma. Quant à l'accent mis sur la morale, il dénote la reconnaissance sérieuse, artistique, voire philosophique, de l'esthétique du réalisateur hollywoodien, sans dénigrer ses westerns.

facteurs et autres acteurs qui peuvent soutenir, de manière plus ou moins évidente, voire de manière plus ou moins volontaire, cette valorisation. Leur multiplicité, associée à leur diversité, ne peuvent que soutenir la patrimonialisation de ce film et laisser présager *in fine* une appropriation collective de la part de l'ensemble des Français ou, à tout le moins, d'un plus grand nombre qu'aujourd'hui.

## 1) Une récurrence faussement hasardeuse ?

Les importantes occurrences du film de Delmer Daves dans les livres et articles sur le western ainsi que les multiples réminiscences récentes collectées au cours de cette investigation ont déjà été signalées. Tout cela a alimenté à la fois réflexion et rédaction mais également interrogations : pourquoi une telle récurrence ?

### a) Des choix personnels

Un certain enthousiasme a pu accompagner la découverte répétée de la fortune médiatique et scientifique de *La Flèche brisée*. Un enthousiasme qui faisait écho à de l'étonnement : le film paraissait plus méconnu que cela, cet *a priori* étant fondé en partie sur son échec à obtenir les Oscars pour lesquels il a été nommé. Certes, le fait qu'il ne figure pas ainsi dans les archives de la cérémonie la plus importante du cinéma mondial est peut-être une des raisons pour lesquelles il est majoritairement oublié aujourd'hui. Néanmoins, les Oscars et leur écho international sont loin d'être le seul facteur déterminant le succès d'un film, ce que nos lectures ont confirmé. Plus qu'une référence obligée pour l'historien du genre western ou celui de la représentation des Indiens à l'écran, ces occurrences semblent révéler un attachement particulier des auteurs à ce film. Comme exemple de cette récurrence heureuse pour ce mémoire, Paul Bleton peut être cité, lui qui, bien qu'il s'intéresse dans son ouvrage au western comme genre paralittéraire et non comme genre cinématographique, ouvre son introduction sur un catalogue de la diversité de la culture westernienne :

« Des plumes rouges, une ceinture en similicuir pour porter des colts à pétards ; les séances dans les cinémas de quartier et l'affiche de *La Flèche brisée*, ineffaçable, oubliée au-dessus de l'entrée du cinéma depuis longtemps fermé en face de la gare ; l'apparition magique du *buffalo* blanc dans un *RinTinTin* à la télévision du jeudi après-midi ; des BD western dans les illustrés pour la jeunesse aussi biens cocos que cathos, *Vaillant* que *Cœurs vaillants*, « Teddy Ted » que « Frédéri et Ulysse », aussi bien en petits formats qu'en albums, *Kit Carson* que *Lucky Luke*... »<sup>303</sup>

L'occurrence est des plus minimes mais sa présence interpelle : il faut que ce film, ou du moins cette affiche, ait marqué l'auteur pour qu'il s'en souvienne et choisisse de l'insérer dans ce catalogue qui est très sélectif dans sa diversité même. Il faut également qu'il ait marqué Patrick Brion et Bertrand Tavernier pour qu'ils en fassent la promotion en des termes si valorisants<sup>304</sup>. Néanmoins, le choix porté sur *La Flèche brisée* au Festival Lumière 2017 interroge. En effet, s'il s'agissait simplement de remettre au goût du jour Delmer Daves, Bertrand Tavernier aurait pu sélectionner un autre de ses westerns plus réussis d'après son propre avis. De même, alors que rien ne l'y obligeait, il a choisi de faire figurer dans sa sélection les deux films pro-Indiens de la même année 1950. S'il s'agissait simplement

<sup>303</sup>Paul Bleton, *Western, France...*, op. cit., p. 11

<sup>304</sup>Voir notamment III-C-1-b, p. 82-83 et IV-B-2-b, p. 105-106



d'aborder le thème de la réhabilitation des Indiens, il aurait pu se contenter de présenter la seule *Porte du diable* d'Anthony Mann et de valoriser ce western injustement mal accueilli à sa sortie. La sélection de *La Flèche brisée* renvoie probablement à une combinaison de facteurs émotionnels. Tavernier a sûrement préféré faire (re)découvrir, parmi toute la filmographie de Daves, ce western pour lequel il a un attachement personnel, qui a été très bien accueilli en France et dans le reste du monde en 1950 et qui a eu, en cela même, un rôle de tournant plus marquant que celui-ci de Mann. On peut, en ce sens, espérer que le public français lui réserve encore aujourd'hui un bon accueil en écho à la « sensibilité française » déjà évoquée. En effet, n'en déplaît aux détracteurs de l'optimisme quelque peu mièvre de ce film, c'est cet optimisme qui a plu au public en 1951 et qui peut toujours plaire aujourd'hui dans un pays imprégné de culture romantique. Certaines scènes plaisent particulièrement pour leur lyrisme. Brion, Tavernier ou encore Jacques Lourcelles dans le *Dictionnaire du cinéma* évoquent, par exemple, tous trois une scène du film où Jeffords et Sonseeahray s'embrassent au bord d'une rivière, devant un paysage décrit comme magnifique (1h20'26)<sup>305</sup>. Elle est d'ailleurs utilisée en illustration de leurs ouvrages et fait ainsi figure d'« image d'Épinal » du film (annexe 3, p.119)<sup>306</sup>. Ce n'est donc pas en tant que western respectant les canons du genre qu'il est apprécié qu'en tant que film romantique qui apporte douceur et émotion.

De plus, à se laisser emporter par cette sensibilité romantique et à l'associer à une certaine ferveur patrimoniale en France, on pourrait facilement faire l'hypothèse que la valorisation de ce western ne se « contente » pas de remédier au fait qu'il serait « quelque peu méconnu » mais qu'elle promet un film « injustement oublié ». Cet argument est sans doute un peu fort mais notre rapport au patrimoine a souvent partie liée nos émotions... Autorité des prescripteurs et émotions, personnelles ou collectives, sont ainsi susceptibles de se renforcer pour décider les acteurs du patrimoine à diffuser ce film et pour attirer curieux et passionnés à le regarder une première, deuxième ou énième fois. Néanmoins, cela ne suffit pas à expliquer pour autant le récent engouement des acteurs pour sa diffusion...

### ***b) Des choix pratiques***

Il est vrai que le principal argument affiché est de donner à connaître un film qui a marqué l'histoire du genre et ainsi remédier à son oubli. Bien qu'il est indéniable que ce soit là une raison essentielle, elle ne peut cependant pas être la seule car plusieurs autres westerns sont dans ce même cas. Il serait tout aussi légitime de choisir de diffuser *The Devil's doorway* (*La Porte du diable*) d'Anthony Mann sorti la même année et peut-être même serait-il plus légitime de le choisir pour remédier à son insuccès premier, lui qui ne présente pas l'optimisme de *La Flèche brisée*, optimisme si évident qu'il en devient soupçonnable et qui est une des limites du western davesien. De plus, s'il s'agit de présenter un western qui réhabilite la figure de l'Indien, d'autres films, plus ou moins connus, plus ou moins révélateurs d'un changement de regard (politique et/ou esthétique) sur les Amérindiens, pourraient être préférés à l'œuvre de Delmer Daves...

<sup>305</sup> « Le lyrisme de Daves et son immense talent plastique (le plan où les deux époux allongés contemplant un paysage de lac et de montagnes possède, comme beaucoup de moments dans le film, une véritable saveur paradisiaque) expriment... ». Jacques Lourcelles, s. v., « La Flèche brisée », *Dictionnaire du cinéma*. [3] *Les Films*, Paris : Robert Laffont, 1992, p.592

<sup>306</sup> Patrick Brion y consacre une double-page dans *Le western : classiques, clefs-d'œuvre et découvertes* (op. cit., p. 164-165)

Il faut donc qu'il y ait d'autres raisons et je pense qu'il s'agit de toute une combinaison de facteurs, plus ou moins conscients, induits par la commodité pratique tout autant que par la sensibilité française. Ainsi, le choix peut se porter sur ce western par pur pragmatisme. En effet, étant donné qu'il a déjà été valorisé, il suffit de copier ces exemples avec un effet boule de neige. Il a été inclus au programme de Collège au cinéma en 2009 et a ainsi été diffusé à plusieurs reprises dans divers collèges, dans le cadre de ce projet national ou bien, de façon plus indépendante, dans des ciné-clubs qui utilisent la liste de Collège au cinéma pour leur propre programmation<sup>307</sup>. Pour les cinémas désireux de projeter un western ou pour tout événement culturel, le film est facilement accessible car numérisé et proposé par l'ADRC. De plus, les organisateurs peuvent s'inspirer d'autres manifestations et décider de diffuser ce film au vu des différentes valorisations qu'ils auraient pu apercevoir aux alentours ou sur Internet. De même, les discours autour de ce western sont déjà disponibles et facilement réutilisables car accessibles avec Internet : le dossier pour Collège au cinéma est en libre accès sur le site du CNC.

De plus, la vue et/ou l'achat du film et du roman sur le marché ont pu instiller l'idée de leur valorisation. Les sorties successives de ces objets commerciaux semblent d'ailleurs témoigner d'un effet boule de neige similaire. Il se peut ainsi que la réédition DVD de 2012 ait attiré l'attention des éditions Télémaque pour qu'ils publient le roman l'année suivante et, le projet s'étoffant, qu'ils le publient à nouveau l'année d'après avec la création de la collection « Frontières »<sup>308</sup>. Leur appel à Olivier Delavault apparaît en ce sens des plus réfléchis. En effet, au sein de sa propre collection « Nuage rouge », celui-ci avait déjà réédité le roman d'Arnold en 1992. De plus, le tableau en couverture en la publication de 2013 est repris de celle de l'ouvrage d'Edwin R. Sweeney, *Cochise, chef des Chiricahua*, publié dans cette même collection « Nuage rouge » (annexe 7, p. 136). Quant au « matériau de base », il était lui aussi déjà disponible. En effet, la traduction utilisée pour les trois éditions reste celle de Jean Muray de la première publication française en 1951 sans que n'ait été fait appel à un nouveau traducteur.

Qu'elle soit motivée par des choix pratiques et/ou des goûts personnels, toute mention de *La Flèche brisée* au détour d'une page, toute diffusion dans le ciné-club du quartier ou dans un grand Festival international, toute mise en vente de l'objet *valorise* ce film en le mettant sur le devant de la scène. Néanmoins, malgré tout ce qui a pu être avancé jusqu'ici, ce film reste largement méconnu en France. Faut-il pour autant conclure à un échec de sa patrimonialisation ?

<sup>307</sup>On peut également signaler sa programmation au ciné-club de l'école Lakanal de Lille adressé aux élèves de CM1-CM2 pour le 12 décembre 2016 (<http://ecolelakanal.fr/blog/mobile/blog.php?lng=fr&pg=3698>, consulté le 21/05/2018). L'affiche utilisée sur le site, non datée, est signée Boris Grinsson (voir annexe 4, p. 134). C'est une reprise de l'affiche originale américaine déjà décrite (voir II-A-2-a, p.40) mais le résultat est plus aéré, dans des couleurs plus froides et les visages des personnages reprennent les traits de leurs acteurs. On retrouve également les trois adjectifs accrocheurs déjà vus sur une autre affiche mais ils sont quelque peu explicités en devenant des groupes nominaux et se voient ajouter un quatrième membre à leur trio, ce qui donne : « Un amour romantique ! Des mœurs inconnues ! Des aventures épiques ! Un cadre sauvage ! ». L'ajout pourrait rendre compte d'un nouvel intérêt pour la spécificité de ce film qui prend le temps de représenter les Indiens et leurs coutumes, ce qui laisserait supposer que cette affiche est postérieure à 1951. Néanmoins, ce quatuor garde un rôle d'accroche publicitaire et reprend le ton épique des affiches du genre western.

<sup>308</sup>Cette collection comprend aujourd'hui six ouvrages, parus dans l'ordre suivant : *La Flèche brisée (Blood Brother)* d'Elliott Arnold (édition du 11/09/2014), *Les Cheyennes (Cheyenne Autumn)* de Mari Sandoz (26/06/2014), *Little Big Man* de Thomas Berger (26/06/2014), *La Prisonnière du désert (The Searchers)* d'Alan Le May (02/02/2015), *Alamo (The Alamo)* de Steve Frazee (11/06/2015) et *Hondo, l'homme du désert (Hondo)* de Louis L'Amour (03/10/2016).

## 2) L'accueil hasardeux de cette récurrence du hasard

La patrimonialisation d'un objet ne l'inscrit nullement à un programme obligatoire de culture à acquérir. Néanmoins, il existe des outils, comme Internet, qui rendent possible sa prise de connaissance par tout un chacun. D'autres outils et acteurs de patrimonialisation se modèlent chaque jour, à commencer par soi-même, comme individu qui se cultive et partage sa culture.

### a) Cultiver sa culture : au hasard des découvertes

La culture n'a jamais été autant accessible qu'aujourd'hui et elle n'a jamais été aussi diversifiée non plus. Au premier abord, on ne peut que se réjouir de ces deux dynamiques mais ce sont également elles qui rendent la culture toujours si difficilement saisissable. En effet, l'extension des limites de ce que recouvrent l'art, la culture ou encore le patrimoine semble infinie alors que l'on s'inquiète de l'ère du « tout-patrimoine ». La culture n'est pas innée, elle s'acquière et il ne nous est pas possible de tout connaître. Ce n'est pas parce que le petit four à pain local a été inscrit au patrimoine que le reste de la France, ou même ceux du village voisin, le sauront. Ce n'est pas parce que le western américain fait l'objet d'actions de patrimonialisation que tous les Français, et même les cinéphiles, se découvriront une passion pour ce genre hollywoodien et pour *La Flèche brisée* tout particulièrement. Il s'agit certes d'une évidence mais une évidence qui, en tant que telle, pourrait expliquer pourquoi Daves et ses westerns restent méconnus. Elle rappelle également que la patrimonialisation est un processus qui s'inscrit dans un temps plus ou moins long. Celle de *Broken Arrow* peut être freinée par les préjugés liés à son appartenance au genre du western tout comme elle peut être accélérée par la mise en avant de sa singularité au sein de ce genre en principe formaté.

Pour assurer la diffusion des discours de promotion et actions de valorisation dont le western de Delmer Daves est l'objet, on peut compter sur les possibilités offertes par les nouvelles technologies lesquelles jouent ainsi un rôle non négligeable dans la découverte d'objets patrimoniaux. Mis à profit en ce sens, Internet devient en effet la promesse d'une diffusion à large échelle, portée aussi bien par les acteurs du patrimoine que par les « simples » individus. Ainsi, on trouvera *La Flèche brisée*, décrite ou seulement mentionnée, sur les sites des cinéma qui la mettent à leur programmation, sur divers sites commerciaux ou, dans le cadre de Collège au cinéma, sur le site du CNC et des collèges qui y participent. Outre cela, on peut trouver les informations de base sur les sites français dédiés au cinéma comme Allociné.fr ou dérivés de revues spécialisées comme Téléràma.fr. On y trouve le résumé, la fiche technique, voire la bande-annonce. Quant aux internautes, ils peuvent poster sur ces pages leur commentaire du film. Le visiteur ne connaissant pas ce western peut apprécier ces avis personnels qui donnent une certaine consistance, même si elle reste subjective, au peu de données que ces sites offrent. Pour avoir un discours plus étoffé, le site Dvdclassik.com, qui se fait le relai de l'actualité de sorties DVD et rediffusions en salles des films de patrimoine, peut servir de référence. *La Flèche brisée* figure parmi les analyses critiques de film proposées<sup>309</sup>. On trouve également des critiques des éditions DVD et Blu-ray<sup>310</sup> et les internautes peuvent donner leur propre commentaire sur le forum<sup>311</sup>.

<sup>309</sup>Voir Érick Maurel (critique du film pour la réédition DVD de 2005), *Dvdclassik* [en ligne], 22/10/2005, (<http://www.dvdclassik.com/critique/la-fleche-brisee-daves>, consulté le 06/05/2018)

<sup>310</sup>Voir Francis Trento (critique de l'édition Blu-ray), *Dvdclassik* [en ligne], 03/05/2012, (<http://www.dvdclassik.com/test/blu-ray-la-fleche-brisee-sidonis-calysta-western-legende-edition-speciale>, consulté le 06/05/2018)

De plus, le réseau Internet donne accès aux sites et pages web autres que français, tels que Imdb.com (Internet Movie Database) ou les pages Wikipedia dédiée au film en différentes langues. Les blogs de cinéphiles, même s'ils demandent de faire parfois preuve de recul critique, sont souvent mieux informés que ces principaux sites aux informations générales. Par exemple, le blog Hollywoodclassic.com<sup>312</sup> met en lien la vidéo de Patrick Brion, originellement mise en ligne par Sidonis Calysta sur Youtube. On peut d'ailleurs visionner le film de Delmer Daves en intégralité sur le fameux site d'hébergement vidéo. Il est de plus tout autant disponible en français qu'en version originale. En dépit du filtre Youtube, ces vidéos sont en situation d'illégalité pour non-respect du droit d'auteur. Il n'en demeure pas moins que cet accès libre peut contribuer à la patrimonialisation de ce western à défaut de pouvoir être considéré comme des actions légitimes de transmission patrimoniale.

Au cours de ses recherches sur la toile, allant de lien en hyperlien, le visiteur curieux pourra ainsi découvrir, plus ou moins volontairement, le film sous toutes les coutures. S'intéressant au western ou plus largement au cinéma, à Cochise ou plus largement aux Indiens, à l'histoire de l'Ouest américain ou aux ambiguïtés de la colonisation, il est susceptible de prendre connaissance du film, de sa source littéraire, de la série télévisée et des autres productions dérivées. C'est également au détour d'une recherche Amazon, d'un blog de cinéphile ou de la sélection Youtube qu'il lui est possible de s'informer sur les différentes manières dont ce western est accessible, qu'elles soient scolaires, culturelles ou commerciales, payantes ou gratuites. Mises bout à bout, ces prises de connaissance et ces reconnaissances de la valeur patrimoniale de *La Flèche brisée* portées par tous types d'individus, anonymes ou médiatiques, laissent augurer une appropriation collective indissociable du phénomène de patrimonialisation, ce dont mon propre exemple peut rendre compte (étant donné qu'il s'agit de mon expérience personnelle, j'emploierai ici la première personne).

### ***b) Mon expérience personnelle : le rôle prééminent du hasard***

Sans que cela ait fait de moi une cinéphile avertie ni une passionnée de western, une certaine « prédisposition » familiale m'a conduite à apprécier le western et à m'intéresser notamment à *La Flèche brisée* que j'ai découverte par hasard.

Entre *Gaston Lagaffe* et *Yoko Tsuno*, notre bibliothèque compte ainsi plusieurs bandes-dessinées westerns et leur point commun est l'importance accordée aux Indiens. Ceux-ci sont soit des amis proches du héros comme dans *Buddy Longway* de Derib chez Le Lombard où le trappeur éponyme se marie avec une Sioux, soit les héros eux-mêmes dans la série *Les Peaux-Rouges* de Hans Kresse chez Casterman. J'en ai acquis une sympathie spontanée envers les Amérindiens. Quant au genre cinématographique, je l'ai découvert à la télévision grâce à mon père qui, comme Patrick Brion et Bertrand Tavernier, appartient à une génération abreuvée de westerns. Il allait régulièrement au cinéma en voir et ne ratait jamais le rendez-vous hebdomadaire où l'ORTF programait l'un de ces films sur le petit écran. Aujourd'hui, quand un western passe à la télévision, il n'hésite donc pas à retrouver l'enthousiasme de son enfance. Par curiosité, et par

<sup>311</sup>Voir la critique du film de Jeremy Fox datée du 19/10/2017, (<http://www.dvdclassik.com/forum/viewtopic.php?t=19107>, consulté le 06/05/2018)

<sup>312</sup>Voir « Stef91330 », [anon.], (<http://hollywoodclassic.hautetfort.com/apps/search/?s=la+fl%C3%A8che+bris%C3%A9e>, consulté le 27/10/2017)

goût, j'en suis venue à l'accompagner durant ces séances et à apprécier la dramaturgie westernienne. Ce n'est cependant pas par le biais que j'ai découvert l'œuvre de Delmer Daves.

Cela s'est fait par le biais de l'école, durant mon année d'hypokhâgne au lycée Frédéric Mistral à Avignon. Cette découverte a été indirecte étant donné que j'étais en spécialité théâtre et que je n'ai pas participé au projet commun entre les spécialités cinéma et histoire-géographie. Intéressée néanmoins par le sujet d'étude, j'ai consulté la liste des westerns sur lesquels mes camarades avaient à travailler. Le titre et le résumé de *La Flèche brisée* ont attiré mon attention davantage portée sur le thème de « la figure de l'Indien » que sur celui de « l'ordre et la morale ». Après de rapides recherches sur Internet, j'ai vu que le film était disponible sur Youtube et ai donc profité de l'occasion pour le visionner. Cette première expérience m'a enjointe à m'intéresser aux autres westerns pro-Indiens et au traitement que chacun fait des Amérindiens. De plus, en 2015, lors d'un passage à la librairie, j'ai aperçu le roman d'Elliott Arnold dans l'édition Télémaque de 2014, ce qui m'a immédiatement donné l'idée de l'acheter afin de l'offrir à mon père lequel s'est souvenu d'avoir vu le film à la télévision avec son propre père qui lui-même se rappelait l'avoir vu au cinéma quand il était « jeune homme ». Les rouages familiaux personnels et les rouages patrimoniaux scolaires et commerciaux se sont ainsi combinés pour attiser ma curiosité envers ce western-ci.

Quant à ma propre petite contribution à cette patrimonialisation, elle s'est elle aussi faite par le biais de l'école et du hasard. Pour le séminaire d'histoire culturelle sur l'audiovisuel de cette première année de master, j'ai choisi de travailler sur la patrimonialisation du western de Daves. J'ai fait ce choix après m'être désolée de ne toujours pas avoir lu le roman. Je me suis alors véritablement passionnée pour les deux œuvres et, avec ce premier travail oral, j'ai fait découvrir ce western à mes camarades. Ayant découvert au fil de mes recherches les nombreuses mentions et actions le valorisant, j'ai ensuite décidé de lui dédier mon mémoire de première année. Mon intérêt pour le western, auparavant plutôt fugitif, s'est ainsi vu enrichi, d'autant plus que je l'ai mis en écho avec mon propre bagage culturel scolaire. En effet, la référence de Jean-Louis Rieuepeyrou au « bon sauvage cher à nos philosophes »<sup>313</sup> a aussitôt réveillé mes souvenirs de Rousseau dont j'ai appris la pensée durant mes cours de philosophie d'hypokhâgne. De même, il m'a semblé naturel d'étoffer mon approche des Indiens dans un cadre français en faisant appel à l'ouvrage de Michèle Duchet, *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières* que j'ai eu à lire en khâgne pour l'épreuve orale de Sciences humaines à l'ENS de Lyon (et à l'inverse de la plupart de mes camarades, il m'a passionnée). En khûbe enfin, le programme d'histoire contemporaine sur la colonisation française en Afrique m'a interpellée et je n'ai pu m'empêcher de mettre en écho mes réflexions sur ce thème d'histoire française et sur le western américain *Broken Arrow*...

Ce retour sur mon expérience, que je plaçais sous l'égide du hasard, me permet d'ailleurs de me rendre compte du rôle déterminant de l'école qui, plus que le marché de la culture ou Internet, nous contraint (dans une logique qui se veut positive et qui l'a été dans ce cas-là) à découvrir la richesse du patrimoine qui nous est transmis dans son sens large et sa diversité.

<sup>313</sup>Jean-Louis Rieuepeyrou, « Histoire et légende », art. cité, p. 79

Dans les Actes des Entretiens du Patrimoine de 2003, François Fortunet rappelle d'ailleurs que, d'un point de vue purement juridique, l'objectif du patrimoine est d'assurer la transmission de ce dernier :

« Qualifier un bien ou une masse de biens de "patrimoine" implique que le trait le plus caractéristique des politiques mises en œuvre doit être celui de gérer la continuité, plus encore même que d'en garantir la permanence. Autrement dit, plus que la volonté d'établir un lien entre passé et présent, c'est la gestion du présent qui prime dans une mise en perspective et dans une logique du devenir. »<sup>314</sup>

Citant Christophe Dupavillon, il ajoute que le patrimoine n'est plus considéré selon une logique verticale de père en fils mais selon une logique horizontale : cet héritage est partagé au sein d'une même génération<sup>315</sup>. De même, on peut remarquer que la transmission de *La Flèche brisée* ne se situe pas seulement dans le cadre scolaire, ni même cinématographique, mais s'insère dans le vaste champ de la culture, le tout à échelle nationale, locale ou seulement individuelle. De plus, l'autorité des discours savants au sujet de ce western et sa légitimation par son passage par l'école peuvent donner plus de force à sa diffusion commerciale et patrimoniale sur les étals, ce qui signifie que le rôle du marché n'est pas non plus à négliger. Que l'intérêt pour ce film relève de la science cinématographique et/ou de l'émotion nostalgique, le premier western de Delmer Daves peut ainsi être partagé comme un classique de légende, un classique scolaire, un héritage du passé à découvrir ou redécouvrir.

---

<sup>314</sup>François Fortunet, « La théorie juridique du patrimoine au temps présent » dans Henry Rousso (dir.) *Le regard de l'histoire...*, op. cit., p. 39-45, p. 44

<sup>315</sup>*Ibidem*, p. 44

## CONCLUSION

---

### SILENCE ! PATRIMONIALISATION EN COURS... PARLONS-EN !

En 1991, à l'occasion de la sortie française de *Danse avec les loups*, un journaliste français écrit dans *La saison cinématographique* :

« Alors que le western est entré au musée, Kevin Costner reprend à son compte le vieil humanisme de *La Flèche brisée* pour une spectaculaire *Danse avec les loups*. »<sup>316</sup>

Deux éléments intéressants pour notre sujet se dégagent de cette citation. En effet, on constate, en France, à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, la patrimonialisation du genre hollywoodien ainsi que la permanence de la référence davesienne. L'humanisme du cinéaste, si apprécié des Français, sert toujours de point de comparaison positif. Ainsi, quarante ans après la sortie de ce film-là, la France considère déjà le western comme patrimoine et trente ans plus tard, au XXI<sup>e</sup> siècle, les actions de valorisation de cette œuvre en témoignent.

Faisons un retour sur la définition de patrimonialisation en résumant en quoi *La Flèche brisée* s'inscrit dans les divers aspects du processus tel qu'ont pu les caractériser Jean Davallon, théoricien du patrimoine, et Christophe Gauthier, spécialisé dans le patrimoine cinématographique<sup>317</sup>.

#### • Les retrouvailles après la perte :

L'oubli et la redécouverte sont des étapes essentielles. Après un important succès critique et populaire, l'œuvre de Daves est aujourd'hui méconnue du grand public et n'est plus aussi encensée par la critique que par le passé. Néanmoins, sa patrimonialisation lui donne un éclat nouveau. En effet, même si nous avons potentiellement déjà vu le film, ce dernier se voit doter d'une nouvelle valeur symbolique, celle du patrimoine. De plus, il profite de, et participe à, la patrimonialisation du genre western que l'on appréhende différemment aujourd'hui en France, comme genre plus varié et moins manichéen qu'il n'y paraît.

Sans démentir la permanence des préjugés – les jeunes générations, peu au fait de la profusion westernienne, s'en remettent aux clichés pour y voir un genre simpliste – le western se voit attribuer de plus en plus de prestige par un double phénomène de raréfaction. En effet, sa raréfaction sur grand écran le fait reconnaître comme artistique tandis que sa raréfaction sur petit écran, qui va de pair avec l'éloignement dans le temps, le renvoie au passé, et par là, au patrimoine. Le cycle de la patrimonialisation y trouve à la fois une cause et un effet : attribuer au western l'éclat de l'art, couplé à l'éclat d'un passé à retrouver, suscite un engouement patrimonial le quel, en retour, suscite un nouvel engouement pour le western.

À cela s'ajoute un nouveau regard porté sur ce genre. La nostalgie – que ce soit celle de l'Ouest comme mythe de l'Ailleurs ou celle des films de notre enfance – ne suffit plus. Elle disparaît quelque peu derrière la nouveauté – que ce soit celle

---

<sup>316</sup>[anon.], dans *La saison cinématographique*, volume 39, Paris : UFOLEIS, 1991, non paginé (source : Ngram Viewer)

<sup>317</sup>Je me sers de l'ouvrage de Jean Davallon, *Le don du patrimoine*, op. cit., de l'article de Christophe Gauthier « Le cinéma : une mémoire culturelle », art. cité, et de mes notes prises lors du séminaire du LAHRA « Patrimoine et patrimonialisation du cinéma » à Lyon le 22/01/2018 où Christophe Gauthier a fait une intervention.

de la découverte de vieux films inconnus ou celle de westerns contemporains. Cette nouveauté s'inscrit dans le « sérieux » de l'approche historique du genre, celui de son approche artistique et enfin celui du patrimoine cinématographique. L'aspect populaire du genre américain semble ainsi s'effacer dans un souci de légitimation et l'éclat culturel du western qu'est *La Flèche brisée* paraît même se renforcer par la valorisation de tout ce qu'il le distingue des canons du genre et en fait une œuvre singulière.

De plus, en dépit de l'oubli général, ce western a perduré dans la mémoire des Français. En effet, même si *Danse avec les loups* est devenu aujourd'hui la référence incontournable, le film de Daves demeure, comme nous l'avons vu, un point de comparaison privilégié. Dans l'imaginaire collectif, il reste présenté comme l'œuvre tournante du western pro-Indien<sup>318</sup>. Malgré la nécessité d'une phase d'oubli, la patrimonialisation en France de ce film se trouve alors légitimée par le fait que, finalement, les Français ne l'ont jamais complètement oublié. C'est sur cette base de la « relativité française » que les acteurs du patrimoine entendent lui redonner toute sa valeur, elle-même rehaussée et réorientée par l'ajout de sa nouvelle valeur patrimoniale.

#### • *L'expertise savante et la reconnaissance institutionnelle*

Le sens donné aux westerns dépend des discours (et de leurs auteurs) ainsi que des pratiques (et de leurs acteurs). Différentes étapes de légitimation ont amené à considérer ces films comme des objets patrimoniaux et à les faire reconnaître comme tels.

Cela a nécessité une phase d'artification. Les discours critiques ont ainsi édifié *La Flèche brisée*, objet industriel sorti d'Hollywood, en objet artistique. Ce western est mentionné, valorisé, critiqué positivement dans les revues, sites spécialisés et les ouvrages dédiés au cinéma. Pour le décrire, il est fait appel à des référents culturels et artistiques qui font coïncider l'intérêt pour un film *a priori* dénué de qualités esthétiques du fait de son appartenance au genre western avec l'horizon d'attente français sur l'art. Cela passe par le discours et l'emploi d'un certain vocabulaire. Jacques Meillant présente ainsi le film pour la revue *Télérama* en 1968 dans la rubrique « Analyse d'un grand film » ; Patrick Brion n'hésite pas à le qualifier de « chef-d'œuvre » dans son ouvrage *Le Western* ; Bertrand Tavernier l'évoque comme un modèle « exemplaire » de mise en scène et ne cache pas son admiration pour l'« auteur » qu'est Delmer Daves dans *Amis américains*. Cela passe également par l'autorité de ceux qui en font l'éloge. Jacques Meillant est critique chez *Télérama*, Brion est un historien spécialiste du western, Tavernier un cinéaste français de renom.

Cette reconnaissance critique prend une nouvelle ampleur lorsque s'y ajoute une reconnaissance institutionnelle. En effet, les propos cinéphiles se dotent d'une légitimation théorique lorsque le film, objet de critiques, devient un objet d'étude universitaire, pris dans une approche historique et/ou esthétique du genre western.

---

<sup>318</sup>Comme point de comparaison américain, Angela Aleiss, spécialiste de la question indienne dans les westerns, met particulièrement en avant les limites des films pro-Indiens. Elle a d'ailleurs rédigé sa thèse sur *Broken Arrow*. Dans son dernier ouvrage, *Making the White Man's Indian : Native Americans and Hollywood movies* (Westport : Praeger publishers, 2005, p. 142), elle relève que : « Les nombreuses affirmations selon lesquelles *Danse avec les loups* était le premier film à faire jouer des acteurs amérindiens, à utiliser une langue indienne authentique, et à mettre en scène les Indiens sous un jour positif ont été largement partagées par les Indiens comme par les non-Indiens. Bien au contraire, les fans fidèles au film ont cru que Hollywood venait enfin de faire son *mea culpa* longtemps attendu. » (traduction de l'américain que j'espère la moins maladroite possible.) Ainsi, aux États-Unis, circulent, à propos de *Danse avec les loups*, les mêmes préjugés que ceux qui sont véhiculés en France sur *La Flèche brisée* qui reste davantage dans les mémoires.



De plus, les limites inhérentes au film que les ouvrages scientifiques mettent en exergue ne le desservent pas dans son intégration au patrimoine. Il suscite l'intérêt des chercheurs pour son rôle de tournant dans la veine progressiste du genre, ce qui perpétue ainsi son prestige en lui donnant un véritable éclat patrimonial : c'est une œuvre historique dont les westerns pro-Indiens contemporains sont l'héritage. Cela attire l'attention des institutions publiques issues du politique comme le Centre National du Cinéma et de l'image animée ou le ministère de l'Éducation nationale qui s'intéressent particulièrement à ce film en le donnant à étudier dans un dispositif scolaire d'éducation artistique au cinéma. Enfin, le tout est sous-tendu par un volet archivistique indissociable du phénomène de patrimonialisation. Les institutions publiques de sauvegarde du patrimoine cinématographique ne dédaignent pas de collecter vidéos, discours et objets divers liés à un western américain comme *Broken Arrow*.

### • *L'appropriation collective et la projection de valeurs sociales*

Ce double phénomène d'appropriation et de projection fonctionne en reflet : il s'agit de faire sien un objet extérieur en lui trouvant des échos personnels, que ce soit par le goût subjectif ou par l'imprégnation culturelle nationale.

La sensibilité des individus rejoint, du fait de leur identité de Français, une émotion collective que Daniel Fabre considère comme le fondement des dynamiques patrimoniales. Elle « accompagn[e] les controverses tout au long de la chaîne patrimoniale, de la désignation à la publicisation du patrimoine, en passant par la classification, la conservation et la restauration [...] tandis qu'[elle fait] passer une série d'objets valorisée, rehaussés, dans le régime proprement patrimonial du rapport au passé. »<sup>319</sup> C'est ainsi que, en 1987, Jean-Michel Leniaud, sous le pseudonyme d'Eugène Ollivier, conclut son compte-rendu des actes du colloque « Les monuments historiques de demain » qui eut lieu en 1984 : « Tant et si bien qu'on en vient à penser que le véritable critère du patrimoine n'est ni l'art ni l'histoire, mais la conscience intime du groupe social que tel objet appartient effectivement à son patrimoine. »<sup>320</sup> On pourrait appliquer ses propos au western américain à titre d'exemple. La dénomination même du genre *western* renvoie à son américanité et cependant, ses liens avec l'identité française sont plus nombreux et importants que ne le laissent présager ce mot et les préjugés qu'on lui associe. Genre de paradoxes, il est spécifiquement américain tout en étant universel ; il a marqué – et marque toujours – durablement le monde du cinéma, et ce à travers le monde. Il a fait l'objet d'appropriations diverses, suscitant l'engouement du public ainsi que des adaptations nationales de l'univers westernien à travers romans, films et bandes-dessinées...

Ce transfert culturel implique une transformation de sens : né dans le contexte américain et reçu dans le contexte français, le western a imprégné les esprits, est devenu une propriété spirituelle et culturelle en dépit de son origine étrangère et peut, à ce titre, être légitimement considéré comme un élément du patrimoine cinématographique des Français. La fascination pour les Indiens, les idéaux républicains, la notion philosophique de pacifisme, la forte imprégnation du mouvement romantique, l'engouement pour les adaptations cinématographiques

<sup>319</sup>Daniel Fabre (2013 : 36), cité par Chiara Bortolotto, Sylvie Sagnes, « Daniel Fabre et le patrimoine : l'histoire d'un retournement », dans *L'Homme*, 2016/2, n°218, p. 45-55, p. 51

<sup>320</sup>Eugène Ollivier (Jean-Michel Leniaud), « Les monuments historiques demain... », dans *Terrain*, oct 1987, n°9. Cité dans Philippe Poirier, « L'évolution de la notion de patrimoine dans les politiques culturelles menées en France sous la V<sup>e</sup> République », dans Henry Rouso, *Le regard de l'histoire...*, op. cit., p. 57

d'œuvres littéraires sont ainsi autant d'éléments culturels français que l'on peut associer au western de Delmer Daves. De plus, les échos entre l'histoire des États-Unis et celle de la France pourraient être mis en exergue pour questionner notre rapport à ce film, et avec lui, à la colonisation...

### • *Une médiation active*

Théorie, archives et spectacle sont trois volets complémentaires à la patrimonialisation, les deux premiers étant nécessaires au troisième pour lui fournir des arguments de légitimation et des dispositifs matériels de diffusion. Programmations de cinémas, de festivals, de chaînes télévisées, projections scolaires... Ces actions de valorisation du cinéma mêlent le plaisir du divertissement cinématographique au sérieux de l'art et du patrimoine. Ces pratiques philiques sont portées par des acteurs « premiers » qui choisissent de faire diffuser le western de Delmer Daves et des acteurs « seconds », spectateurs potentiels à qui sont destinés ces actions de valorisation et qui sont amenés à (re)découvrir ce film, par choix, par hasard, par obligation scolaire... Là encore, l'autorité du médiateur joue en faveur de la patrimonialisation du film, qu'il s'agisse de Bertrand Tavernier, auteur primé, directeur de l'Institut Lumière et initiateur du cycle western au dernier Festival Lumière, qu'il s'agisse d'un enseignant faisant étudier cette œuvre à ses élèves, ou encore d'un ami conseillant la découverte de ce western particulier...

Cette médiation active ne se limite pas au simple visionnage du film. Critiques individuelles sur Internet, relais médiatiques, dossiers scolaires d'accompagnement ou encore hasard des rencontres sont autant d'éléments susceptibles de rendre visible cette œuvre du patrimoine western, de faire un retour réflexif sur elle en interrogeant son esthétique, ses thèmes, son rapport avec le contexte historique de la fiction, de sa sortie, de sa rediffusion actuelle. Et étant donné que cette médiation dépasse le seul écran de cinéma, elle peut se faire à une échelle nationale ou locale, simplement individuelle (au détour d'une conversation) ou mondiale (au détour d'un site Internet).

De plus, cette transmission patrimoniale n'exclut pas les détournements. La nouvelle mise sur le marché de ce western de 1950 fait ainsi partie du processus de patrimonialisation. À nouveau confronté à la concurrence commerciale, il voit sa valeur marchande couplée à sa valeur culturelle ; c'est en tant que « film de patrimoine », « classique », « de légende » qu'il est présenté par les vendeurs et appréhendé par les acheteurs. De plus, le nouvel intérêt porté à sa source littéraire participe à sa mise en valeur et sa redécouverte comme adaptation cinématographique du roman d'Elliott Arnold. Lecteurs et spectateurs peuvent ainsi se rejoindre.

Ainsi, plutôt que de débattre sur le succès ou l'échec de la patrimonialisation de *La Flèche brisée*, force est de constater que, en France, sa patrimonialisation est en cours, qu'il y a plusieurs actions (institutionnelles, commerciales, individuelles) en ce sens, qu'elles se multiplient ces dernières années et qu'elles sont soutenues par l'intérêt de longue date que les Français portent au film et, au-delà de ses traits narratifs et esthétiques, aux thèmes qu'il aborde. Qu'elles touchent des passionnés de westerns ou de simples curieux, des élèves découvrant le film à l'école ou des acheteurs l'apercevant sur les étals, ces actions dépassent le seul cercle de la cinéphilie et tendent à (re)créer une appropriation collective de ce western.

## SOURCES

---

### Le film et le roman :

ARNOLD Elliott (aut.), MURAY Jean (trad.), *La Flèche brisée*, Paris : Télémaque éd., 2014, 608p

DAVES Delmer, *La Flèche brisée*, Twentieth Century Fox, 1949, 89min

### Les discours en textes et en images :

- Images :

- 7 affiches (1949, 1950, s.d., 2008)

Affiche américaine, anonyme, 1949

Affiche française anonyme, sans date

Affiche française, anonyme, 1949, Paris : Richier-Laugier (impr.), lithographie coul., 160x120 cm

Affiche française, anonyme, 1950, Paris : Richier-Laugier (impr.), 60x80cm

Affiche française, SOUBIE Roger (affichiste), 1949, Paris : L.S. (impr.), lithographie coul., 80x60cm

Affiche française, Boris Grinsson (affichiste), sans date, Paris : Cinémato, lithographie coul., 160x120 cm

Affiche française, (reprise de la précédente par Swashbuckler Films), 2008

- 6 jaquettes DVD (2006, 2012)

Jaquette DVD de DAVES Delmer, *La Flèche brisée*, Sidonis Calysta, 2006

Jaquette DVD de DAVES Delmer, *La Flèche brisée*, Sidonis Calysta, 2012

Jaquette coffret DVD, « 4 westerns de légende », Sidonis Calysta, 2012

Jaquette coffret DVD, « Cochise », Sidonis Calysta, 2012

- 3 couvertures de livres (1951, 2013, 2014)

Illustration : anonyme, Paris : Del Duca éd., 1951

Illustration : peinture d'Howard Terpning, Paris : Télémaque éd., 2013

Illustration : Portrait d'Alchise, Indien Apache, par Edward Sheriff Curtis, Paris : Télémaque éd., 2014

- Dossiers pédagogiques, Communiqués de presse, vidéos de promotion :

MAGNY Joël (dir.), *La Flèche brisée de Delmer Daves*, (dossier 171 – Collège au cinéma), Centre National de la Cinématographie, 2009, 29p

Éditions Télémaque, communiqué de presse pour l'édition 2013 de ARNOLD Elliott, *La Flèche brisée*, ([http://www.editionstelemaque.com/images/30/extrait3\\_148.pdf](http://www.editionstelemaque.com/images/30/extrait3_148.pdf), consulté le 28/10/2017)

Éditions Télémaque, communiqué de presse pour l'édition 2014 de ARNOLD Elliott, *La Flèche brisée*, (<http://www.editionstelemaque.com/books/fleche-brisee/>, consulté le 28/10/2017)

[anon.], critique du 24/04/2018 sur le site *Telerama*, (<http://www.telerama.fr/cinema/films/la-fleche-brisee,7498.php>, consulté le 29/04/2018)

MAUREL Erick, critique du 22/10/2005, sur le site *Dvdclassik*, (<http://www.dvdclassik.com/critique/la-fleche-brisee-daves>, consulté le 06/05/201

Sidonis Calysta, « Entretien avec Bertrand Tavernier », bonus au DVD du film distribué par Sidonis Calysta, 2012, 16min

Sidonis Calysta, « *La Flèche brisée*, présentation par Patrick Brion », mise en ligne le 16/04/2012, 22min, (<https://www.youtube.com/watch?v=RS5fi1TYJWM>, consulté le 29/10/2017)

DEVILLERS Sonia, « *La Flèche brisée* sur France 3, un grand western subversif », dans l'émission *L'Instant Télé* sur *France Inter*, le 02/01/2017, 3min, (<https://www.franceinter.fr/emissions/l-instant-tele/l-instant-tele-02-janvier-2017>, consulté le 29/10/2017)

Furet du Nord, « Bertrand Tavernier et Patrick Brion ont présenté la collection DVD "Westerns de légende" », mis en ligne le 12/03/2012, 4min14s, (<https://www.youtube.com/watch?v=2y9Ql8jiVVQ>, consulté le 09/03/2018)

• Articles de presse : (source : ciné-ressources)

- NOBECOURT Jacques, dans *Radio Cinéma*, 15 avril 1951, *non paginé*
- [Anon.], dans *L'Aube*, 6 avril 1951, *non paginé*
- [Anon.], dans *Éducation nationale*, 19 avril 1951, *non paginé*
- RIEUPEYROUT Jean-Louis, dans *Cinéma 61*, n°53, février 1961, 152p, p4-35
- TAVERNIER Bertrand, dans *Combat*, 7 septembre 1965, *non paginé*
- CHAZAL Robert, dans *France-soir*, 16 septembre 1965, *non paginé*
- MEILLANT Jacques, dans *Télérama*, n°965, 15 juillet 1968, *non paginé*
- CEBE Gilles, dans *Écran*, n°62, 1977, 80p, p78, *non paginé*
- RABOURDIN Dominique, « Delmer Daves ou le secret perdu », dans *Cinéma 72*, n°226, octobre 1977, 128p, p53
- [Anon.], dans *Cinéma 72*, n°227, novembre 1977, *non paginé*
- [Anon.], dans *Le Nouvel Observateur*, 21 juillet 2011, *non paginé*
- MERANGER Thierry, « Les signes indiens », dans *Cahiers du cinéma*, n°682, 2012, 98p, p74

**Programmations de cinémas, festivals, écoles et autres lieux de projection :**

Cinéma de l'Horloge, Meximieux (01), (<http://cinehorloge.fr/spip.php?article242>, consulté le 29/04/2018)

Cinéma Lux, Caen (14) (<https://www.cinemalux.org/spip/La-Fleche-brisee>, consulté le 15/05/2018)

Cinéma Utopia, Bordeaux (33), (<http://www.cinemas-utopia.org/bordeaux/index.php?id=188&mode=film>, consulté le 15/05/2018)

Cinéma Le France, Saint-Étienne (42), (<https://www.reseau-canope.fr/atelier-val-d-oise/cinema/La-fleche-brisee>, consulté le 30/05/2018)

Cinéma Les Élysées, Issoudun (44), ([anon.], « Journées du Patrimoine : un relief particulier » sur le site *La Nouvelle République*, 15/09/2017, (<https://www.lanouvellerepublique.fr/actu/journees-du-patrimoine-un-relief-particulier>), consulté le 16/05/2018)

École Lakanal, Lille (59), (<http://ecolelakanal.fr/blog/mobile/blog.php?lng=fr&pg=3698>, consulté le 21/05/2018)

- Scène nationale Le Parvis, Ibos (65), (<http://www.parvis.net/le-programme/cinema/la-fleche-brisee>, consulté le 15/05/2018)
- Festival Lumière 2017, Lyon (69), programmation, (<http://www.festival-lumiere.org/media/festival-lumiere-2017/programme-lumiere-2017-bd.pdf>, consulté le 23/10/2018)
- Festival Lumière 2017, Lyon (69), édition n°5 (18/10/2017) du journal du festival, (<http://2017.festival-lumiere.org/media/festival-lumiere-2017/journal/journal-lumiere2017-05.pdf>, consulté le 23/10/2018)
- Cinéma Gérard Philippe, Vénissieux (69) (<http://www.ville-venissieux.fr/cinema/Le-programme/La-fleche-brisee>, consulté le 15/05/2018)
- Cinéma Cinémarivaux, Mâcon (71), (<http://www.cinemarivaux-macon.fr/art-et-essai-scolaires/>, consulté le 05/05/2018)
- Museum d'histoire naturelle, en partenariat avec le cinéma Omnia République, Rouen (76), (<https://www.omnia-cinemas.com/evenement/1303494-jeudi-27-avril-a-20h-cin-mus-um-la-fl-che-bris-e>, consulté le 15/05/2018)

**Autres sources diverses (critiques, témoignages, adaptations...) :**

- BUSCO Fernando, « *La Flèche brisée* », (adaptation en bande-dessinée du roman d'Elliott Arnold), dans *L'Intrépide Hurrah !*, n°575-594 (du 02/11/1960 au 15/03/1961)
- TAVERNIER Bertrand, « Le cinéma et rien d'autre. Entretien », *Le Débat*, 2005/4, n° 136, 192p, p.134-145, (<https://www.cairn.info/revue-le-debat-2005-4-page-134.htm>, consulté le 25/01/2018)
- Programme du concours externe à l'agrégation d'anglais 2018, (<http://saesfrance.org/wp-content/uploads/2017/03/Programme-agr%C3%A9g-ext-2018.pdf>, consulté le 09/04/2018)
- Entretien téléphonique avec Frédérique Hammerli, professeur de cinéma en CPGE A/L au lycée Frédéric Mistral, Avignon (84) en date du 11/04/2018
- Échange de courriels avec Isabelle Oolingén, professeur d'histoire en CPGE A/L au lycée Frédéric Mistral, Avignon (84) en dates du 23/03/2018 et du 08/04/2018
- Éléments de leur cours commun « Le traitement de l'espace et la conquête du territoire dans le western », fournis par Mmes. Frédérique Hammerli et Isabelle Oolingén
- « mafoipourquoipas » [anon.], critique du 10/07/2017 postée sur le site *Télérama* (<http://www.telerama.fr/cinema/films/la-fleche-brisee,7498.php>, consulté le 29/04/2018)
- FOX Jérémie, critique du 19/10/2003 postée sur le forum de *Dvdclassik*, (<http://www.dvdclassik.com/forum/viewtopic.php?t=19107>, consulté le 06/05/2018)
- « Stef91330 », [anon.], (<http://hollywoodclassic.hautetfort.com/apps/search/?s=la+fl%C3%A8che+bris%C3%A9e>, consulté le 27/10/2017)

### **Les institutions de patrimonialisation du cinéma :**

Centre National du Cinéma et de l'Image animée  
(<http://www.cnc.fr/web>)  
« Collège au cinéma », (<http://www.cnc.fr/web/fr/college-au-cinema>)  
Cinémathèque française  
(<http://www.cinematheque.fr/>)  
Ciné-ressources, ([http://www.cineressources.net/recherche\\_t.php](http://www.cineressources.net/recherche_t.php))  
Cinémathèque de Toulouse  
(<http://www.lacinemathequedetoulouse.com/>)  
Institut Lumière, bibliothèque Raymond Chirat  
(<http://www.institut-lumiere.org/>)

### **Les sociétés et sites de promotion du western :**

Distributeurs de films westerns : Sidonis Calysta  
site : <http://sidoniscalysta.com/>  
Éditions Télémaque, collection « Frontières »  
site : <http://www.editionstelemaque.com/genre/collection-frontieres/>  
Éditions Actes Sud, collection « L'Ouest, le vrai »  
site : <https://www.actes-sud.fr/l-ouest-le-vrai>

## **DOCUMENTS BIBLIOGRAPHIQUES À CARACTÈRE DE SOURCE**

### **• Numéros de presse spécialisée :**

AGEL Henri (dir.), *Le western* (dans *Études cinématographiques*, n°12-13, 1961) Paris, Lettres modernes : Minard, 1969, 412p, p.301-309

*Spécial Western*, dans *Cinéma 62*, n°68, juillet-août 1962, 134p

TAVERNIER Bertrand, « Delmer Daves ou de la morale » et « Chroniques hollywoodiennes », dans *Positif*, n°50-51-52, mars 1963, 256p, p.114-123

CAMY Gérard (dir.), *Western : que reste-t-il de nos amours ?*, dans *CinémAction* n° 86, Condé-sur-Noireau : Corlet ; Paris : Télérama, 1998, 239p

### **• Paroles de cinéphiles, cinéastes :**

BAZIN André, « Le western ou le cinéma américain par excellence » (1953), « Évolution du western » (1955), « Un western exemplaire : *Sept hommes à abattre* » (1957), dans BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris : Les éditions du Cerf, 1985 (1964), 376p, p217-227, p229-239, p241-247

BRION Patrick, « La Flèche brisée », dans *Le western : classiques, chefs-d'œuvre et découvertes*, Paris, La Martinière, 1992, 361p, p162-167

BRION Patrick, « La Flèche brisée », dans *Encyclopédie du western*, Paris : éditions SW Télémaque, 2016 (2<sup>e</sup> éd. rev. et augm.), 831p, p199-200

LOURCELLES Jacques, s. v., « La Flèche brisée », *Dictionnaire du cinéma. 3 : Les films*, Paris : Robert Laffont, 1992, 1725p, p592-593

TAVERNIER Bertrand, « Delmer Daves », dans *Amis américains : entretien avec les grands auteurs d'Hollywood*, Arles : Actes Sud, Lyon : Institut Lumière, 1993, 830p, p223-245

TAVERNIER Bertrand, « Delmer Daves », dans *Amis américains : entretien avec les grands auteurs d'Hollywood*, Arles : Actes Sud, Lyon : Institut Lumière, 2008 (rééd. rev. et augm.), 995p, p270-307

• Autres ouvrages :

ASTRE Georges-Albert, HOARAU Albert-Patrick, *Univers du western*, Paris : Segherd, 1973, 423p

BENOLIEL Bernard, RAUGER Jean-François (dir.), *Delmer Daves : la morale des pionniers*, (Festival international du film d'Amiens, Cinémathèque française / Musée du cinéma), Amiens : Vol de nuit éd., 1999, 125p

BELLOUR Raymond (dir.), *Le western. Approches, mythologies, auteurs, acteurs, filmographies*, Paris : Gallimard, 1966, 424p

FLAYEUX Jean-Pierre, *L'amérindien et ses représentations iconographiques : du mythe à l'anthropologie ?*, thèse de doctorat, dirigée par BOURGET Jean-Loup, université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 1996, non paginé

FORD Charles, *Histoire du western*, Paris : Albin Michel, 1976 (1964), 376p

MORIN Georges-Henri, *Le cercle brisé. l'image de l'Indien dans le western*, Paris, Payot, 1977, 312p

PIGENET Michel, *Delmer Daves*, I.D.H.E.C., XV<sup>e</sup> promotion, mai 1960, [référence trouvée dans ASTRE Georges-Albert, HOARAU Albert-Patrick, *Univers du western*, op. cit., p.252]

RIEUPEYROUT Jean-Louis, *Le western ou le cinéma américain par excellence*, Paris : éditions du Cerf, 1953, 187p

## BIBLIOGRAPHIE

---

- **Outils et dictionnaires :**

Site *Encyclopaedia Universalis*, (<https://www.universalis.fr/>)

Dictionnaire *Trésor de la Langue Française*, en ligne, (<http://atilf.atilf.fr/>)

Dictionnaire de latin-français de GAFFIOT Felix, *Le Grand Gaffiot*, Paris : Hachette, 2008 (3<sup>e</sup> éd. rev. et augm.), 1766p

Sites dédiés au cinéma : *Allociné*, (<http://www.allocine.fr/>)

*Télérama* (<http://www.telerama.fr/>)

*Internet Movie Database*, (<https://www.imdb.com/>)

- **Ouvrages généraux sur le cinéma et les genres cinématographiques :**

AUZEL Dominique, *Le Cinéma*, Toulouse : éditions Milan, 2004, 64p

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris : Les éditions du Cerf, 1985 (1964), 376p

PINEL Vincent, *Genres et mouvements au cinéma*, Paris : Larousse, 2017, 239p

SERCEAU Michel (dir.), *Panorama des genres de cinéma*, dans *CinémAction* n°68, Condé-sur-Noireau : Corlet ; Paris : Télérama, 1993, 216p

- **Ouvrages sur la réception :**

DUFOUR Éric, *La valeur d'un film. Philosophie du beau au cinéma*, Paris : Armand Colin, 2015, 208p

ETHIS Emmanuel, *Le cinéma et ses publics. Comment le cinéma nous aide à nous comprendre et à comprendre les autres*, Avignon : éditions universitaires d'Avignon, 2015, 77p

JAUSS Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 1990 (1978), 305p

MOINE Raphaëlle, « Film, genre et interprétation », dans *Le français aujourd'hui*, 2009/2 n°165, p. 9-16, (<https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2009-2-page-9.htm>, consulté le 12/03/2018)

- **Généralités sur le western :**

> **Dictionnaires et encyclopédies :**

AZIZA Claude, *Dictionnaire du western*, Paris : Vendémiaire, 2017, 465p

BRION Patrick, *Encyclopédie du western*, Paris : éditions SW Télémaque, 2016 (2<sup>e</sup> éd. rev. et augm.), 831p



FAGEN Herb, *The Encyclopedia of westerns*, New York : Facts on File, 2003, 618p

> Ouvrages généraux :

COHEN Clélia, *Le Western*, Paris : Cahiers du cinéma : CNDP, 2005, 94p

DESMARAIS Mary-Dailey, BRENT SMITH Thomas, *Il était une fois... le western : une mythologie entre art et cinéma*, cat. expo., Montréal, Musée des beaux-arts, (14 octobre 2017-28 janvier 2018) ; Denver, Denver art museum, (27 mai-10 septembre 2017), Montréal : Musée des beaux-arts ; Milan : 5 continents, 2017, 303p

LEUTRAT Jean-Louis, LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, *Western(s)*, Paris : Klincksieck, 2007, 206p

MAYER Hervé, *La construction de l'Ouest américain dans le cinéma hollywoodien*, Neuilly : Atlante, 2017, 285p

MENEGALDO Gilles, GUILLAUD Lauric (dir.), *Le western et les mythes de l'Ouest : littérature et arts de l'image*, (publication du colloque international de Cerisy, centre culturel international (20-30 juillet 2010)), Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015, 560p

PEIRANO Pierre-François (dir.), *La construction de l'Ouest américain [1865-1895] dans le cinéma hollywoodien*, Paris : Ellipses, DL 2017, 207p

• **Les Indiens d'Amérique : leur histoire et leur perception en France :**

DUCHET Michèle, *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières*, Paris : Albin Michel, 1995, 611p

LAFAYE Jacques, « Les chroniques du Nouveau Monde », *Encyclopaedia Universalis*, (<http://www.universalis-edu.com.bibelec.univ-lyon2.fr/encyclopedia/chroniques-du-nouveau-monde/>), consulté le 03/04/2018

HOCKING Doug, *Tom Jeffords, friend of Cochise*, (s. l.) : Twodot books [États-Unis], 2017, 240p

SWEENEY Edwin R. (RICKLIN Odile, trad. fr.), *Cochise, chef des Chiricahuas*, Monaco : éditions du Rocher, 1993 (1991), 592p

UTLEY Robert M. et WASHBURN Wilcomb E. (PELLERIN Simone, trad. fr.), *Guerres indiennes, du Mayflower à Wounded Knee*, Paris : Albin Michel, 1992 (1977), 275p

• **Les Indiens dans les westerns :**

ALEISS Angela, *Making the White Man's Indian : Native Americans and Hollywood movies*, Westport (Conn.), London : Praeger, 2005, 230p

LACOUÉ-LABARTHE Mathieu, *Les Indiens dans le western américain*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2017, 509p

GARRAIT-BOURRIER Anne, « L'iconographie de l'Indien dans le cinéma américain : de la manipulation de l'image à sa reconquête », *Revue LISA*, vol. II, n°6, 2004, mis en ligne le 30 octobre 2009, (<http://lisa.revues.org/2756>, consulté le 18 novembre 2017)

• **Au sujet de Delmer Daves, de *La Flèche brisée* et de ses adaptations :**

> Notices de dictionnaires :

AZIZA Claude, s. v., « Daves Delmer », *Dictionnaire du western*, Paris : Vendémiaire, 2017, 465p, p87-89

AZIZA Claude, s. v., « La Flèche brisée », *Dictionnaire du western*, Paris : Vendémiaire, 2017, 465p, p115-117

EYQUEM Olivier, s. v., « La Flèche brisée », dans RAPP Bernard, LAMY Jean-Claude, *Dictionnaire mondial des films. 11000 films du monde entier*, Paris : Larousse, 2005, 1480p, p315

FAGEN Herb, s. v., « Broken arrow », *The Encyclopedia of westerns*, New York : Facts of File, 2003, 618p, p.61

> Autres :

FILIPPINI Henri, « Le *Hurrah !* de l'après-guerre », sur le site *BDZoom* (<http://bdzoom.com/90659/patrimoine/le-hurrah-d%E2%80%99apres-guerre%E2%80%A6-deuxieme-partie/>, consulté le 29/01/2018)

> Documents bibliographiques à caractère de sources :

voir Sources

• **Questions de patrimonialisation :**

AMOUGOU Emmanuel, *Sciences sociales et patrimoines*, Paris : L'Harmattan, 2011, 169p

BABELON Jean-Pierre, CHASTEL André, *La notion de patrimoine*, Paris : L. Levi, 2000, 141p

BORTOLOTTI Chiara, SAGNES Sylvie, « Daniel Fabre et le patrimoine : l'histoire d'un retournement », dans *L'Homme*, 2016/2, n°218, p45-55

DAVALLON Jean, *Le don du patrimoine. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris : Hermès science publications : Lavoisier, 2006, 222p

DUJARDIN Philippe, *Du passé, comment faisons-nous table mise ?*, Genouilleux : La Passe du vent, 2015, 49p

HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris : Ed. de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, 2012, 334p

HEINICH Nathalie, *La fabrique du patrimoine. « De la cathédrale à la petite cuillère »*, Paris : éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, 286p

HEINICH Nathalie, « L'artification de la bande dessinée » dans *Le Sacre de la bande dessinée* dans *Le Débat*, vol.195, Paris : Gallimard, mai-août 2017, 208p, p5-9, (<https://www-cairn-info.bibelec.univ-lyon2.fr/revue-le-debat-2017-3-page-5.htm>, consulté le 08 décembre 2017)

ROUSSO Henry (dir.), *Le regard de l'histoire. L'émergence et l'évolution de la notion de patrimoine au cours du XX<sup>e</sup> siècle en France*, Actes des Entretiens du Patrimoine, Paris : Fayard, 2003, 396p

• **La patrimonialisation du cinéma :**

DARRE Yann, « L'avènement du cinéma comme art », dans DARRE Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris : éd. La Découverte, 2000, 120p

DEPETRIS Frédéric, *L'État et le cinéma en France. Le moment de l'exception culturelle*, Paris : l'Harmattan, 2008, 297p

FRAPPAT Marie, *L'invention de la restauration des films*, thèse de doctorat, dirigée par THOMAS François, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2015, 474p

GAUTHIER Christophe, « Le cinéma : une mémoire culturelle », dans *1895.Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 52 | 2007, mis en ligne le 01/09/2010, (<http://1895.revues.org/1012>, consulté le 23/10/2017)

HUGUES Philippe, « Le patrimoine cinématographique existe-t-il ? » dans *Communication et langages*, n°100-101, 2<sup>ème</sup>-3<sup>ème</sup> trimestre 1994. 25<sup>e</sup> anniversaire, 220p, p185-196

LARDOUX Xavier, *Pour une politique européenne d'éducation au cinéma*, Paris : Centre National du Cinéma et de l'image animée, rapport du 2 juin 2014, 96p (mis en ligne le 04/06/2014, <http://www.cnc.fr/web/fr/rapports/-/ressources/5198394>, consulté le 08/04/2018)

METTE Isabelle, *Exploitation et valorisation du patrimoine audiovisuel français : l'exemple des adaptations télévisées de Balzac conservées par l'INA*, mémoire d'étude, dirigé par COHEN Evelyne, Enssib, université de Lyon, 2011, 129p

Ministère de l'éducation nationale et de la culture, Département information et communication, *Cinéma*, Paris : la Documentation française, 1993, 199p

- **La réception du western en France : américanisation et transferts culturels**

BLETON Paul, *Western, France. La place de l'Ouest dans l'imaginaire français*, Amiens : Encrage ; Paris : Les Belles Lettres, 2002, 319p

BOURDON Jérôme, « Genres télévisuels et emprunts culturels. L'américanisation invisible des télévisions européennes », dans *Réseaux*, vol. 107, n°3, 2001, p.209-236, (<https://www.cairn.info/revue-reseaux1-2001-3-page-209.htm>, consulté le 07/02/2018)

ESPAGNE Michel, « Transferts culturels », sur le site *Encyclopædia Universalis*, (<http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/transferts-culturels/>, consulté le 19 mars 2018)

PORTES Jacques, « Les origines de la légende noire des accords Blum-Byrnes sur le cinéma », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 33 n°2, Cinéma et société, avril-juin 1986, p.314-329, (source : [http://www.persee.fr/doc/rhmc\\_0048-8003\\_1986\\_num\\_33\\_2\\_1363](http://www.persee.fr/doc/rhmc_0048-8003_1986_num_33_2_1363), consulté le 30/01/2018)

TOURNES Ludovic, « L'américanisation de la culture française ou la rencontre d'un modèle culturel conquérant et d'un pays au seuil de la modernité », dans *Historiens/Géographes*, n°358, juillet-août 1997, p.65-79, ([http://americanisation.fr/documents/documents\\_telecharges/cf1c182ef9c02de17221161e8d9be190.pdf](http://americanisation.fr/documents/documents_telecharges/cf1c182ef9c02de17221161e8d9be190.pdf), consulté le 30/01/2018)

## ANNEXES

---

### *Table des annexes*

|                                                                           |            |
|---------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>LE FILM.....</b>                                                       | <b>132</b> |
| 1- Fiche technique du film.....                                           | 132        |
| 2- Titre du générique.....                                                | 133        |
| 3- Scène « image d'Epinal » : les deux époux embrassés.....               | 133        |
| <b>AUTOUR DU FILM : IMAGES PROMOTIONNELLES ET IMAGES</b>                  |            |
| <b>DÉRIVÉES.....</b>                                                      | <b>134</b> |
| 4- Modèle d'affiche 1 : affiche française.....                            | 134        |
| 5- Cinémarivaux « Semaine Western ».....                                  | 135        |
| 6- Festival Lumière 2017 : « Westerns classiques ».....                   | 135        |
| 7- Couverture de livre : illustration reprise pour l'édition de 2013..... | 136        |

## LE FILM

### 1- FICHE TECHNIQUE

|                       |                                                                                                 |
|-----------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Titre original</b> | <i>Broken Arrow</i>                                                                             |
| <b>Production</b>     | Twentieth Century Fox                                                                           |
| <b>Producteur</b>     |                                                                                                 |
| <b>délégué</b>        | Julian Blaustein                                                                                |
| <b>Réalisation</b>    | Delmer Daves                                                                                    |
| <b>Scénario</b>       | Albert Maltz,<br>Michael Blankfort,<br>d'après <i>Blood Brother</i> ,<br>roman d'Elliott Arnold |
| <b>Décors</b>         | Thomas Little, Fred J. Rode                                                                     |
| <b>Musique</b>        | Hugo Friedhofer                                                                                 |
| <b>Montage</b>        | J. Watson Webb Jr.                                                                              |
| <b>Costumes</b>       | René Hubert                                                                                     |
| <b>Images</b>         | Ernest Palmer                                                                                   |

#### Interprétation

|                          |                     |
|--------------------------|---------------------|
| <i>Tom Jeffords</i>      | James Stewart       |
| <i>Cochise</i>           | Jeff Chandler       |
| <i>Sonseeahray</i>       | Debra Paget         |
| <i>Général Howard</i>    | Basil Ruysdael      |
| <i>Ben Slade</i>         | Will Geer           |
| <i>Terry</i>             | Joyce MacKenzie     |
| <i>Duffield</i>          | Arthur Hunnicutt    |
| <i>Machogee</i>          |                     |
| <i>(le jeune Apache)</i> | Robert Foster Dover |
| <i>Colonel Bernal</i>    | Raymond Bramley     |
| <i>Goklia</i>            |                     |
| <i>(Geronimo)</i>        | Jay Silverheels     |
| <i>Juan</i>              | Bill Wilkerson      |
| <i>Nahilzay</i>          | John War Eagle      |
| <i>Lowry</i>             | Robert Griffin      |

|                         |                                 |
|-------------------------|---------------------------------|
| <b>Année</b>            | 1949                            |
| <b>Pays</b>             | États-Unis                      |
| <b>Film</b>             | 35mm, Technicolor               |
| <b>Format</b>           | 1.37 : 1                        |
| <b>Durée (DVD)</b>      | 1 h 29'                         |
| <b>Visa</b>             | 10 170                          |
| <b>Distribution</b>     | Swashbuckler Films              |
| <b>Sortie</b>           |                                 |
| <b>aux États-Unis</b>   | 21 juillet 1950                 |
| <b>Sortie en France</b> | 30 mars 1951<br>et 19 mars 2008 |

## 2- TITRE DU GÉNÉRIQUE



Image extraite du film : 0h00'20s

## 3- SCÈNE « IMAGE D'ÉPINAL » : LES DEUX ÉPOUX EMBRASSÉS



Scène extraite du film : 1h20'26



## AUTOUR DU FILM : IMAGES PROMOTIONNELLES ET IMAGES DÉRIVÉES

### 4- MODÈLE D'AFFICHE 1 : AFFICHE FRANÇAISE



Affiche française, GRINSSON Boris (affichiste), sans date [ $> 1950?$ ], Paris : Cinémato, lithographie coul., 160x120 cm

Source : Cinémathèque française (ciné-ressources)



## 5- CINÉMARIVAUX « SEMAINE WESTERN »



Image publicitaire pour la programmation de la « Semaine Western » du 26/04 au 01/05/2018 au cinéma Cinémarivaux, Mâcon

Source : <http://www.cinemarivaux-macon.fr/art-et-essai-scolaires/>  
(consulté le 05/05/2018)

## 6- FESTIVAL LUMIÈRE 2017 « WESTERNS CLASSIQUES »



Image publicitaire pour la programmation « Westerns classiques » initiée par Bertrand Tavernier pour le Festival Lumière 2017

Source : <http://www.dvdclassik.com/news/festival-lumiere-2017-lundi-16-octobre>  
(consulté le 15/05/2018)

## 7- COUVERTURE DE LIVRE : ILLUSTRATION REPRISE POUR L'ÉDITION 2013

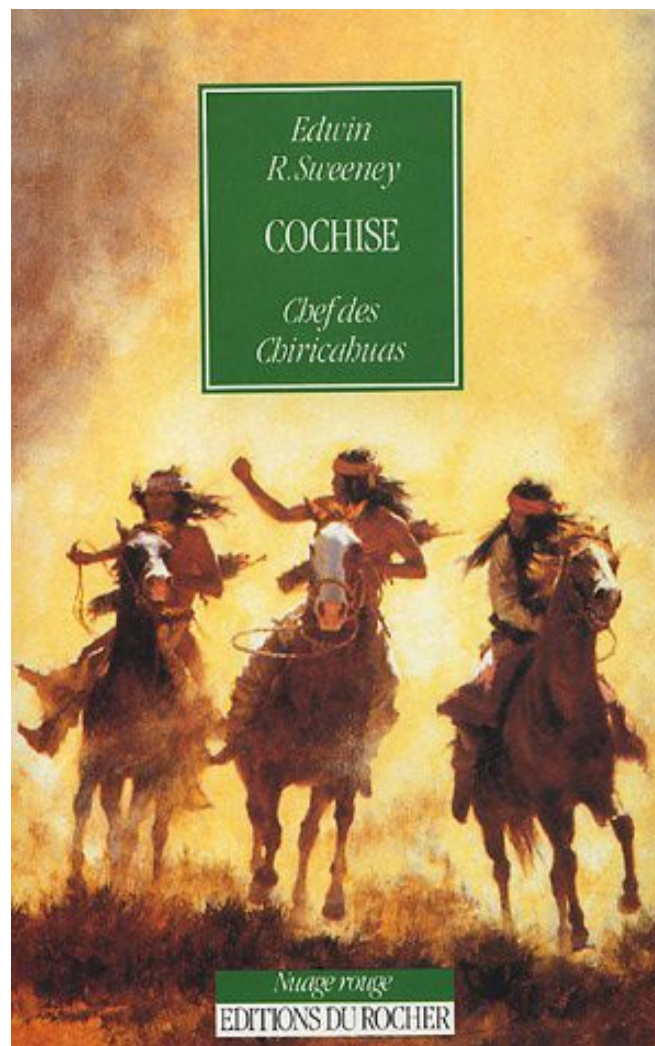


Illustration : peinture de TERPNING Howard  
Couverture de SWEENEY Edwin R., (RICKLIN Odile, trad. fr.), *Cochise, chef des Chiricahuas*, Monaco : éditions du Rocher, 1993 (1991), 592p

Source : Bibliothèque municipale de Lyon

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

|                                                                                                                                                                                                                        |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Figure 1</b> - Affiche américaine, anonyme, 1949.....                                                                                                                                                               | 44  |
| <b>Figure 2</b> - Affiche française, anonyme, sans date [1950?].....                                                                                                                                                   | 44  |
| <b>Figure 3</b> - Affiche française, anonyme, 1949, Paris : Richier-Laugier (impr.), lithographie coul., 160x120 cm.....                                                                                               | 45  |
| <b>Figure 4</b> - Affiche française, anonyme, 1950, Paris : Richier-Laugier (impr.), 60x80cm.....                                                                                                                      | 45  |
| <b>Figure 5</b> - Affiche française de Roger Soubié (affichiste), 1949, Paris : L.S. (impr.), lithographie coul., 80x60cm.....                                                                                         | 46  |
| <b>Figure 6</b> - Couverture d'Elliott Arnold, (Jean Muray, trad.), <i>La Flèche brisée</i> , Paris : Del Duca, 1951. Illustration de Raymond [sic].....                                                               | 48  |
| <b>Figure 7</b> - Couverture du premier numéro contenant l'adaptation en bande-dessinée du roman d'Elliott Arnold, dans <i>L'Intrépide Hurrah !</i> , n°575, 02/11/1960, 72p. Dessin couleurs par Angelo di Marco..... | 49  |
| <b>Figure 8</b> - Première planche de la bande-dessinée adaptée du roman, dans <i>L'Intrépide Hurrah !</i> , n°575, 02 novembre 1960, 72p. Adaptation et illustration couleurs par Fernando Busco.....                 | 49  |
| <b>Figure 9</b> - Affiche française, anonyme [Boris Grinsson], sans date [> 1950?]....                                                                                                                                 | 100 |
| <b>Figure 10</b> - Affiche française, [reprise de l'affiche précédente par Boris Grinsson], Swashbuckler Films, 2008.....                                                                                              | 100 |
| <b>Figure 11</b> - Jaquette DVD, Sidonis Calysta, édition 2006.....                                                                                                                                                    | 102 |
| <b>Figure 12</b> - Jaquette DVD, Sidonis Calysta, édition 2012.....                                                                                                                                                    | 102 |
| <b>Figure 13</b> - Jaquette coffret DVD « 4 westerns légendaires », Sidonis Calysta, 2012.....                                                                                                                         | 103 |
| <b>Figure 14</b> - Jaquette coffret DVD « Cochise », Sidonis Calysta, 2012.....                                                                                                                                        | 103 |
| <b>Figure 15</b> - Couverture d'Elliott Arnold, <i>La Flèche brisée</i> , Paris : éd. Télémaque, 2013. Illustration : peinture de Howard Terpning.....                                                                 | 104 |
| <b>Figure 16</b> - Couverture d'Elliott Arnold, <i>La Flèche brisée</i> , Paris : éd. Télémaque, 2014. Illustration : Edward Curtis Sherriff, Portrait d'Alchise, Indien Apache (© Library of Congress).....           | 104 |

# TABLE DES MATIÈRES

|                                                                                      |           |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>SIGLES ET ABRÉVIATIONS.....</b>                                                   | <b>7</b>  |
| <b>INTRODUCTION.....</b>                                                             | <b>9</b>  |
| <b>Le western américain en France, un genre de paradoxes.....</b>                    | <b>9</b>  |
| <b>Patrimoine et patrimonialisation : concepts et réalités.....</b>                  | <b>11</b> |
| <b>Étude de cas : De La Flèche brisée en France , ou une patrimonialisation</b>      |           |
| <b>« à la française » ?.....</b>                                                     | <b>13</b> |
| <b>PARTIE I : LA FLÈCHE BRISÉE, LE WESTERN PRO-INDIEN PROPRE À</b>                   |           |
| <b>PARLER AUX FRANÇAIS.....</b>                                                      | <b>17</b> |
| <b>A- Avant l'œuvre, l'Histoire : où l'on retrouve le « sérieux » traditionnel</b>   |           |
| <b>français.....</b>                                                                 | <b>17</b> |
| 1) <i>Histoire et récit : des œuvres historiques.....</i>                            | <i>17</i> |
| a) Les faits : Cochise et les guerres apaches.....                                   | 17        |
| b) Les mises en récit romanesque et cinématographique.....                           | 19        |
| 2) <i>L'adaptation cinématographique d'un roman.....</i>                             | <i>20</i> |
| a) Elliott Arnold et La Flèche Brisée.....                                           | 20        |
| b) La perspective romanesque.....                                                    | 22        |
| <b>B- Une œuvre signée par un auteur : la démarche davesienne vue depuis la</b>      |           |
| <b>France.....</b>                                                                   | <b>23</b> |
| 1) <i>Delmer Daves et les Indiens.....</i>                                           | <i>24</i> |
| a) La perspective morale d'un cinéaste.....                                          | 24        |
| b) La perspective cinématographique d'un film pro-Indiens.....                       | 25        |
| 2) <i>L'esthétique de La Flèche brisée.....</i>                                      | <i>27</i> |
| a) Un récit sans manichéisme.....                                                    | 27        |
| b) Une esthétique qui fait sens.....                                                 | 29        |
| <b>C- Avant l'œuvre, l'Indien : l'Autre apprécié des Français.....</b>               | <b>31</b> |
| 1- <i>Les Français et les Indiens : une fascination antérieure au western.....</i>   | <i>31</i> |
| a) L'Indien, une figure théorique positive.....                                      | 32        |
| b) L'Indien, une figure littéraire populaire.....                                    | 33        |
| 2- <i>Le western et les Indiens avant La Flèche brisée : la fascination pour une</i> |           |
| <i>figure ambivalente.....</i>                                                       | <i>34</i> |
| a- Une vision globalement négative.....                                              | 35        |
| b- Des nuances à noter.....                                                          | 36        |
| <b>PARTIE II : LES PRÉJUGÉS AUTOUR DU WESTERN, UN FREIN À LA</b>                     |           |
| <b>PATRIMONIALISATION.....</b>                                                       | <b>39</b> |
| <b>A- Une identité de divertissement.....</b>                                        | <b>39</b> |
| 1) <i>Un genre populaire lié à l'enfance.....</i>                                    | <i>39</i> |
| a) Une production prolifique à visée commerciale.....                                | 40        |
| b) Un imaginaire populaire qui dépasse le seul cinéma.....                           | 41        |
| 2) <i>Un film ayant pour étiquette commerciale : « western ».....</i>                | <i>43</i> |
| a) À sa sortie : le succès d'un divertissement populaire.....                        | 43        |
| b) Par la suite : les « adaptations » qui le font oublier.....                       | 47        |
| <b>B- Un film oublié au sein d'un genre « mort ».....</b>                            | <b>50</b> |
| 1) <i>Un film dépassé par ses successeurs : le western pro-Indiens après La</i>      |           |
| <i>Flèche brisée.....</i>                                                            | <i>50</i> |
| a) Les limites d'un film trop politiquement correct dénoncées dans le                |           |
| discours savant.....                                                                 | 51        |

|                                                                                                             |           |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| b) Un film « vieillot » face à l'évolution des goûts : des successeurs plus réalistes et plus violents..... | 52        |
| 2) <i>Un oubli pris dans le déclin général du western</i> .....                                             | 54        |
| a) L'évolution des goûts et des pratiques : le déclin du western.....                                       | 54        |
| b) ... qui conduit à une méconnaissance générale du genre.....                                              | 55        |
| <b>C- Une identité américaine, loin des canons français</b> .....                                           | <b>57</b> |
| 1) <i>Les réticences à l'artification</i> .....                                                             | 57        |
| a) Un genre méprisé : la culture médiatique face à la République des lettres.....                           | 57        |
| b) Le genre en soi méprisé : le système des studios contre la politique des auteurs.....                    | 59        |
| 2) <i>Les réticences à la patrimonialisation</i> .....                                                      | 60        |
| a) Le western, une cible de l'anti-américanisme.....                                                        | 60        |
| b) Le risque d'une américanisation du patrimoine.....                                                       | 61        |
| <b>PARTIE III : L'INTÉRÊT DES ÉLITES OU LA LÉGITIMATION DE SA PATRIMONIALISATION</b> .....                  | <b>65</b> |
| <b>A- Un genre reconnu comme un objet à patrimonialiser en France</b> .....                                 | <b>65</b> |
| 1) <i>Le genre valorisé : vers l'artification</i> .....                                                     | 65        |
| a) Un genre mythique : le mythe de l'Ouest, un horizon culturel partagé....                                 | 66        |
| b) Un genre artistique : la valorisation du genre à travers la sensibilité française.....                   | 67        |
| 2) <i>Un genre pris dans la reconnaissance du cinéma : vers la patrimonialisation</i> .....                 | 69        |
| a) Le rôle du western dans la légitimation artistique du cinéma.....                                        | 69        |
| b) Le rôle de la promotion du cinéma dans la reconnaissance du western...                                   | 70        |
| <b>B- Un western pas comme les autres : les spécificités de l'appropriation française</b> .....             | <b>72</b> |
| 1) <i>Un film fondateur qui se démarque au sein d'un genre stéréotypé</i> :.....                            | 72        |
| a) À sa sortie : le succès d'une œuvre politique nuancée sur le mythe de l'Ouest.....                       | 73        |
| b) Par la suite : la reconnaissance de son rôle de tournant dans l'histoire du genre.....                   | 74        |
| 2) <i>Un film américain correspondant aux idéaux français</i> .....                                         | 76        |
| a) Un film incontournable d'après la sensibilité française.....                                             | 76        |
| b) Le western pro-Indiens propre à interroger les Français : les échos avec l'Empire colonial français..... | 78        |
| <b>C- Sauver de l'oubli un film fondateur : les actions et discours en faveur de sa préservation</b> .....  | <b>80</b> |
| 1) <i>Des discours qui restent positifs</i> .....                                                           | 80        |
| a) Un film fondateur qui n'est pas dépassé.....                                                             | 80        |
| b) Un film fondateur à valoriser.....                                                                       | 82        |
| 2) <i>Les actions à long et court terme</i> .....                                                           | 84        |
| a) Sa conservation : le rôle d'institutions.....                                                            | 84        |
| b) Sa valorisation récente : numérisation et organe de diffusion.....                                       | 85        |
| <b>PARTIE IV : UN WESTERN EN COURS DE PATRIMONIALISATION : LES ACTIONS DE VALORISATION</b> .....            | <b>89</b> |
| <b>A- La transmission scolaire</b> :.....                                                                   | <b>89</b> |
| 1) <i>Des perspectives variées</i> .....                                                                    | 89        |
| a) L'État, l'école et le cinéma.....                                                                        | 90        |
| b) Une visée pluridisciplinaire : cinéma et histoire.....                                                   | 91        |

|                                                                                                 |            |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 2) <i>Les arguments d'étude : l'Histoire, la paix, l'Indien</i> .....                           | 92         |
| a) Un intérêt particulier pour ce western au sein du genre.....                                 | 93         |
| b) Un intérêt sélectif au sein du film.....                                                     | 94         |
| <b>B- Sur le marché de la culture :</b> .....                                                   | <b>97</b>  |
| 1) <i>La diffusion dans un cadre culturel :</i> .....                                           | 97         |
| a) Dans un cadre purement cinématographique :.....                                              | 97         |
| b) Dans un cadre autre que cinématographique :.....                                             | 99         |
| 2) <i>La diffusion dans un cadre commercial</i> .....                                           | 101        |
| a) À première vue : les accroches marketing.....                                                | 101        |
| b) De plus près : les discours d'accompagnement.....                                            | 105        |
| <b>C- Aux frontières de la patrimonialisation : le processus à l'échelle individuelle</b> ..... | <b>107</b> |
| 1) <i>Une récurrence faussement hasardeuse ?</i> .....                                          | 108        |
| a) Des choix personnels.....                                                                    | 108        |
| b) Des choix pratiques.....                                                                     | 109        |
| 2) <i>L'accueil hasardeux de cette récurrence du hasard</i> .....                               | 111        |
| a) Cultiver sa culture : au hasard des découvertes.....                                         | 111        |
| b) Mon expérience personnelle : le rôle prééminent du hasard.....                               | 112        |
| <b>CONCLUSION</b> .....                                                                         | <b>115</b> |
| <b>Silence ! Patrimonialisation en cours... Parlons-en !</b> .....                              | <b>115</b> |
| • Les retrouvailles après la perte :.....                                                       | 115        |
| • L'expertise savante et la reconnaissance institutionnelle.....                                | 116        |
| • L'appropriation collective et la projection de valeurs sociales.....                          | 117        |
| • Une médiation active.....                                                                     | 118        |
| <b>SOURCES</b> .....                                                                            | <b>119</b> |
| <b>Documents bibliographiques à caractère de source</b> .....                                   | <b>122</b> |
| <b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....                                                                      | <b>125</b> |
| <b>ANNEXES</b> .....                                                                            | <b>131</b> |
| <b>TABLE DES ILLUSTRATIONS</b> .....                                                            | <b>137</b> |
| <b>TABLE DES MATIÈRES</b> .....                                                                 | <b>138</b> |