

Diplôme national de master

Domaine - Sciences humaines et sociales

Mention - Histoire Civilisation Patrimoine

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

**De *Blood Brother* à *La Flèche brisée* :
les adaptations visuelles western du
roman historique d'Elliott Arnold**

IGLESIAS Lauriane

Sous la direction de Fabienne Henryot
Maître de conférence - ENSSIB

Remerciements

Je remercie tout d'abord mes directrices de recherche, Fabienne Henryot, maître de conférence, et Évelyne Cohen, professeure émérite, pour leurs conseils qui m'ont aidée dans la collecte et l'analyse des sources et pour leurs encouragements qui m'ont soutenue pendant la rédaction.

Toute ma reconnaissance au personnel de l'Institut National de l'Audiovisuel de Lyon et en particulier à Pascal Toublanc pour leur accueil chaleureux.

Enfin, mes remerciements les plus chaleureux vont à ma famille : à ceux qui se sont pliés de bonne grâce à mon rythme de rédaction effréné pour composer ce mémoire pendant tout un mois et à ceux qui pensaient à moi et m'encourageaient de loin... Merci à ma sœur pour son écoute patiente, merci à ma mère pour m'avoir chouchoutée (« Comme ça, j'ai l'impression de participer un peu... »), merci à mon père pour son aimable relecture et merci à mon frère pour son soutien inconditionnel !

Un dernier grand merci à Jacqueline Marro qui a relu une ultime fois ce travail avec un grand plaisir, ce qui est pour moi la plus belle des récompenses !

Résumé :

Roman historique et documentaire sur les Indiens apaches, Blood Brother d'Elliott Arnold est connu en France sous le titre de La Flèche brisée, titre qu'arborent trois de ses adaptations qui forment le corpus étudié : un film de Delmer Daves, une série TV du studio hollywoodien 20th Century Fox et un feuilleton BD paru dans l'illustré pour la jeunesse L'Intrépide. Ces productions des années 1950 et 1960 investissent tout naturellement un même genre populaire, le western, mais sur des supports médiatiques différents, audiovisuel de masse et presse enfantine. Ce faisant, ces adaptations doivent « s'adapter » aux attendus, et de leur genre commun, et de leur support spécifique. Ces attendus médiatiques n'entrent plus nécessairement en résonance avec le contexte de réception changeant. Cela invite à réfléchir sur les diverses modalités dont usent chacune de ces adaptations, peu connues aujourd'hui, pour représenter le point d'orgue de la source romanesque : donner une image positive des Indiens d'Amérique.

Descripteurs :

Blood Brother – Broken Arrow – La Flèche brisée – adaptation – western – Indiens d'Amérique – culture médiatique – Elliott Arnold – Delmer Daves – Fernando Fusco

Abstract :

Elliott Arnold's historical and documentary novel on Apaches Indians, Blood Brother, is known in France as La Flèche brisée (Broken Arrow). Three of its adaptations, which composed this corpus of study, wear this same title : a Delmer Daves' movie, a 20th Century Fox hollywoodian studio's TV series and a comic serial published in the illustrated magazine for children L'Intrépide (The Bold). These 1950s and 1960s productions naturally invest the same popular genre western but with different media supports : mass audiovisual media and children's press. In doing so, these adaptations have to « adapt » to the expectations of their common genre and of their particular medium. These media expectations do not necessarily resonate with the evolution of the reception context. All of this invite us to think about the different ways used by each adaptation (which are mostly unknown nowadays) to represent the main aim of the adapted novel : give a positive image to the Native Americans.

Keywords :

Blood Brother – Broken Arrow – La Flèche brisée – adaptation – western – Native Americans – media culture – Elliott Arnold – Delmer Daves – Fernando Fusco

Droits d'auteurs

Droits d'auteur réservés.

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

Cette création est mise à disposition selon le Contrat : « **Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de Modification 4.0 France** » disponible en ligne <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.fr> ou par courrier postal à Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.

Sommaire

INTRODUCTION.....	7
PREMIERE PARTIE : (1951-1961) LA PRODUCTION DU CORPUS : DES ADAPTATIONS EN CHAINE	11
A- 1951 : la double sortie du film et de la traduction du roman dans la vague des westerns	11
1. <i>Le film</i>	11
2. <i>L'édition traduite du roman</i>	15
B- 1961 : la double sortie des séries télévisées et bédéiques dans la vague des objets médiatiques	19
1. <i>La série télévisée</i>	19
2. <i>Le feuilleton en bande-dessinée</i>	23
DEUXIEME PARTIE : UN JEU DE CIRCULATIONS AU FIL DES ADAPTATIONS	27
A- Constructions et reconstructions narratives :	27
1. <i>Du roman au film</i> :.....	27
2. <i>Du roman à la série télévisée en passant par le film</i> :.....	31
3. <i>Du roman à la BD en passant par la série TV</i> :.....	36
B- Les relations entre les Blancs et les Indiens : une tolérance didactique	40
1. <i>Des lectures orientées</i> :	40
2. <i>Guerre et paix</i> :.....	45
3. <i>Amour et amitié</i> :.....	49
C- L'idéalisation des héros :	52
1. <i>Le corps et l'âme du héros : Achille et Lancelot au Far West</i> :..	52
2. <i>Le héros combattant</i>	57
3. <i>La sagesse du héros</i>	64
TROISIEME PARTIE : (1962-2019) LE DEVENIR DES ADAPTATIONS, LE DEVENIR DE LEURS PUBLICS.....	69
A- « Docere » Un enseignement dépassé :.....	69
1. <i>Une leçon d'histoire peu documentée</i>	69
2. <i>Une réflexion politique ancrée dans son temps</i>	72
B- « Placere » Des objets médiatiques désuets :	76
1. <i>Bons sentiments et moralisation à l'épreuve du temps</i>	76
2. <i>Des westerns vieilliss supplantés par d'autres : Danse avec les loups, Zorro, Yakari</i>	80
C- « Movere » Au tournant du XXI^e siècle, des formes de nostalgie :	84

1- <i>Le western, c'est vintage</i> :	84
2- <i>Une patrimonialisation épisodique</i>	88
CONCLUSION	93
SOURCES	95
BIBLIOGRAPHIE	101
ANNEXES	105
TABLE DES ILLUSTRATIONS	135
TABLE DES MATIERES	137

INTRODUCTION

La Prisonnière du désert (The Searchers), Les Cheyennes (Cheyenn Autumn), Little Big Man, Un homme nommé Cheval (A Man called Horse), Danse avec les loups (Dance with wolves)... Ces seuls titres semblent résonner de concert. Tous ces films ont pour point commun d'appartenir au genre western et de traiter la question indienne. Cependant, il est un autre point commun qu'ils partagent, rarement connu : tous sont des adaptations de romans ou nouvelles. Et pourtant, on leur associera bien davantage les noms des réalisateurs et acteurs, John Ford ou Arthur Penn, John Wayne ou Kevin Costner que ceux des auteurs des textes sources, Alan Le May, Thomas Berger et autres Dorothy Johnson... Comme si leur appartenance au genre western éclipsait leur nature d'adaptation.

Fables, théâtre, romans, peinture, cinéma... La pratique de l'adaptation a essaimé dans tous les arts et Hollywood n'a pas manqué d'en faire autant. L'adaptation se définit comme une transposition intersémiotique d'un système de signes à un autre, de l'écrit à l'image, du fixe à l'animé, du lu au vu, à l'entendu, au vécu... et concerne alors toutes sortes de médias¹. Ce faisant, cela implique une permanence de l'œuvre initiale couplée à des modifications liées au nouvel espace de représentation, à un nouveau jeu de conventions médiatiques. De la littérature au cinéma, le western au sens large englobe plus d'œuvres que les seuls films hollywoodiens : les premières œuvres à évoquer l'Ouest américain sont littéraires et picturales et seront suivies par des spectacles, des films, des bandes dessinées, productions américaines ou d'ailleurs. Ce que l'on identifie comme western concerne, selon la définition la plus commune, des œuvres relatant des faits, fictionnels ou historiques, se déroulant dans l'Ouest américain dans la seconde moitié du XIX^e siècle². Même sans avoir jamais lu ou vu d'œuvres western, un public français peut avoir en tête des représentations liées aux mythes de l'Ouest ainsi qu'à l'imaginaire d'une époque où les westerns abondaient sous toutes leurs formes, imprégnant de jeunes générations, pénétrant leur culture individuelle et collective.

Puisque le western est un genre transmédiatique, une œuvre source peut non seulement donner lieu à des adaptations multiples mais aussi adopter des supports médiatiques divers. C'est le cas de *La Flèche brisée (Broken Arrow)*... Tel est le titre du roman historique d'Elliott Arnold (publié en 1947 pour l'édition originale et en 1951 pour la traduction française) et de ses adaptations visuelles.

Fruit de deux ans de recherches ethnologiques et de compulsions d'archives, le roman retrace les guerres apaches du chef chiricahua Cochise (ca. 1808-1874), de 1848 à sa mort, et aborde les difficultés d'une coexistence pacifique entre Blancs et Indiens. La narration se centre sur l'amitié entre Cochise et Thomas Jeffords (1832-1914), éclaircur américain, laquelle transcende l'affrontement entre leurs deux peuples. Arnold a recours à la fiction pour faire connaître la culture apache, voire la faire admirer, en lui opposant la haine et le dédain tenace que lui vouent d'ordinaire la culture américaine comme la plupart des westerns hollywoodiens d'avant la publication du roman en 1948. Pour cela,

¹ Voir Linda Hutcheon qui signe un ouvrage tournant (non lu) avec *A theory of adaptation* (New York : Routledge, 2006) en étudiant des médias très divers : illustration, jeux vidéos, parcs à thème, ballets...

² Mon corpus regroupe quatre œuvres bien définies mais l'univers western ne se limite pas à ces médias classiques. Il devient même un référent culturel et essaime vers des « loisirs à coloration western » (musique et danse *country*, mode vestimentaire, rodéo et équitation, commerce d'objets indiens, jeux d'enfants et parcs à thème...). Paul Bleton évoque cette culture western dans son ouvrage *Western, France. La place de l'Ouest dans l'imaginaire français* (Amiens : Encre, 2002, 320p.) mais ce n'est pas le cœur de mon sujet sur l'adaptation d'une œuvre.

l'amitié entre les deux protagonistes se voit doublée d'un amour entre Jeffords et une jeune Apache du nom de Sonseeharay. Après avoir négocié et maintenu une paix de 1855 à 1861, Cochise prend le sentier d'une guerre désespérée suite aux décisions inconséquentes d'un jeune lieutenant ignorant, Bascom, qui lui fait perdre confiance dans une paix digne avec les Blancs. En 1866, il se lie néanmoins d'amitié avec Jeffords, un être à part venu à lui par intérêt et respect pour les Apaches ainsi que par espoir d'une paix durable, paix qu'il désire d'autant plus qu'elle lui permettrait de vivre pleinement son mariage avec Sonseeharay. Mais celle-ci est tuée lors d'un raid de soldats américains et Jeffords erre jusqu'à ce que l'arrivée du général Howard, mandaté par le président Grant pour conclure une paix en 1872, fasse rejaillir les vieux espoirs de l'éclaireur et de Cochise, devenus frères de sang. De 1872 à 1874, les deux amis supportent les désillusions de la vie en réserve en pensant à la perspective d'un avenir pacifique pour leurs deux peuples, sans plus de haine ni de réticence.

Cette œuvre pacifiste a donné naissance à une demi-douzaine d'adaptations³. Pour des questions d'accessibilité et de faisabilité, celles étudiées sont au nombre de trois et sont considérées dans un contexte français – l'édition utilisée de l'œuvre source est d'ailleurs la traduction française rééditée en 2014 chez Télémaque (Paris). Ces trois adaptations partagent le même titre, appartiennent au même genre western mais aussi à trois médias différents. On compte ainsi deux productions hollywoodiennes de la 20th Century Fox avec le film western de Delmer Daves (sorti en 1951 en France, un an après sa sortie originale) et la série télévisée (72 épisodes en 2 saisons tournées en 1956-1957 et diffusées en 1960-1961 en France) ainsi que la bande dessinée de facture française, écrite et dessinée par Fernando Fusco et publiée dans le journal illustré pour la jeunesse, *L'Intrépide* des Editions mondiales de l'éditeur italien Cino Del Duca (près de quarante numéros échelonnés entre 1960 et 1961).

Ce corpus est ainsi prétexte à aborder les ressorts de la transmédiation, terme de Paul Bleton⁴, ou, pour employer le néologisme de Bertrand Ferrier, de la poly-exploitation⁵ du roman à travers trois médias différents. De plus, puisqu'il s'agit d'adaptations visuelles, ce travail se propose de faire jouer la polysémie du mot « représentation » et, par là, de mettre en parallèle ces images vues à l'écran ou sur le papier avec un, des imaginaires culturels. En effet, à lui seul, le titre de *La Flèche brisée*, qui évoque la paix, renvoie à un univers indien et au langage imagé qu'on lui imagine. C'est pourquoi, en tant que re-présentations, soit mises en images de l'œuvre littéraire d'origine, ces adaptations peuvent véhiculer des représentations culturelles qui dépassent ces productions. Ainsi, étant donné que ces westerns traitent des Indiens, ils offrent la possibilité d'étudier l'image du Peau-Rouge telle qu'elle est donnée à voir ou est vue, ce en lien avec ce qu'elle peut dire du contexte de production et de réception. De plus, le passage du temps depuis 1950 laisse entrevoir une évolution de la réception de ces productions, un changement dans la manière d'appréhender ces représentations de l'Indien et de se représenter ces adaptations.

Enfin, au-delà de ces quatre œuvres et de leur thème commun, il paraît nécessaire de prendre en compte les représentations plus larges associées au genre western ainsi que celles associées aux différents médias auxquels appartiennent ces adaptations. Western et

³ Outre les trois adaptations étudiées ici, on compte deux autres films tirés d'autres passages du film : *Au mépris des lois* (*The Battle at Apache Pass*) de George Sherman (1952) et *Taza, fils de Cochise* (*Taza, son of Cochise*) de Douglas Sirk (1954). Il y a aussi une bande dessinée américaine intitulée *Broken Arrow, Kingdom of terror*, adaptation de l'épisode du même nom de la série TV publié dans le n°855 du journal illustré *Dell's*, four color comics (1957)

⁴ Voir Paul Bleton, *Western, France. La place de l'Ouest dans l'imaginaire français*, Amiens : Encre ; Paris : Les Belles Lettres, 2002, 319p.

⁵ Voir Bertrand Ferrier, *Tout n'est pas littérature ! La littérature à l'épreuve des romans pour la jeunesse*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2009, 450p.

cinéma, série et télévision, bande dessinée et illustré pour la jeunesse... Ce genre et ces supports médiatiques ont été longtemps dénigrés en France ou ont, du moins, peu intéressé les universitaires avant les années 1960 pour les études filmiques, ou avant les années 1990 pour les études bédéiques et télévisuelles. Cela concerne également la matrice de ces adaptations qui est un roman historique, longtemps catalogué en littérature populaire. Les historiens se sont penchés sur ce type de littérature à partir des années 1960 avant de s'ouvrir à d'autres médias et à d'autres sujets qui forment aujourd'hui les études d'histoire culturelle. L'angle de vue choisi pour aborder mon corpus s'inscrit dans ce vaste champ historiographique qui étudie les représentations produites et appropriées par les sociétés.

Conçu comme un prolongement d'un précédent mémoire traitant exclusivement du film et de sa patrimonialisation, ce travail repose donc sur la constitution d'un corpus varié. Néanmoins, ce corpus de titres peu connus pose deux problèmes méthodologiques. Il y a tout d'abord un manque d'accès aux sources, qui sont peu ou pas conservées en France. Pour les productions américaines, l'éloignement géographique et les questions de droit m'empêchent de parcourir les archives de production, voire même le corpus en soi : l'INA ne possède pas les épisodes de la série TV et n'a pu me donner accès qu'à la presse et aux émissions françaises y faisant mention. Les sites de streaming légaux, blogs et forums d'amateurs ont tout de même permis de collecter 4 épisodes en version française et 4 autres en version originale pour un total de 8 épisodes sur les 72 que compte la série. Le problème est moindre pour le film car j'avais déjà rassemblé des articles sur sa réception française et les ouvrages universitaires font référence aux données de production et à d'autres sources étrangères auxquelles je n'ai pas accès. Quant à l'illustré français, ce type de presse a été peu conservé du fait de sa désuétude face à la concurrence belge mais aussi du fait des producteurs eux-mêmes. L'éditeur Cino Del Duca ne suivait pas une politique éditoriale tournée vers la postérité, ce que relève Isabelle Antonutti qui a consacré sa thèse au patron de presse⁶. Elle-même s'est confrontée à l'absence d'archives que l'entreprise ne conservait que dans les limites légales. Aujourd'hui, le journal *L'intrépide* se trouve à la seule BnF du fait du dépôt légal et chez des collectionneurs et libraires spécialisés.

Le second écueil méthodologique est que ces titres peu connus sont à peine, voire pas du tout, abordés dans la bibliographie recensée (à l'exception du film qui jouit de plusieurs articles et références universitaires). Les chercheurs et collectionneurs érudits ne traitent pas toujours nommément les œuvres recherchées : ni Isabelle Antonutti, ni *Le collectionneur de bande dessinée* ne se penchent sur la version française de *La Flèche brisée*. Et le recours aux quelques propos d'amateurs et autres critiques recensés sur les blogs et forums présente quant à lui les écueils d'un manque de fiabilité ou d'objectivité. Quant aux études globales sur les médias concernés, elles ont leurs limites pour l'analyse d'un cas particulier même si elles permettent une comparaison bienvenue avec des productions et adaptations similaires.

De plus, alors que le western cinématographique regorge d'adaptations, les études sur le genre s'intéressent principalement aux esthétiques western, à la façon dont chaque œuvre opère des redondances et des variations avec les stéréotypes attendus. Le processus d'adaptation est à peine évoqué quand il n'est pas le plus souvent passé sous silence. Quant aux études sur l'adaptation en soi, elles abordent davantage des questions esthétiques de mise en scène et de construction narrative que des

⁶ Voir Isabelle Antonutti, *Cino Del Duca (1899-1967) : de la bande dessinée à la presse du cœur, un patron de presse franco-italien au service de la culture de masse*, thèse de doctorat dirigée par Jean-Yves Mollier, université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 2012, dactyl. Après la mort de Del Duca, l'entreprise a été vendue à plusieurs reprises et le groupe Mondadori, propriétaire actuel, ne possède ni les données administratives et éditoriales, ni les dossiers du personnel (p. 12)

questions historiques de production et réception. Les recherches anglophones et françaises plus récentes, des années 2010 surtout, prêtent néanmoins plus d'intérêt à ces questions, traitent des adaptations populaires et peuvent utiliser des westerns comme exemple.

Tout cela suppose de faire des pas de côté nécessaires *via* d'autres œuvres pour appréhender western, médias et adaptation. Une telle approche « de côté » peut enrichir l'approche comparatiste entre les différentes productions du corpus et faire apprécier les choix des omissions et ajouts narratifs avec les modulations que chaque adaptation réalise sur le thème des guerres indiennes.

Ce faisant, ce sont les mutations génériques et médiatiques qui s'opèrent au fil des adaptations qui seront analysées et mises en question. L'appartenance des trois œuvres du corpus au genre transmédiatique qu'est le western l'emporte-t-elle sur leur nature d'adaptation ? Leur changement de support médiatique influence-t-il la représentation des Indiens que donnent ces adaptations visuelles ?

À la présentation des trois œuvres successives dans leur contexte de production suivra une approche plus interne des choix narratifs, thématiques et esthétiques de chacune à l'adresse des publics ciblés. Enfin, une approche diachronique questionnera l'efficacité de ces choix dans le temps et les attentes des publics aujourd'hui.

PREMIERE PARTIE : (1951-1961) LA PRODUCTION DU CORPUS : DES ADAPTATIONS EN CHAINE

La pratique de l'adaptation semble *a priori* reposer sur de « pures » vellités de variations esthétiques. Néanmoins, ces variations sont techniquement et historiquement situées dans leur contexte de production et contraintes par le support médiatique. C'est pourquoi, avant que de plonger au cœur du corpus, appréhender les logiques qui président à la naissance médiatique de chacune des œuvres et à leur diffusion en France semble une nécessité préalable.

A-1951 : LA DOUBLE SORTIE DU FILM ET DE LA TRADUCTION DU ROMAN DANS LA VAGUE DES WESTERNS

Les années 1940 et 1950 correspondent à l'âge d'or du western, genre prolifique garantissant un succès consistant pour Hollywood, un succès reposant sur des emprunts et clichés d'origine cinématographique ou autre. De plus, ce succès américain n'est pas démenti à l'international, avide de productions *made in US* au sortir de la guerre, ce dont rendent compte la diffusion de l'adaptation filmique et de la traduction française du roman d'Arnold qui s'insèrent dans ce vaste courant western.

1. Le film

La première adaptation voit le jour en 1949, soit deux ans seulement après la publication de l'œuvre source. Produite par la *major* hollywoodienne Twentieth Century Fox, elle est réalisée par Delmer Daves qui signe là son premier western et un film tournant dans la réhabilitation des Indiens au cinéma.

a) *Contexte de production : Hollywood et les adaptations*

Il est vrai que l'intrigue romanesque se prête à une adaptation western du fait de son espace-temps (l'Arizona dans la 2^{ème} moitié du XIX^e siècle), de son thème (les guerres indiennes mêlées d'une seconde intrigue romantique) et de ses personnages (deux amis au fort caractère unis dans une même quête de paix). Il est tout aussi vrai que le 7^e art s'était très tôt inspiré des romans et qu'à Hollywood, on compte presque autant d'adaptations que de scénarios originaux.

Le « classicisme hollywoodien », tel que l'abordent Suzanne Liandrat et Jean-Louis Leutrat dans *Western(s)*⁷, repose d'ailleurs sur un système de production stable : la hiérarchie des studios est fixe, les genres sont bien définis et l'esthétique western est bien rôdée. Dans ce contexte, la veine industrielle des adaptations ne se dément pas. Le genre western y est particulièrement propice au vu du nombre de *dime novels* qui ont contribué à la popularisation et à l'affirmation du genre. Et même si Liandrat-Guigues et Leutrat parlent d'une écriture narrative « classique » pour le western sans évoquer les cas d'adaptation, la liste de titres adaptés recensés en introduction confirment cette tendance industrielle. L'adaptation présente des facteurs pratiques économiques : le studio utilise le succès d'une œuvre pré-

⁷ Suzannes Liandrat-Guigues, Jean -Louis Leutrat, *Western(s)*, Paris : Klincksieck, 2007, 208p., p. 89-90

existante pour attirer un public déjà conquis et évite ainsi la prise de risque d'un scénario original.

Cela suppose évidemment que le roman ait eu un accueil favorable et large. Malgré l'absence de données chiffrées, il semble que cela a été le cas pour le roman historique d'Elliott Arnold, publié en 1947 sous le titre original *Blood Brother*. Tout d'abord, son édition aux presses universitaires de Nebraska en fait une œuvre à laquelle la critique littéraire peut légitimement s'intéresser. Cette dernière fait l'éloge de son acuité historique, de sa fluidité narrative et de son approche ethnologique respectueuse des Apaches dans la presse quotidienne (*New York Sun*, *Chicago Tribune*) et littéraire (*Library Journal*, revue professionnelle américaine des bibliothécaires)⁸. De plus, *Blood Brother* a également dû bénéficier d'un succès populaire (dans le double sens où ce n'était pas une lecture cantonnée à l'élite et où il a eu un large lectorat avec de nombreuses ventes) car la 20th Century Fox, studio producteur du film, ne l'aurait peut-être pas adapté sans cela. Néanmoins, comme pour de nombreuses adaptations qui ne reposent pas sur un *best-seller* ou une œuvre incontournable, on peut davantage imputer ce choix de production à l'identification western du film qu'à sa qualité d'adaptation en tant que telle. En effet, ce n'est pas cette dernière que le studio met en avant ou que retient l'historiographie mais le projet du réalisateur Delmer Daves. Attaché à l'univers de l'Ouest et passionné par les Indiens – il a côtoyé des Navajos Hopi –, ce scénariste et metteur en scène connu pour ses comédies et films noirs choisit de se tourner vers le western en 1949. C'est dans ce genre qu'il va exprimer sa vision positive et humaniste des Indiens, eux qui pâtissent d'une image globalement négative dans ledit genre, et ce en commençant par adapter le roman d'Arnold.

Faute de sources en faisant mention⁹, j'ignore si le choix de faire une adaptation cinématographique est une idée originale de Daves ou s'il lui a été imposé par le studio de la Fox. Il est néanmoins fort probable que Daves a lu le roman d'Arnold, qu'il y a trouvé un écho à ses propres convictions et qu'il a présenté son projet de western pro-Indiens comme une adaptation de cette œuvre historique. Il est aussi probable que, même si Hollywood n'est pas fondamentalement réticent à donner une vision positive des Peaux-Rouges pour se démarquer, le studio a validé le projet sur cette condition qu'il s'agissait d'une adaptation d'un livre à succès et non d'un scénario original¹⁰. Le travail d'adaptation scénaristique est confié à Albert Maltz avec qui Delmer Daves a déjà travaillé. Il ne reprend pas la totalité du roman, notamment le passage éponyme qui fait de Cochise et Jeffords des frères de sang, ce qui explique le changement de titre en *Broken Arrow* d'après l'ajout d'une scène originale où Cochise brise une flèche en signe de paix.

Cette adaptation qui ne s'affiche pas a été conçue, présentée et reçue comme un film de genre, un western.

⁸ « Elliott Arnold's 1949 historical novel, *Blood Brother*, was well received by the critics. It is a wonderful, powerful, exciting novel. The literary world saw it as history. According to the *Library Journal*: "[Elliott Arnold] has translated matter-of-fact historical incidents into thrilling episodes..." The *New York Sun* went even further. "[*Blood Brother*] is authentic history, presented, however, with fictional vividness" The *Chicago Tribune* called the novel "superb history ... excellent biography. It takes place with the major works on the American Indian" » (Doug Hocking, *Tom Jeffords, friend of Cochise*, Helena (Montana) : Two Dot Books, 2017, p. XVIII)

⁹ Même lorsque l'œuvre source est évoquée (ce qui n'est pas toujours le cas), historiens et critiques abordent le film de Daves comme s'il était un projet original.

¹⁰ À titre de comparaison, le studio de la MGM a longtemps été réticent à diffuser *La Porte du Diable* (*Devil's Doorway*) d'Anthony Mann, pourtant tourné avant *La Flèche brisée* et abordant le même thème, car il a un ton plus sombre et le studio craignait un échec commercial. Cette crainte pourrait aussi avoir été motivée du fait qu'il s'agit d'un scénario original et non d'une adaptation qui aurait présenté une prise de risque moindre comme pour *La Flèche brisée*.

b) Contenu et composition : une adaptation western

Le système hollywoodien du *double bill* (2 films par séance) impose une durée d'1h30 par film. Cette limite de temps, couplée au projet de Daves – faire un western pro-Indiens – est une contrainte scénaristique qui explique la reprise lacunaire du roman. L'intrigue est resserrée autour des ressorts ethnologiques et dramatiques essentiels. Maltz, secondé de Daves qui participe aussi au scénario, ne reprend ainsi qu'un sixième du roman environ¹¹ et ne respecte pas la trame chronologique, historique comme romanesque. La rencontre entre Jeffords et Cochise et leur amitié naissante malgré la haine qui oppose Apaches et Américains est l'occasion de mettre en écho attaques et scènes d'action dans la pure tradition western avec une présentation documentaire de la culture indienne. L'arrivée du général Howard et le mariage de Jeffords avec Sonseecharay canalisent les espoirs de paix mais la mort de la jeune Apache, tuée par un Blanc refusant la paix, rappelle les difficultés d'une coexistence pacifique. La précipitation des événements offre une tension dramatique fondée à la fois sur l'action (du latin *drama*) et sur le tragique (au sens figuré de drame). Son efficacité repose sur l'habileté scénaristique et esthétique de l'adaptation que nous étudierons par la suite.

James Stewart dans le rôle de Jeffords, Jeff Chandler dans celui de Cochise et Debra Paget en Sonseecharay forment le trio d'acteurs vedettes, une distribution inédite puisqu'aucun d'eux n'a tourné de western auparavant. Concernant la réalisation en elle-même, je ne dispose que des informations peu précises données par mes sources bibliographiques, davantage intéressées par les questions esthétiques¹². Le tournage se déroule de juin à août 1949 principalement en décors naturels en Arizona et quelques scènes près d'Hollywood et en studio. 400 Apaches sont mobilisés pour représenter leurs ancêtres, auxquels s'ajoutent la moitié de chevaux. Des spécialistes ont également participé au tournage pour donner vie à la culture apache et assurer un semblant de réalisme historique.

c) Diffusion et réception : un western avant d'être une adaptation

Quant à la promotion du film, elle reprend les arguments qui ont fait le succès du roman : « Two years of exhaustive research preceded the writing of the book, and equally as careful attention went into the preparation of the film, to assure authenticity in every possible detail. »¹³ [Deux ans de recherches poussées ont précédé l'écriture du film et une semblable attention a été portée lors de la préparation du film pour garantir le plus d'authenticité possible dans le moindre détail.] Le studio de la Fox proclame ainsi son ambition de présenter un film de série A et mise pour cela sur le respect de l'Histoire, sur la vision alternative des Indiens avec une approche documentaire et évidemment sur un western à grand spectacle. Pour ce dernier point, il compte également sur la couleur qui n'était pas encore très répandue. Le procédé trichrome de la Technicolor Motion Picture company domine

¹¹ Concernant l'édition de 2014, cela représente en effet une centaine de pages, plus ou moins disséminées, sur les 600 que compte l'ouvrage.

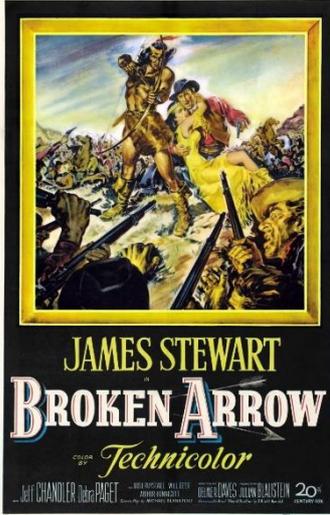
¹² Seul le dossier scolaire dirigé par Joël Magny pour le programme « Collège au cinéma » donne des éléments sur le contexte de production du film. Voir Joël Magny (dir.), *La Flèche brisée de Delmer Daves*, (dossier 171 – Collège au cinéma), Centre National de la Cinématographie, 2009, 29p., p. 3-5 et 17

¹³ Source non consultée. Extrait trouvé dans Hervé Mayer, *La Construction de l'Ouest américain dans le cinéma hollywoodien*, Paris : Ellipses, 288p., p. 106

le marché dans les années 1940, ce qui passe par une publicité voyante. Les studios faisant appel à leur procédé sont tenus par contrat de le mettre en avant sur leurs affiches promotionnelles¹⁴. Et en effet, la mention « Technicolor » figure en bonne place sur les affiches, américaines comme étrangères.

Sur les affiches recensées (fig. 1, a-c), la nature d'adaptation de l'œuvre n'est pas un argument vendeur, pas plus que l'originalité du projet de Daves. C'est bien plus l'appel du genre qui prime suivant les logiques classiques d'exploitation commerciale du western. Ainsi, si le titre du roman n'est pas repris du fait du scénario, il n'est fait mention nulle part de l'œuvre source. De plus, étant donné que cette dernière n'a pas encore été publiée à l'étranger et ne peut servir de référence aux spectateurs intéressés, les traducteurs prennent d'autres libertés dans le choix du titre. Si la France et l'Espagne traduisent littéralement *Broken Arrow* en *La Flèche brisée* et *Flecha rota*, l'Italie opte pour *L'Amante indiana*, mettant la romance au cœur de l'intrigue. Le visuel exploite l'horizon d'attente du western : les couleurs vives et chaudes dominant, on voit des personnages indiens et blancs armés, Cochise bandant son arc – promesse d'action – et Jeffords et Sonseeharay enlacés – promesse de romance¹⁵.

Fig. 1 : Les représentations western des affiches du film à l'international

a- Affiche américaine	b- Affiche française	c- Affiche italienne
		
<p>[anon.], 1949, s.l.¹⁶</p>	<p>[anon.], 1949, Paris : Richier-Laugier (impr.), lithographie coul., 160x120 cm¹⁷</p>	<p>Alfredo Capitani, 1950, s.l., offset, 195x140 cm¹⁸</p>

La sortie du film a été différée à juillet 1950, la Fox préférant attendre un mois après la diffusion de *Winchester 73* d'Anthony Mann (autre adaptation western mais tournée après *Broken Arrow*), afin que le public s'habitue à voir James Stewart,

¹⁴ Céline Ruivo, « L'histoire de la couleur au cinéma. Technicolor, années 1940 et 1950 », article en ligne sur le site de la Cinémathèque française, daté de 01/02/2016 (<http://www.cinematheque.fr/article/760.html>, consulté le 19/06/2019)

¹⁵ Pour une description et une analyse plus détaillée des différentes affiches, voir mon précédent mémoire, *La patrimonialisation du western américain en France : le cas de Broken Arrow (La Flèche brisée) de Delmer Daves (1950)*, p. 43-47

¹⁶ Source : <https://www.imdb.com/title/tt0042286/mediaviewer/rm1131427328>, consulté le 05/05/2018

¹⁷ Source : Cinémathèque française (Ciné-ressources)

¹⁸ Source : https://www.icollector.com/Western-movie-poster-L-AMANTE-INDIANA_i828455, consulté le 30/06/2019

tête d'affiche également de ce film, dans un rôle de *westerner*. L'ordre de sortie en France est inversé : mars 1951 pour *La Flèche brisée* et août pour le film de Mann.

Le western de Daves est un succès commercial qui rapporte 3,5 millions de dollars de recettes (la moyenne, en 1947, est alors de 1,6 million de dollars¹⁹) et un succès critique à l'international. En France, la presse quotidienne et spécialisée salue le message de tolérance envers les Indiens²⁰, fait l'éloge du traitement narratif et esthétique mais ne peut ni saluer ni critiquer le travail d'adaptation dont elle ignore tout. Ce travail a néanmoins été récompensé par un prix, celui du meilleur scénario adapté décerné par le syndicat des scénaristes américains de cinéma et de télévision, the Writers Guild of America²¹. Mais cette reconnaissance s'est sans doute limitée à ce syndicat et n'a pas eu l'écho qu'elle aurait pu avoir si le film avait obtenu le prix du meilleur scénario aux Oscars pour lequel il était aussi nommé.

L'adaptation, pratique courante dans le milieu cinématographique, n'est donc pas nécessairement mise en avant, hormis la mention légale au générique « screen play by... based on a novel by... ». Les regards historiographiques et critiques sur le film *La Flèche brisée* passent outre ce détail. Le projet davesien semble ainsi être, en apparence, une idée entièrement originale. Elle le paraît d'autant plus en dehors des Etats-Unis où la matrice romanesque est publiée après la diffusion du film.

2. L'édition traduite du roman

La traduction française est publiée la même année que la sortie du film, en 1951 sous le titre, non du roman original, mais de son adaptation : *La Flèche brisée*.

a) Contexte de production

De prime abord, se pencher sur l'édition de la matrice semble éloigner de la question de l'adaptation. Cela ne paraît cependant pas inutile pour un cas comme celui du roman d'Arnold. En effet, l'adaptation suppose généralement que l'œuvre adaptée, l'œuvre première, est *déjà* connue avant l'œuvre adaptante, seconde. Néanmoins, l'ordre de réception peut être inversé, l'adaptation étant vue en premier et sa matrice lue en second suivant l'horizon d'attente créé par le film. De plus, étant donné que je me positionne dans un contexte français, la prise en compte de la traduction romanesque ne peut être éludée, d'autant plus que l'exercice de traduction peut lui aussi se rapporter à une adaptation, l'adaptation d'une langue à une autre qui diffère nécessairement de l'œuvre originelle.

Le processus d'adaptation induit d'autre part des logiques d'exploitation²² qui ne sont pas sans incidence sur l'œuvre source, telle qu'une relance de ses ventes ou, comme c'est le cas ici, tel que le lancement de sa publication. Ce faisant, ce décalage

¹⁹ Yannick Dehée, « L'argent d'Hollywood », *Le Temps des médias*, 2006/1 (n° 6), p. 129-142 (<https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2006-1-page-129.htm>, consulté le 19/06/2019)

²⁰ Extrait de mon précédent mémoire, *op. cit.*, p. 73-74 : 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 civilisation, qu'ils auraient été capables d'enrichir. » Il conclut son article daté du 6 avril 1951 par : « Le film mérite d'être vu. » 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. » [...] [Il] reconnaît sa réussite en intitulant son article « Les bons Peaux-Rouges » et en présentant *La Flèche Brisée* comme « un film très remarquable ».

²¹ Joël Magny (dir.), *La Flèche brisée de Delmer Daves*, *op. cit.*, p. 17

²² Pour éviter une confusion de vocabulaire, Bertrand Ferrier, qui s'intéresse à la polyexploitation des romans jeunesse, distingue l'*adaptation* qui concerne les variations d'intrigue dues au média et la *filmisation* qui relève du « passage du livre au film », de l'industrie éditoriale (Bertrand Ferrier, *Tout n'est pas littérature !...*, *op. cit.*, p. 70)

éditorial et temporel utilise le produit dérivé pour opérer des variations sur le produit dérivateur. Témoin le changement de titre d'*après* (et *après*) le film. En effet, le choix d'intituler la traduction *La Flèche brisée* ne peut se rapporter qu'au western de Daves. D'une part, la traduction littérale de « blood brother » en « frère de sang » ne pose pas de difficulté et d'autre part, on attendrait vainement à la lecture le passage éponyme de la flèche brisée qui est une originalité cinématographique et non romanesque.

Le roman traduit est publié aux Éditions *Del Duca* (du nom de leur créateur, Cino Del Duca). Les quelques informations dont je dispose sur cette publication proviennent de la thèse d'Isabelle Antonutti sur l'éditeur, cette biographie étant le principal document historiographique sur le personnage²³. Cino Del Duca (1899-1967), italien d'origine, est un autodidacte qui a gravi les échelons du monde de l'édition pour devenir patron de presse. C'est en 1928 qu'avec ses deux frères, il fonde la *Casa editrice moderna* à Milan. Ils lancent leurs premières productions, illustrés pour la jeunesse et romans sensationnels qui s'adressent à un public populaire, les mères de famille et leurs enfants. En 1932, Cino décide de partir pour la France et se détache de ses frères. Il crée l'entreprise des *Éditions mondiales*, écho de son ambition de produire et diffuser à l'international. Il lance tout d'abord, comme à ses débuts en Italie, des magazines pour la jeunesse puis après 1945, diversifie ses activités avec des récits complets et des magazines féminins, les derniers faisant sa renommée. Mais il est également critiqué pour son empire industriel – et comme Italien d'origine. C'est pourquoi il mise également sur la publication d'autres titres et qu'il donne son nom à sa société qui devient la maison d'édition *Del Duca – Les Éditions mondiales* en 1951 en gage de respectabilité. L'édition de romans reste cependant pour lui une activité mineure au moyen de laquelle il cherche avant tout à polir sa réputation. Isabelle Antonutti note ainsi qu'il n'y a pas de véritable politique éditoriale : seuls une dizaine de titres, français et étrangers, sont publiés par an, rattachables à tous les genres²⁴.

Malgré ce peu d'informations, le contexte de production et le personnage de Cino Del Duca permettent d'envisager certains facteurs qui ont pu décider du choix de publier la traduction de *Blood Brother*. Tout d'abord, même si la maison d'édition ne recherche ni le grand auteur ni le best-seller, il y a vraisemblablement un facteur purement économique. Outre le succès du film qui laisse présager de bonnes ventes potentielles, le genre transmédiatique qu'est le western est un filon commercial à exploiter du côté de l'édition livresque. S'ajoute en réponse un facteur littéraire, plus élitiste. Le sérieux historique du roman, encensé par la critique américaine, ne peut nuire au prestige auquel tend Del Duca – la traduction, publiée en 1951, fait partie des premières publications des nouvellement nommées éditions *Del Duca*. Enfin, on pourrait également avancer un facteur politique, plus personnel. La réflexion humaniste de cette œuvre, davantage développée dans le roman, devait faire écho à des convictions personnelles (ce dont porterait trace le prix mondial Cino Del Duca, créé par son épouse après sa mort et récompensant des auteurs « dont l'œuvre constitue, sous forme scientifique ou littéraire, un message d'humanisme moderne. »²⁵)

²³ Dans l'introduction de sa thèse, Isabelle Antonutti fait un point historiographique et ne cite que deux travaux précédents sur deux types de productions éditées par Cino Del Duca, Thierry Crépin pour son étude globales des illustrés sur la jeunesse et Sylvette Giet pour son ouvrage sur le magazine féminin *Nous deux* qui fit le succès de l'éditeur italien.

²⁴ Isabelle Antonutti, *Cino Del Duca (1899-1967)...*, *op. cit.*, p. 251-253

²⁵ Fondation Simone et Cino Del Duca, « Prix mondial », (<http://www.fondation-del-duca.fr/prix-mondial>, consulté le 20/06/2019)

b) *Le travail de traduction*

Quant au travail de traduction, il est signé Jean Muray, auteur et traducteur de titres anglo-saxons pour la jeunesse, lequel est encore plus méconnu de l'historiographie²⁶. Auteur d'une cinquantaine d'ouvrages, il a traduit près de 240 titres, classiques (Jack London ou Charles Dickens) ou autres (Alan Le May, Elliott Arnold pour les matrices de western), monographies ou séries (telle la série de *L'Étalon noir* de Walter Farley) appartenant principalement au genre de l'Aventure. Il débute sa carrière dans les années 1940 et surtout 1950 comme traducteur. Publié en 1951, le roman d'Arnold figure donc parmi ses premiers travaux.

Sa traduction reprend le phrasé simple et fluide d'Arnold. Sans facilité pour se destiner à la jeunesse, Muray en reproduit la littérarité et les images. La spécificité de son travail tient également compte d'un enchâssement d'« adaptations », selon les différentes significations auxquelles se prête ce mot même si l'adaptation comme concept théorique se rapporte à la transposition d'un système de signes à l'autre, d'un média à l'autre. Jean Muray adapte d'un système de signes à un autre, de la langue anglaise à la langue française – même si l'on préfère évidemment parler de traduction, voire de réécriture plutôt que d'adaptation. De plus, Arnold n'a pas fait œuvre d'historien mais de romancier et a adapté les faits à un traitement fictionnel – même si, là encore, on ne parlera pas d'adaptation mais de (re)construction de l'Histoire. L'auteur américain revendique une fidélité à la vérité historique et affirme que « de nombreux dialogues sont reproduits tels que les personnages eux-mêmes les ont consignés ou rapportés »²⁷. Jean Muray n'aurait pas seulement traduit Arnold mais également les personnages historiques que sont Cochise, Jeffords ou Howard, ce qui donne à son travail une certaine autorité historique.

c) *Diffusion et réception*

Les éditions *Del Duca* ont remis la première édition du roman au dépôt légal en 1951²⁸. L'absence de date plus précise ne permet pas de savoir si cette publication a précédé ou suivi la sortie française du film même si la seconde hypothèse paraît la plus probable – le choix de publier le titre pourrait avoir été décidé avant, du fait du succès du film outre-atlantique, mais il faut aussi tenir compte du temps de traduction, d'édition et d'impression.

Le livre présente un format standard de 13.5 x 21.5 cm (le format de poche est lui de 11 x 18 cm) pour 395 pages. La notice BnF indique qu'il a une couverture mobile en couleur et il s'agit sans doute de la jaquette recouvrant une reliure cartonnée visible sur une annonce du site de libraires d'occasion, *Abebooks*²⁹. Le dessinateur, anonyme, reprend les personnages du film, ou plus précisément l'affiche italienne du film en disposant les éléments en miroir (fig. 2). On reconnaît

²⁶ Il dispose d'une page Wikipédia assez succincte (on ne connaît pas même ses dates) qui a le mérite d'établir une assez longue liste de titres qu'il a signés ou traduits – la moitié environ, où ne figure pas *La flèche brisée* d'Arnold (https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean_Muray, consulté le 20/06/2019). La notice d'autorité de la BnF n'apporte rien de plus (<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb119172547> et https://data.bnf.fr/fr/11917254/jean_muray/, consulté le 20/06/2019). Ni le *Dictionnaire universel des traducteurs* d'Henri Van Hoof (Genève : Stalkine, 1993, 414p.), ni le *Dictionnaire des écrivains français pour la jeunesse* de Nic Diamant (Paris : l'École des Loisirs, 1993, 783p.), ne le réfèrent.

²⁷ Elliott Arnold, introduction à *La Flèche brisée* (Paris : éditions Télémaque, 2014, 605p., p. 15-16). En version originale : « many of the conversations in the book are the actual conversations as reported by participants in later years. » Elliott Arnold, *Blood Brother*, New York : Duell, Sloan and Pearce, 1947, 558p., p. vii-viii (Source : Internet Archive)

²⁸ D'après la notice BnF (<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31732672b>, consulté le 21/06/2019)

²⁹ https://www.abebooks.fr/servlet/BookDetailsPL?bi=14864486804&searchurl=an%3Darnold%2Belliot%26sortby%3D20%26tn%3Dfleche%2Bbrisee&cm_sp=snippet_-_srp1_-_image7, consulté le 21/06/2019

à gauche les traits et les costumes de James Stewart et Debra Paget, enlacés, et au-dessus d'eux, le visage de Jeff Chandler. Les éditions misent ainsi sur la reconnaissance du film à succès, reconnaissance textuelle par le titre et visuelle par les personnages, pour faire vendre le titre d'un auteur américain inconnu.

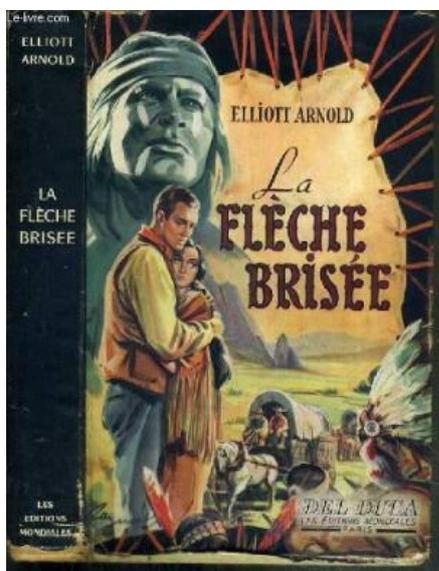


Fig. 2 :

Couverture originale de la traduction française

Couverture d'Elliott Arnold, (Jean Muray, trad.), *La Flèche brisée*, Paris : Del Duca, 1951. Illustration de Raymond [sic]

Concernant la réception, il est vraisemblable que le livre ait été lu principalement par des enfants, destinataires privilégiés de ce type de publication suivant les logiques éditoriales de l'époque. Tout comme les œuvres de Jack London ou de Charles Dickens que leur auteur ne destinait pas à la jeunesse, le roman d'Arnold s'est trouvé ré-orienté vers un jeune lectorat, ce qui peut expliquer le recours à Jean Muray spécialisé dans les romans jeunesse. Romans historiques et romans western sont souvent identifiés comme « littérature populaire », ignorés comme « para-littérature » ou éventuellement appréciés comme « ouvrages destinés à la jeunesse »³⁰. De plus, la jaquette reprend les codes des publications western³¹ : un fond noir avec des accroches visuelles pittoresques, exotiques. On retrouve la promesse d'action autour de la roulotte entourée d'Indiens menaçant de l'attaquer, la promesse de romance signifiée par Jeffords et Sonseecharay enlacés et la promesse de dépaysement exotique avec les Indiens coiffés de plumes et le paysage en fond de l'Ouest américain désertique et minéral.

L'absence de sources conduit à spéculer sur les données globales des éditions *Del Duca*. L'ensemble des titres publiés n'a guère fait date. Isabelle Antonutti relève que seuls quatre ouvrages ont eu un réel succès et *La Flèche brisée* ne figure pas parmi eux³². Le titre semble tout de même avoir eu un certain succès si l'on en croit ce site de vente de livres d'occasion, *Occalivre*, qui propose une onzième édition datant du... 5 février 1952³³, soit un an tout au plus après la première édition. Plusieurs hypothèses peuvent être avancées pour expliquer un tel nombre d'éditions : erreur du site de ventes d'occasion, stratégie commerciale mensongère

³⁰ Paul Bleton, *Western, France. La place de l'Ouest dans l'imaginaire français*, Amiens : Encreage, 2002, 320p.

³¹ Paul Bleton explique la reconnaissance du genre par un périphrase éditorial sans équivoque avec des signes visuels et textuels repérables qui installent un contrat de lecture. Ces signes sont d'autant plus facilement repérables que la littérature western regroupe de nombreux romans sériels et / ou est publiée dans des collections spécifiques comme les collections « Masque western », « Arizona » ou « Série noire ».

³² Il a y trois romans historiques, *Le Cardinal* de Robinson (1951), *Gaston Phoebus* de Myriam et Gaston de Béarn (1959), *Les Rois maudits* de Maurice Druon (1955-1967), et un titre littéraire primé *La Nuit indochinoise* de Jean Hougron (1953).

³³ <http://www.occalivre.be/book/view/3389-La-fleche-brisee.html>, consulté le 19/06/2019

de Del Duca ou bien réalité éditoriale reposant sur une multiplication de petits tirages. Toujours est-il que le lectorat (angle mort de la réception en histoire culturelle) de ce livre devait être constitué d'enfants et / ou d'amateurs de westerns.

Les liens entre une œuvre source et son adaptation ne sont pas toujours affichés. L'exploitation cinématographique et livresque du roman d'Arnold mise ainsi davantage sur la facile identification western que sur la reconnaissance potentielle d'un titre historique, titre récent qui n'a pas une masse d'adeptes acquis à sa cause à l'inverse du western qui est, à l'aube des années 1950, le genre populaire incontournable. Et lorsque les liens entre la matrice romanesque et le film l'adaptant s'affichent, ils peuvent suivre une stratégie éditoriale inversant le rapport logique qui les unit, le roman étant identifié *d'après* le film, un peu comme s'il était l'adaptation. Ces liens se complexifient avec une multitude d'adaptations. En effet, bien que, à parler d'adaptation, l'on pense prioritairement au 7^e art – tout comme le western est très associé au cinéma –, le roman d'Arnold a connu par la suite d'autres adaptations appartenant au même genre western mais sur d'autres supports médiatiques, la télévision et l'illustré pour la jeunesse.

B-1961 : LA DOUBLE SORTIE DES SERIES TELEVISEES ET BEDEIQUES DANS LA VAGUE DES OBJETS MEDIATIQUES

À la fin des années 1950, le western s'essouffle tandis que les Trente Glorieuses battent leur plein et que s'affirme toujours plus une culture médiatique caractérisée par une pluralité d'offre culturelle, en termes de médias (et aussi de titres véhiculés par ces médias). C'est dans ce contexte que s'inscrit la poly-exploitation du roman d'Arnold, poly-exploitation impulsée par les mêmes acteurs que les premiers promoteurs de l'œuvre.

1. La série télévisée

C'est ainsi que, cinq ans après avoir produit le film de Daves, le studio de la 20th Century Fox entend jouer sur ce succès passé pour lancer une série télévisée.

a) Contexte de production : Hollywood et la télévision

La Flèche brisée (Broken Arrow), diffusée en 1956-1957 sur ABC-TV, a d'ailleurs compté parmi les premières séries télévisées. Ce type de production est une réaction des studios hollywoodiens face à la concurrence de la télévision qui se développe au cours de la décennie 1950. L'année 1955 apparaît comme une année charnière dans l'histoire du petit écran. D'une part, les statistiques révèlent que les deux tiers des foyers américains sont pourvus d'un téléviseur³⁴. D'autre part, est lancée la première série produite par un studio hollywoodien, *Cheyenne*³⁵, série qui appartient au genre... western.

³⁴ Jean-Pierre Esquenazi, *Les séries télévisées. L'avenir du cinéma ?*, Paris : Armand Colin, 2014, 227p., p. 15

³⁵ Cette série, restée inédite en France, a été diffusée par le réseau ABC de 1955 à 1963 et compte 108 épisodes en noir et blanc pour 7 saisons. On y suit le héros, Cheyenne Bodie, qui a été élevé en partie par des Indiens et qui, au sortir de la guerre de Sécession, erre dans l'Ouest américain, vivant de rencontres et de petits boulots.

Alors que les foyers se déplacent du centre-ville vers les banlieues peu pourvues en cinémas, les spectateurs deviennent des téléspectateurs qui profitent à domicile des offres audiovisuelles de la télévision. Hollywood subit ainsi une baisse de recettes à laquelle s'ajoute un déclin du western. Néanmoins, le désamour pour le genre n'est pas total car « la télévision capte de plus en plus ses amateurs et les séries à succès se multiplient sur le petit écran »³⁶. Les nostalgiques retrouvent gratuitement chez eux les films qui les avaient fait rêver, apprécient les séries originales (comme *Cheyenne*) ou dérivées de franchises cinématographiques (comme *La Flèche brisée*).

C'est du fait de leur régularité que les séries télévisuelles deviennent les programmes préférés des téléspectateurs. En effet, leur succès fait écho à celui des romans feuilletons qui firent l'âge d'or de la presse au XIX^e siècle. Les programmes sont donc élaborés pour s'adapter aux demandes et aux habitudes du public et les séries répondent à une double demande de régularité : chaque épisode est reconnaissable par une régularité de contenu et une régularité de programmation puisqu'il constitue un rendez-vous hebdomadaire. Les séries peuvent ainsi s'inscrire dans la durée en recherchant une fidélisation de leur public. Ce faisant, elles sont promesses de bénéfices importants.

De plus, les séries se prêtent à la reproduction des modes de productions cinématographiques : studios, scénaristes, techniciens réutilisent les plateaux et les recettes des films de série B. Quant au western, il est propice à une exploitation sérielle. En effet, tout comme les spectateurs de cinéma attendent de retrouver les clichés du genre (avec des variations pour ménager la surprise et éviter l'ennui), les téléspectateurs espèrent regarder de multiples intrigues nouvelles en retrouvant une répétition confortable d'épisode en épisode.

C'est dans ce contexte que la 20th Century Fox espère réinvestir le succès du film de Daves en produisant une seconde adaptation du roman d'Arnold sous la forme d'une série télévisée du même titre, *Broken Arrow*. Elle est produite par la succursale télévisuelle de la Fox (TCF Television Production, Inc.) et tournée dans ses studios et les lieux de tournages extérieurs autour d'Hollywood. Après un téléfilm pilote, la Fox signe avec le réseau ABC pour la diffusion de la série. L'American Broadcasting Company est alors, avec NBC et CBS, l'un des principaux distributeurs du médium télévisuel³⁷. Il programme les 72 épisodes des 2 saisons les jeudis soir, à 21h et les maintient en *prime time*, ce qui est le signe que la série rencontre le succès espéré à une heure de grande audience.

b) Contenu et composition : une série western

Outre son épisode pilote au format téléfilm, la série compte 72 épisodes au format court de 20 min en noir et blanc. Les premiers épisodes installent l'univers fictionnel en reprenant l'essence des intrigues romanesques et cinématographiques : la naissance de l'amitié entre Jeffords et Cochise et la conclusion de paix. Les épisodes suivants abordent le quotidien de la paix et les difficultés que rencontrent Jeffords et Cochise pour la maintenir. Ils constituent ainsi une suite au film mais se détachent de la matrice avec une majorité de scénarios originaux.

³⁶ Hervé Mayer, *La construction de l'Ouest américain dans le cinéma hollywoodien*, op. cit., p. 65

³⁷ Jean-Pierre Esquenazi, *Les séries télévisées...*, op. cit., p. 54

Chaque épisode est indépendant et suit une « formule » immuable qui est caractéristique des séries nodales et les distingue des feuilletons³⁸. Narration et mise en scène doivent conjuguer simplicité et efficacité afin de faciliter le travail de la batelée de techniciens, comédiens, réalisateurs et scénaristes qui se succèdent, et ainsi de garantir l'unité de la série. On compte une quinzaine de réalisateurs et une trentaine de scénaristes qui suivent une formule invariable : l'épisode s'ouvre sur un problème qui menace la paix puis s'ensuivent des péripéties où les héros sont mis en difficulté ou en échec avant qu'ils ne trouvent une résolution finale qui maintienne la paix. On retrouve les caractéristiques d'un western, par la narration (un ordre civil de paix qui subit des perturbations), par l'esthétique (un va-et-vient entre les décors de la ville de Tucson, du village de la forteresse Chiricahua et de l'Ouest sauvage, rythmé par des scènes de duels, embuscades et courses-poursuites,) et par le thème (les guerres indiennes et la difficile paix entre Blancs et Apaches).

TABLEAU 1 : Réalisateurs et scénaristes de la série TV³⁹

<i>Réalisateurs</i>			<i>Scénaristes</i>		
		<i>Ep.</i>			<i>Ep.</i>
1	Hollingsworth Morse	15	1	John Dunkell	9
2	Richard L. Bare	13	2	Herbet Purdom	8
3	Ralph Murphy	12	3	Devallon Scott (+ Robert Leslie Bellem)	7
4	William Beaudine	8	4	Clarke Reynolds	6
5	Albert S. Rogell	6	5	Warren Wilson	5
	<i>John English</i>	4		<i>Wilton Schiller (+ Jack Laird)</i>	4
	<i>Franck McDonald</i>	3		<i>Wallace Bosco</i>	3
	<i>Charles F. Haas</i>	2		<i>Peter R. Brooke</i>	3
	<i>Joseph Kane</i>	2		<i>Harry Kronman</i>	3
	<i>Bernard L. Kavaliski</i>	2		<i>Arthur Orloff</i>	3
	<i>Alvin Ganzer</i>	1		<i>Gerald Drayson Adams</i>	2
	<i>Richard W. Farrell</i>	1		<i>John McGreevey</i>	2
	<i>Joe Parker</i>	1		<i>Roderick Peterson</i>	2
	<i>Sam Peckinpah</i>	1		<i>Sam Peckinpah</i>	2
	<i>William Thiele</i>	1		<i>15 autres (dont 1 femme, Mona Fisher)</i>	1

Sources : Internet Movie Database et Wikipédia ([https://en.wikipedia.org/wiki/Broken_Arrow_\(TV_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Broken_Arrow_(TV_series)))

Ce faisant, la télévision perpétue la vague de westerns pro-Indiens que le film de Daves avait initiée. La vision positive des Amérindiens n'est donc plus une nouveauté culturelle et n'est pas non plus une originalité télévisuelle de la série dérivée *La Flèche brisée* (à titre d'exemple, la série *Cheyenne* qui l'a précédée entretient cette approche amicale et respectueuse des Indiens puisque le héros éponyme tire son nom du peuple qui l'a recueilli à la mort de ses parents, tués par une autre tribu). Elle tire sa spécificité du duo que forment Cochise et Jeffords incarnés par Michael Ansara et John Lupton et elle affiche un objectif pédagogique et éthique qui passe par un éloge de la Loi, de la raison et de la tolérance, ce que nous étudierons en détail par la suite.

³⁸ L'une des classifications des séries est celle qui distingue les séries des feuilletons même si la distinction entre les deux peut être brouillée. Pour les séries, chaque épisode est un récit clos qui suit un schéma narratif immuable (la formule) : les personnages se confrontent à un problème puis réussissent à le résoudre. Pour les feuilletons, un(des) récit(s) s'étale(nt) sur plusieurs épisodes. Voir André Gaudreault, François Jost, *Le récit cinématographique. Films et séries télévisées*, Paris : Armand Colin, 201, 272p., p. 28

³⁹ Les huit épisodes du corpus sont assez représentatifs des proportions constatées. On retrouve à la réalisation 4 des 6 premiers réalisateurs : Hollingsworth Morse (ép. 9, 14), Richard L. Bare (ép. 2, 4, 12, 35), Albert S. Rogell (ép. 16), John English (ép. 12) et Joe Parker pour son unique épisode 13. Concernant les scénaristes, on retrouve, parmi les 15 premiers, les scénaristes de 4 épisodes : Clarke Reynolds (ép. 2 et 4), Peter R. Brooke (ép. 16), Gerald Drayson Adams (ép. 14) et, parmi les 15 derniers, les scénaristes des 4 autres épisodes : 9, 12, 13, 35.

c) *Diffusion et réception : succès ou bide en France ?*

Cette spécificité ne pouvait pas déplaire aux diffuseurs français malgré un anti-américanisme affiché. Face au modèle repoussoir commercial des États-Unis, la télévision française se présente comme « un outil de service public, chargé de promouvoir la culture nationale » sur la base de « la fameuse mission trinitaire (informer, cultiver, distraire) »⁴⁰. Le divertissement est alors considéré comme marginal et même peu légitime. Néanmoins, s'impose aussi la nécessité d'attirer de l'audience. Or, les séries télévisées américaines assurent un succès populaire. Parmi elles, on compte *La Flèche brisée*. La chaîne unique de la RTF accepte sans doute de diffuser la série en souvenir du succès critique et commercial du film de Delmer Daves et du fait de son double caractère divertissant et moralement instructif.

Le petit écran présente en version française la première saison uniquement, les samedis soir à 18h45, du 22 octobre 1960 au 10 juin 1961. Le paragraphe de présentation au n°561 de *Télérama* annonce, à la page 24 :

« La Flèche brisée retrace un épisode véridique de la fin de la lutte que se livrèrent Américains et Indiens, lutte qui se termina grâce à l'amitié du chef indien Cochise (Michael Ansara) et du capitaine de l'armée américaine Tom Jeffords (John Lupton). C'est l'histoire de cette amitié et les multiples péripéties auxquelles seront mêlés les deux héros, avant de triompher de leurs ennemis qui nous seront contés au cours des 39 épisodes de ce feuilleton. »

Le discours de médiation du magazine *Télérama*, unique source ayant pu être consultée, est peu développé. Si ce n'est pour le paragraphe annonçant le lancement de la série, les informations sont réduites au minimum les semaines suivantes. Le programme est identifié par son titre et son genre télévisuel « feuilleton ». À ces éléments fondamentaux et immuables, s'ajoutent souvent (mais pas toujours) le titre de l'épisode ainsi que la mention du public auquel est destiné, de l'avis des autorités télévisuelles, ce type de divertissement : « pour les jeunes ». *Télérama* emploie le vocabulaire propre à caractériser le genre de l'Aventure : nous est contée l'histoire de héros qui triomphent de leurs ennemis avec la promesse de multiples péripéties. Ce champ sémantique appuyé oriente la réception de ce petit divertissement qui présente tout de même l'intérêt culturel de narrer un « épisode véridique » de l'histoire américaine. Il est évident que le magazine n'y prête guère attention et donne des informations approximatives. Comme dans le roman, il est bien précisé dans la série que le titre de « capitaine » attribué à Jeffords n'est qu'honorifique et non militaire. Ensuite, en dépit des 39 épisodes prévus, soit le nombre d'épisodes de la seconde saison, la série n'est au programme que 33 semaines⁴¹, soit le nombre d'épisodes de la 1^{ère} saison. Mais on ne retrouve pas les 33 épisodes de cette saison : seuls 30 épisodes sont diffusés, dont 3 par deux fois⁴². Enfin, hormis la mention légale au générique de fin des épisodes « Teleplay by [nom du réalisateur] based on characters from "Blood Brother" by Elliott Arnold », la qualité d'adaptation n'est, là encore, pas une donnée affichée.

⁴⁰ 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

⁴¹ 34 semaines auxquelles il faut retirer celle du samedi 24 décembre où la veille de Noël est consacrée à la fête chrétienne.

⁴² Il s'agit des épisodes n°2 (La Bataille d'Apache Pass), n°31 (La vierge d'or) et n°32 (Le médaillon). Sources : *Télérama*, n°561-595, octobre 1960-juin 1961

Concernant la réception, se pose un problème de sources divergentes. À l'aube des années 1960, seuls 17% des foyers français sont équipés en téléviseurs⁴³ ; ce chiffre informe peu sur l'audience spécifique de la série. L'absence de sources, hormis l'informatif *Télérama*, ne semble pas indiquer qu'elle a eu un énorme retentissement populaire et critique. Cependant, Olivier Delavault, éditeur amateur de western qui préface notre édition (Télémaque, 2014) du roman d'Arnold, avance le contraire : « Cette série fit fureur sur le petit écran »⁴⁴, donnant comme anecdote l'insertion du feuilleton dans le film *Le Tracassin ou les plaisirs de la ville* (Alex Joffé, 1961) avec Bourvil : une scène de bistrot, au repas de midi, montre les dîneurs absorbés par *La Flèche brisée* que diffuse la petite télévision du lieu. La série était en réalité présentée en début de soirée de fin de semaine, ce qui en fait un programme familial malgré une imprécision du public et de la réception. Il pouvait intéresser aussi bien un public enfantin qu'un public adulte à l'instar de ces dîneurs de bistrot.

À la différence de cette série au public imprécis, la troisième et dernière adaptation du corpus s'adresse spécifiquement à la jeunesse.

2. Le feuilleton en bande-dessinée

Après la 20th Century Fox, c'est le nom de Cino Del Duca que l'on retrouve derrière l'édition de la BD publiée dans *L'Intrépide* en parallèle de la série TV.

a) Contexte de production

Cette adaptation bédéique se caractérise par une triple originalité. Elle n'est pas audiovisuelle mais use d'un média papier avec images fixes et bulles à lire. Elle est une production entièrement française, quoique menée par deux Italiens d'origine. Enfin, elle paraît sous la forme d'un feuilleton dans un illustré pour la jeunesse.

Cet illustré, intitulé *L'Intrépide*, se présente comme « le plus grand magazine de la jeunesse » et est orienté vers un jeune lectorat de garçons âgés de 8 et 12 ans. En effet, le contenu ne s'adresse ni aux tout-petits ni aux adolescents : les récits d'aventure mêlant flibuste et western, tout comme les rubriques rédactionnelles parlant de sport et de mécanique sont davantage destinés aux jeunes garçons⁴⁵.

Or, en 1960, la presse des jeunes est en mutation : les magazines héritiers de l'âge d'or des illustrés des années 1940 sont confrontés à la concurrence des journaux belges *Spirou* ou *Tintin* et à celle du récent *Pilote* qui renouvelle l'offre et a été lancé avec succès en 1959. Dans ce contexte, les ventes des hebdomadaires illustrés produits par Del Duca sont en baisse. Après la Libération, l'entrepreneur était parvenu à lancer *L'Intrépide* en 1948⁴⁶ et à relancer ceux qui avaient fait son succès avant-guerre : *Tarzan* (1946) et *Hurrah !* (1951). En 1954, *L'Intrépide* se vend à 246 000 exemplaires⁴⁷ et est au 2^e rang après le *Journal de Mickey* loin devant

⁴³ Isabelle Gaillard, « Télévision et chronologies », *Hypothèses*, vol. 7, no. 1, 2004, p. 171-180, p. 175

⁴⁴ Olivier Delavault, préface à Elliott Arnold, *La Flèche brisée*, op. cit., p. 8

⁴⁵ Les éditeurs d'illustrés différencient nettement, selon les goûts supposés de l'un et l'autre sexe, le lectorat auquel ils destinent leurs illustrés. Cino Del Duca propose aux garçons divers titres comme *Tarzan*, *Hurrah !* et *L'Intrépide*. Il propose aux filles un équivalent féminin avec l'illustré *Mireille*.

⁴⁶ Cino Del Duca a rencontré des difficultés pour obtenir l'autorisation de relancer ses illustrés pour la jeunesse. *L'Intrépide* a d'abord paru sous le nom de *L'Astucieux* en 1947 comme journal de jeux avant de devenir un illustré de bandes dessinées. Le nom du journal est repris de sa première publication italienne, *L'Intrepido*, mais aussi à un fameux illustré français publié par Offenstadt.

⁴⁷ Thierry Crépin, « *Haro sur le gangster !* ». *La moralisation de la presse enfantine (1934-1954)*, Paris : CNRS éditions, 2001, 493p., p. 367

lui avec 628 000 exemplaires⁴⁸. La fin de la décennie lui est moins favorable, ce que relève l'historiographie, non par des statistiques, mais par les divers changements tentés pour relancer les ventes. La proportion de bandes dessinées, « sang vital » de cette presse, est diminuée pour ménager de la place au rédactionnel avec des rubriques dédiées aux modernités techniques (« Comment ça marche »), à la vie culturelle (« Cinéma »)... Alors que l'objectif premier de l'hebdomadaire était le pur divertissement, il s'ouvre ainsi à un second objectif plus pédagogique⁴⁹.

Malgré l'absence de sources, cette dynamique induite par la motivation de relancer le journal semble être un facteur indéniable expliquant la parution du feuilleton *La Flèche brisée* au n°575 de *L'Intrépide* devenu *L'Intrépide Hurrah !* le temps d'une fusion avec l'autre hebdomadaire Del Duca. Henri Filippini, historien de la bande dessinée et chroniqueur sur le site *Bdzoom*, note d'ailleurs que « [ce] n° 575 (02/11/1960) marque un désir de changement, peut-être dû à une inquiétude à la vue des ventes qui ont tendance à diminuer. »⁵⁰ La coïncidence n'en est pas moins révélatrice de l'intérêt que peut présenter ce feuilleton lequel reprend l'ambition humaniste de la matrice et des adaptations précédentes. Adaptée à un lectorat enfantin, cette bande dessinée permet d'instruire en amusant en mettant en scène à la fois de l'action propre aux autres BD d'aventure du magazine et des valeurs de tolérance et de paix propres à rassurer les parents.

De plus, elle appartient à l'univers western, genre encore très populaire auprès de la jeunesse et sur lequel, relève également Filippini, Cino Del Duca semble miser afin de se démarquer⁵¹. L'étude de la trentaine de numéros présentant *La Flèche brisée* montre en effet que sur les 12 à 15 titres de BD qu'ils comptent, 4 à 8 sont des westerns, soit 33% à 61% (voir annexe 1). Le dernier atout mis en jeu serait l'adaptateur : le feuilleton est signé et dessiné par Fernando Fusco (1929-2015), autre Italien et ami de longue date de Del Duca, habitué à adapter des romans et collaborateur à l'hebdomadaire depuis 1958 avec *Scott Darnall*, héros d'aviation⁵².

Enfin, il est indéniable que l'entrepreneur en quête de rentabilité qu'est Cino Del Duca compte sur la concomitance de la série TV (dont la diffusion française a débuté deux semaines plus tôt) et qu'il espère avoir de nouveaux tirages du roman.

b) Contenu et composition

L'Intrépide profite d'ailleurs de la possibilité légale d'user librement de la traduction de Jean Muray publiée par le même éditeur. *La Flèche brisée* de Fernando Fusco est en effet élaborée, à la différence des deux productions vues précédemment, comme l'adaptation linéaire du roman d'Arnold. Cela est mentionné au préalable par la précision « d'après l'œuvre célèbre de Elliott Arnold » qui apparaît sous le titre à chaque numéro. Cette fidélité affichée au roman source se traduit, narrativement, par un respect de l'intrigue romanesque et, littéralement, par des reprises textuelles directes de la traduction de Muray. Cette « illustration » tire sa spécificité de son support médiatique à destination d'un lectorat enfantin. Elle est en effet construite en accord avec la chronologie de parution de l'hebdomadaire et

⁴⁸ Thierry Crépin, « Haro sur le gangster ! »..., *op. cit.*, p. 372

⁴⁹ Henri Filippini, « Le Hurrah ! d'après guerre – deuxième partie », site *bdzoom.com*, 22/09/2015, (<http://bdzoom.com/90659/patrimoine/le-hurrah-d%e2%80%99apres-guerre%e2%80%a6-deuxieme-partie/>), consulté le 23/06/2019

⁵⁰ Henri Filippini, « L'Intrépide, un hebdomadaire classique – deuxième partie », site *bdzoom.com*, 28/07/2015, (<http://bdzoom.com/89024/patrimoine/1%E2%80%99intrepide-un-hebdomadaire-classique-deuxieme-partie/>), consulté le 23/06/2019

⁵¹ *Ibidem* « Le western semble néanmoins l'arme choisie par Cino Del Duca pour contrer ses jeunes concurrents. »

⁵² Patrice Gaumer, s. v., « Fusco, Fernandino », dans Patrice Gaumer, *Dictionnaire mondial de la BD*, Paris : Larousse, 2010, 953p., p. 348

prend la forme d'un feuilleton qui court sur 35 numéros au rythme de 4 ou 8 planches pour constituer à la fin un récit complet de 200 pages en couleurs ou noir et blanc.

Suivant les tactiques typiques des « histoires à suivre », les épisodes doivent tenir en haleine leur lectorat en quête d'aventures. Ce faisant, Fusco ne met guère en images les longues descriptions ou discussions romanesques mais développe visuellement les multiples scènes d'actions dont ne manque pas l'œuvre d'origine. Afin d'allonger la narration aux 200 pages prévues, les derniers numéros ajoutent même plusieurs intrigues prétextes à rebondissements dramatiques qui s'intercalent dans les négociations de paix. Quant au travail visuel de Fusco, il se caractérise par une organisation aérée et dynamique des planches, un tracé vif de dessin et des petites bulles, ce qui facilite la lecture et laisse apprécier les scènes d'actions.

c) Diffusion et réception

Le journal dénote d'un effort éditorial de médiation envers cette adaptation de *La Flèche brisée* promue comme BD phare. En effet, les couvertures des 35 numéros, signées par le dessinateur Angelo Di Marco (1927-2016) présentent toutes une scène, en pleine page et en couleurs, d'après un passage de l'épisode (mais sans que Di Marco ne copie une vignette de Fusco). Cela signifie que du n°575 (02/11/1960) au n°609 (01/11/1961), l'adaptation du roman d'Arnold est restée en couverture une année entière⁵³.

Cependant, plusieurs changements de formule en cours de route dénotent une stratégie éditoriale plus erratique. Depuis le n°501 (03/06/1959), *L'Intrépide* est rebaptisé *L'Intrépide Hurrah !* du fait de sa fusion avec son petit frère *Hurrah !*. Première irrégularité, la pagination varie entre 72p. et 64p. Au n°589 (08/02/1961), il redevient sans préavis *L'Intrépide* seul. Puis, au n°595 (01/04/1961), la parution hebdomadaire (les mercredis au prix de 0,60 NF nouveau franc) devient bi-mensuelle (les 1^{er} et 15 du mois au prix d'1 NF) au format de 96p. L'étude d'un échantillon de 4 numéros montre néanmoins que la composition type d'une parution reste sensiblement la même. On compte 75% de fictions (entre histoires à suivre, romans-photos, histoires complètes et gags) et 25% de jeux et rédactionnel (voir annexe 1). Le format reste également immuable. De type réduit (17 x 24 cm), il est plus petit que le format classique (21 x 29 cm) habituel des illustrés mais bénéficie d'une impression offset correcte, réalisée sous les presses de l'imprimerie Del Duca à Maisons-Alfort, en banlieue parisienne. Elle offre une lecture aisée même si l'on peut noter quelques négligences et un manque de précision dans la quadrichromie.

On remarque également un recul progressif de la couleur. Présente sur 50% de l'hebdomadaire, elle n'occupe plus que 20% du bi-mensuel, ce qui touche directement l'adaptation de *La Flèche brisée*. Lancée avec 4 planches en couleurs aux pages 2-5 pour les sept premiers numéros, elle quitte ensuite la première place au n°582 et passe aux pages 7-10 tout en conservant la quadrichromie. C'est lorsque l'illustré devient un bi-mensuel qu'elle n'occupe plus que le milieu du magazine, aux pages 24-31, avec un nombre doublé de planches mais dont une moitié est désormais imprimée en noir et blanc et une autre moitié en bi-couleur (niveaux de gris avec des zones en rouge orangé). Une restriction de budget due à la baisse des ventes pourrait expliquer cette réduction de colorisation et de rythme de parution.

⁵³ Le n°595 est une exception. Angelo Di Marco illustre en couverture le roman-photo *Le Capitain* dont la diffusion en feuilleton débute dans ce numéro qui est aussi du lancement de la nouvelle formule bi-mensuelle.

Concernant la réception de cette BD, les seules sources disponibles sont les données globales du journal, elles-mêmes peu informatives. Il est certain que *La Flèche brisée* n'a guère contribué à relancer les ventes car l'illustré demeure bi-mensuel et s'achève 20 numéros plus tard, au n°629 daté du 01/09/1962. « La perte de rentabilité est invoquée, la baisse constante de la diffusion est effective »⁵⁴, note Isabelle Antonutti. N'ayant pas réussi à moderniser sa presse enfantine face à la concurrence belge, Cino Del Duca s'y désintéresse pour se consacrer à la presse du cœur. Les autres historiens restent plus évasifs. Henri Filippini parle des « derniers soubresauts de *L'Intrépide* agonisant »⁵⁵, Raymond Perrin d'« un inexorable déclin »⁵⁶. Quant à Patrice Gaumer, il conclut dans son dictionnaire de la BD qu'« après avoir connu son heure de gloire, [*L'Intrépide*] disparaît dans l'indifférence »⁵⁷.

Et force est de constater, qu'à l'inverse du film qui est toujours édité, ni la série télévisée ni le feuilleton BD n'ont fait date comme adaptations. Néanmoins, ces deux dernières productions n'en demeurent pas moins intéressantes car elles diffèrent de l'adaptation cinématographique ou de la matrice, qui sont des objets uniques, par leur support médiatique qui en fait des objets multiples, inscrits dans le temps long.

Les progrès techniques d'impression, de prise de vue et de diffusions sont propices au développement de l'édition, du cinéma, de la télévision et de la presse. Ils assurent l'essor du règne de l'image, règne dont tire parti la mode des adaptations. Pour celles de *La Flèche brisée*, deux vagues, séparées par près de dix ans d'écart, offrent un corpus varié de trois médias dont la production permet de dégager deux logiques.

D'une part, cette poly-exploitation mise sur la reconnaissance du western. Étant donné que le roman d'Arnold n'est ni un *best-seller* au succès fulgurant, ni une œuvre incontournable dont le temps aurait entériné la popularité, les producteurs attendent davantage des publics visés des connaissances génériques larges qu'un savoir spécifique sur un opuscule. C'est pourquoi le travail d'adaptation ne s'affiche pas comme un argument vendeur ou seulement par le biais du genre d'appartenance.

D'autre part, cette poly-exploitation donne naissance à des adaptations dérivées d'une première production. Les acteurs de la première adaptation et traduction s'investissent à nouveau dans une seconde adaptation. Ce faisant, ils opèrent une dérivation médiatique, soit audiovisuelle (du cinéma à la télévision), soit éditoriale (du roman à la presse).

Cette poly-exploitation tisse des liens entre la matrice et ses adaptations, et entre les adaptations successives qu'une approche plus esthétique, suivant le concept propre d'adaptation, peut mettre en évidence.

⁵⁴ Isabelle Antonutti, *Cino Del Duca...*, op. cit., p. 267

⁵⁵ Henri Filippini, « Le Hurrah ! d'après guerre », art. cité

⁵⁶ Raymond Perrin, *Un siècle de fictions pour les 8 à 15 ans (1901-2001)*, Paris : L'Harmattan, 2001, 511p., p. 190

⁵⁷ Patrice Gaumer, *Dictionnaire mondial de la BD*, op. cit., p. 436

DEUXIEME PARTIE : UN JEU DE CIRCULATIONS AU FIL DES ADAPTATIONS

Si les producteurs ne le revendiquent pas, ils n'en conçoivent pas moins ces trois *Flèche brisée* comme des adaptations. Celles-ci entretiennent d'ailleurs avec leur matrice romanesque des liens qui peuvent être très distendus ou bien très serrés. Elles jouent également d'écho entre elles, jeu que le contexte de production peut éclairer. De plus, la diversité de leurs supports médiatiques génère contraintes et libertés qui s'expriment dans les différentes mises en récit et mises en image qu'elles font de l'œuvre d'Arnold.

Une étude générale de leur narration respective peut aider à aborder leur esthétique propre pour représenter le thème commun pacifiste pro-Indien et les héros qui incarnent ce dernier.

A-CONSTRUCTIONS ET RECONSTRUCTIONS NARRATIVES :

Il ne s'agit pas ici de faire les résumés respectifs de la matrice et de ses adaptations mais de mettre en exergue le travail narratif des scénaristes qui tentent d'adapter au mieux le roman historique d'Arnold suivant les codes médiatiques du western cinématographique, des séries TV western ou du feuilleton d'aventures western pour la presse de jeunesse. Outre les sources d'inspiration romanesque et générique, les adaptations successives se servent également de celles qui les ont précédées.

1. Du roman au film :

Comme la plupart des adaptations, le film est une adaptation de type « dramatisation » ou « illustration » ce qui signifie qu'elle met en image et en action ce qui est écrit noir sur blanc dans le texte source⁵⁸. L'intrigue est donc pensée avec et suivant l'esthétique de la mise en scène.

a) Une contraction à l'essentiel

Alors qu'Elliot Arnold narre en près de 600 pages 30 ans de la vie de Cochise, le film semble ne retracer que quelques mois, voire quelques semaines, en 1872. C'est qu'entre les affres guerrières qui opposent Apaches et Américains des décennies durant et les longues négociations de paix, le romancier ménage des pauses descriptives et réflexives ; il profite ainsi de la dilatation temporelle permise par l'art romanesque pour amener le lecteur à découvrir la culture apache et à s'interroger sur la conquête de l'Ouest. Le scénariste Albert Maltz et le réalisateur Delmer Daves suivent les mêmes objectifs mais n'ont eux qu'1h30 pour y parvenir. La limite de temps impose une sélection pratique qui passe par une réduction de l'intrigue et un réagencement de la chronologie. Dans le roman, Jeffords rencontre Cochise pour négocier la libre circulation du courrier en 1866, se marie avec

⁵⁸ Ces deux termes qualifiant le type d'adaptation ont la même signification : ces productions mettent en scène le texte romanesque, c'est-à-dire qu'elles le figurent en action (*drama*) et en images (*illustration*). Le premier terme est utilisé dans le manuel universitaire dirigé par Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma au XX^e siècle. Adaptations, hybridations et dialogue des arts* (Rosny-sous-Bois : Bréal, 2014, 258p.) et le second par Paul Bleton dans son article « La fortune transmédiatique de l'imaginaire western aux États-Unis », art. cité.

Deuxième Partie : Un jeu de circulations au fil des adaptations

Sonseeharay qui est tuée en 1869 et ne revient avec le général Howard conclure la paix qu'en 1872. Pour le film, tous ces événements sont ramenés à 1872, ce qui permet de mêler de façon plus spectaculaire les deux intrigues, politique et romantique. En s'attirant la sympathie du spectateur, le couple Jeffords/Sonseeharay va incarner les espoirs politiques de paix (mieux que ne le ferait un aride traité entre les peuples apaches et américains) et concentrer l'émotion face à la mise à l'épreuve de la paix avec la mort de Sonseeharay qui survient ici après que le traité a été conclu. C'est ainsi que le western de Delmer Daves fait se côtoyer les chapitres XIII à XVI et XX du roman. Cette sélection pratique est aussi une sélection réfléchie afin d'assurer l'efficacité du message engagé humaniste que cherche à délivrer le réalisateur à l'instar du romancier. Un découpage temporel du film en 6 tronçons de 15 min permet de mettre en évidence l'armature du scénario et ses objectifs.

TABLEAU 2 : Construction du scénario de l'adaptation cinématographique

00'00	05'00	10'00	16'00
Géné rique	pol. (exposition)		pol. (exposition)
	Désert Arizona		Tucson
			(action)
16'00	20'00	25'00	29'35
pol.	pol.	pol.	pol.
Tucson	Désert (docu.)	Village Chiricahua (docu.)	(docu.)
Chap. XIII-XIV (p. 314-335)			
29'35	35'00	40'00	45'27
rom.	rom.	pol.	pol. (action)
Village (docu.)	V. Forêt	V. Tucson	Désert (action)
Chap. XIV (p. 335-349)		(Chap. XI)	
45'27	50'00	55'00	1h01'20
pol.	pol.	rom.	pol.
T.	Tucson	Village (docu.)	V. (docu.)
---	Chap. XX	---	(Chap. I)
Chap. XV (p. 353-355 + p. 398-405)		Chap. XV	
1h01'20	1h05'00	1h10'00	1h15'02
pol/rom	pol.	pol.	pol. (action)
---	Village	---	Désert (action)
Chap. XX + Chap II.		XX	Chap. VI.
1h15'02	1h20'00	1h25'00	1h28'51
rom.	rom.	pol.	pol. / rom. (situation finale)
Village (docu.)	V.	V. Forêt	Désert (action)
Chap. XVI	---	Chap. XVI (XIV)	---
Chap. XVII		---	

Légende :

Trame temporelle

Trame narrative

Trame spatiale

Correspondances avec le roman

Situation initiale et situation finale	pol. [intrigue politique]	rom. [intrigue romantique]	élément déclencheur
Désert / D. ; Tucson / T. ;	Village apache / V. [dialogues]	(scène d'action)	(esthétique documentaire)
---	[aucune reprise]	Chapitre (pages)	(écho lointain au roman)

Le premier quart d'heure constitue une longue exposition (en vert) qui est une invention cinématographique. Daves se détache de la matrice et exploite les outils du cinéma pour montrer les haines inextinguibles entre les deux peuples, côté apache dans le désert de l'Arizona puis côté américain dans la ville de Tucson. C'est aussi l'occasion d'introduire le personnage de Jeffords qui va perturber cette situation initiale en tentant un premier pas vers la paix et le second tronçon du scénario.

Toutes les quinze minutes, un élément déclencheur (en marron) vient lancer des péripéties ou relancer le suspense. Daves n'oublie pas qu'il fait une œuvre de divertissement et il met à profit les codes du genre hollywoodien pour créer un western engagé. Le resserrement des trames parallèles romantique (en jaune) et politique (en bleu) créent une tension qui a pour but à la fois d'éviter l'ennui et de motiver l'adhésion du public pour la réussite heureuse de l'entreprise des héros.

Les scènes à vocation documentaire (en parme) s'intègrent dans la narration pour faire connaître les Indiens qui ne sont pas aussi primitifs qu'il n'y paraît (et aussi pour faire aimer Sonseeharay). Ces scènes sont d'ailleurs l'occasion de mettre en image des épisodes piochés dans le roman. C'est également le cas des scènes d'action à vocation spectaculaire (en rouge). En effet, les deux principales attaques font écho à des chapitres isolés : l'attaque d'un convoi militaire avant la paix fait penser à la bataille du Défilé des Apaches au chapitre XI et celle d'une diligence par des renégats après la paix ramène en arrière au chapitre VI lors de la première paix qu'avait conclue Cochise en 1855. Le divertissement propre au western est ainsi assuré pour combler les attentes du public.

Les dix dernières minutes du film forment le climax tout à la fois de l'intrigue, des attendus du western et des ambitions du réalisateur. Pour cette situation finale, Daves se détache à nouveau du roman d'Arnold. Il ménage une embuscade où Sonseeharay trouve la mort (fort différente de celle au chapitre XVII), y ajoute les désirs de vengeance d'un Jeffords effondré (mais apathique dans le roman) et les raisonnements pacifiques de Cochise. Action et émotions se mêlent pour mettre la paix à l'épreuve et le film se clôt sur Jeffords, confiant envers la paix malgré son malheur et s'éloignant solitaire dans le désert pour un plan pittoresque dans la pure tradition western.

Cette construction narrative est d'une grande régularité et efficacité, ce qui valut à Mickael Blaufort (prête-nom d'Albert Maltz, alors sur liste rouge pour soupçon de communisme) d'être nommé aux Oscars pour le meilleur scénario et ce qui lui valut le prix du meilleur scénario adapté obtenu à la cérémonie des Writers Guild of America Awards. Cela est dû aussi à de subtiles reprises de détails romanesques.

b) Des « fantômes »⁵⁹ romanesques

S'ils ne reprennent qu'une poignée de chapitres et ajoutent des péripéties absentes de la matrice, Waltz et Daves ménagent en effet de multiples petits échos à l'œuvre d'Arnold. Dans *Analyser une adaptation. Du texte à l'écran*, Jean Cléder et Laurent Jullier emploient le terme d'« évocation » pour caractériser ce « procédé fuyant » dont regorgent les adaptations : il s'agit de « mettre des fantômes du texte

⁵⁹ Jean Cléder et Laurent Jullier, *Analyser une adaptation. Du texte à l'écran*, Paris : Flammarion « Champ arts », 2017, 416p., p. 81

de départ »⁶⁰. Concernant le western de Daves, quatre objectifs peuvent être dégagés de ce procédé.

Il s'agit tout d'abord de reconstituer l'Arizona de 1872 qui est décrit avec des mots dans le roman. L'image cinématographique sert ainsi de « support d'authentification »⁶¹ de ce passé de l'Ouest américain que le western doit rendre spectaculaire. Les lieux de tournages hollywoodiens ne manquent pas de reconstitutions de villes pionnières. Lorsqu'il arrive à Tucson dans le premier quart d'heure d'exposition, Jeffords chevauche dans des rues animées, le décor montrant un bar, un magasin, des écuries. Inspiration proprement romanesque, il se rend à une pension de famille ; on le voit passer devant un écriteau indiquant « The Scatfly. Rooms, Meals » avant de pénétrer à l'intérieur. Là, on apercevra même Terry agiter un chasse-mouche qui a donné son nom à l'établissement. Plus tard, c'est le général Howard que l'on verra sur le porche de ce fameux « Chasse-Mouches » (fig. 3,a-b).

Fig. 3 : Le « Chasse-Mouches », plans du film



3-a. Plan 1 (11'56)



3-b. Plan 2 (45'47)

Détail romanesque parmi d'autres détails du décor cinématographique, ce fantôme contribue avec eux à donner vie à l'univers fictionnel du western de Daves. Il en va de même dans la scène de l'attaque de la diligence. Même si l'intérêt du spectateur se porte en premier lieu sur l'action, on pourra remarquer le mot « Butterfield » sur la diligence (fig. 6-a), écho furtif au roman qui décrit la mise en place de la ligne de diligence entre Tucson et Mesilla par la Butterfield Company. Ce petit mot assure un effet de réel supplémentaire à l'embuscade et est également un gage de réalisme historique puisque cette ligne a existé.

Les avertis de l'adaptation pourront apprécier ces réminiscences mais cela ne gênera nullement la compréhension des spectateurs non-avertis regardant le film comme un western *a priori* original. Quant au public français, même s'il ne peut déchiffrer l'écriteau en anglais ou ignore les faits historiques, il pourra voir dans ces détails un exotisme divertissant semblable aux autres westerns américains qu'il apprécie sans connaître pour autant ni la géographie ni l'histoire des États-Unis.

Outre donner un effet de réel, ces menus détails viennent aussi étoffer les personnages, leur donner un passé. Au vu de l'accueil qui lui est réservé à son arrivée au Chasse-Mouches, on comprend que Jeffords est un habitué de l'établissement et il est vrai que, dans le roman, il fait tous ses séjours à Tucson dans cette pension. Ce

⁶⁰ *Ibidem*

⁶¹ Charles Grivel évoque ici les illustrations qui accompagnent les publications de récits illustrés mais cette utilisation de l'image peut s'appliquer à toute forme d'adaptation ou de création visuelle. Voir Charles Grivel, « Le passage à l'écran. Littérature des hybrides (textes illustrés) » dans Jacques Migozzi (dir.), *De l'écrit à l'écran. Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques*, Limoges : PULIM, 2000, 870p., p. 407-435, p. 409

n'est pas un personnage créé *ex nihilo*, mystérieux et sans passé. Lors de sa rencontre avec Cochise, il ne lui cache pas avoir déjà combattu contre lui à la bataille du Défilé des Apaches, bataille historique au chapitre XI qui n'est pas reprise dans le film.

Ce faisant, ces rapides mentions ajoutent en troisième lieu une profondeur historique au western hollywoodien. En effet, si Arnold et Daves font œuvre de fiction, le respect de l'Histoire est un de leurs objectifs revendiqués. Même si le film se concentre sur la seconde paix de 1872 et ne met pas en scène le tragique épisode de 1861 où le sous-lieutenant Bascom trahit la première paix en faisant tuer le frère de Cochise, cet événement réel est évoqué à deux reprises, par Jeffords face aux Blancs qui réduisent les Apaches à des sauvages assoiffés de sang et par Cochise, d'abord réticent à la paix, face à Jeffords venu négocier le libre passage du courrier.

Enfin, tout cela ménage également une profondeur temporelle au récit. Le long passé de conflits et de haine réciproque donne du poids à l'intrigue pacifique et donne aussi plus de valeur à la paix d'avenir que promet le dernier plan. Jeffords part serein car il sait que la mort de son épouse sera la dernière à déplorer d'une longue liste de souffrances subies des deux côtés.

L'inventivité dans les grands choix narratifs d'adaptation se double ainsi d'une inventivité dans la reconstitution de l'univers romanesque pour la mise en scène cinématographique de ce western historique.

2. Du roman à la série télévisée en passant par le film :

Les scénaristes de la série télévisée font eux aussi preuve d'inventivité car ils doivent tenir compte d'une double matrice. En effet, production dérivée du film, la série se présente comme une adaptation télévisuelle de la première adaptation cinématographique.

a) *Une production hollywoodienne usant de gros rouages...*

Le format série induit un travail narratif du temps court (chaque épisode dure 25 min) et du temps long (les scénaristes doivent prolonger la série sur des dizaines d'épisodes). À défaut de pouvoir visionner les 2 saisons entières de la série, le site de l'*Internet Movie Database* donne de courts résumés des 72 épisodes⁶² (voir annexe 4) qui, pour parcellaires qu'ils soient, offrent un aperçu des divers schémas narratifs de la série. Et pour imposée qu'elle fut, la sélection des 8 épisodes du corpus (résumés en annexe 3) semble assez représentative de ces schémas.

Les trois premiers épisodes reprennent la trame générale du film et installent l'univers fictionnel. « The mail riders » (ép.1) introduit la rencontre entre Jeffords et Cochise pour le libre passage du courrier. « La Bataille d'Apache Pass » (ép.2, corpus) va de l'attaque du convoi militaire à la conclusion de la paix. Le troisième épisode, « Indian agent », semble se concentrer sur l'intrigue romantique et se détache un peu du film pour augurer de la suite : comme dans le roman, Jeffords est nommé agent indien en charge de la réserve chiricahua. Cette reprise du film au lancement de la série TV suit deux logiques. D'une part, d'un point de vue purement narratif, cela permet aux téléspectateurs de ne pas entrer *in medias res* dans la série et de comprendre que, même une fois conclue, la paix ne mettra pas fin aux vieilles

⁶² Pour la saison 1 : https://www.imdb.com/title/tt0048848/episodes?season=1&ref_=tt_eps_sn_1. Pour la saison 2 : <https://www.imdb.com/title/tt0048848/episodes?season=2>.

haines, lesquelles sont des promesses de rebondissements infinis pour les futurs épisodes. D'autre part, d'un point de vue plus commercial, cela permet à la Fox de produire un *remake* du film à succès de Daves à moindre coût. L'étude de l'épisode 2 en comparaison avec le film met en exergue ces choix d'adaptation.

TABLEAU 3 : Construction scénaristique de l'épisode 2

Séquences narratives	Minutage				Correspondances
	Epis.	min	Film	min	
Attaque du convoi	00'41 03'23	2'42 min	38'52 43'39	4'49 min	Reprise de plans + scénario du film avec raccourcissement
Scène de saloon et lynchage	03'24 05'57	2'34 min	43'40 46'32	2'52 min	Adaptation du scénario du film
Entrevue Jeffords / Howard	05'58 08'42	2'44 min	46'33 48'26	1'53 min	Etoffement du roman et du film
Ep. romantique	---	---	48'27 52'31	4'04 min	Non repris
Entrevue Jeffords / Cochise	08'43 13'30	4'47 min	52'32 53'20	0'48 min	Etoffement d'après le roman
Ep. romantique	---	---	53'20 1h01'40	8'20 min	Non repris
Périple d'Howard vers Cochise	13'31 15'52	2'21 min	---	---	Ajout d'après le roman Reprise de 2 plans
Entrevue de paix Cochise / Howard	15'53 16'48	0'55 min	1h01'41 1h02'02		Etoffement d'après le roman
Péripétie (intervention de soldats qui compromettent les négociations)	16'49 19'55	2'54 min	---	---	Rajout TV Reprise d'1 plan
Ep. romantique	---	---	1h02'02 1h03'10	1'08 min	Non repris
Conseil de paix	19'56 22'40	2'44 min	1h03'11 1h09'11	7'00 min	Adaptation du scénario du film avec raccourcissement

L'intrigue romantique est retirée puisque repoussée à l'épisode suivant. La première séquence reprend la grande scène d'action centrale du film qui adapte le chapitre XI de la Bataille du Défilé des Apaches. Bien qu'elle ait eu lieu en 1865 et non en 1872, l'épisode ne s'embarrasse pas de fidélité historique pour l'ériger en bataille éponyme⁶³ et on remarque que le titre français conserve l'appellation anglophone pour conserver l'exotisme. Propriétaire des droits de reproduction et de diffusion, le studio de la Fox se permet de réutiliser de nombreux plans du film ; seuls les plans montrant les visages des personnages sont tournés à nouveau puisque les acteurs sont différents (voir annexe 5). La séquence suivante où Jeffords est accusé de trahison et manque d'être lynché par ses concitoyens est la reprise quasi exacte du scénario du film et quoiqu'aucun plan ne soit réutilisé, la mise en scène est très semblable. Les séquences suivantes se détachent du film pour se rapprocher quelque peu du roman. Alors que Jeffords et Howard se rendent seuls chez Cochise, ils sont accompagnés du capitaine Sladen dans le roman, capitaine qui, dans la série, est laissé à mi-chemin puis désobéit aux ordres pour rejoindre le général Howard, ce qui est prétexte à des rebondissements risquant de compromettre la paix. La séquence finale du conseil est à nouveau très proche du film par le scénario et la mise en scène. Elle se clôt sur le plan éponyme de la flèche brisée qui se différencie du film seulement par l'angle de cadrage. Jeff Chandler et Michael Ansara sont tous

⁶³ Concernant le film, cela semble confirmer que Daves et Maltz se sont inspirés de ce chapitre pour imaginer cette attaque.

deux pris en contre-plongée pour magnifier leur geste symbolique de paix mais le premier par la droite et le second par la gauche (fig. 4.a-b).

Fig. 4 : Briser la flèche entre le film et la série



4-a. Plan du film (1h07'23)



4-b. Plan de l'épisode 2 (22'32)

Par la suite, cette série nodale est une succession d'épisodes indépendants avec des scénarios originaux ou adaptés du roman. Ces scénarios doivent remplir des exigences de simplicité et d'efficacité afin de réduire le nombre d'acteurs, de décors et de jours de tournage. Pour ce faire, ils suivent un schéma actanciel classique fondé sur une série d'oppositions : les héros veulent maintenir la paix et doivent faire face à des opposants qui la refusent, voire veulent la briser. Chaque camp peut compter sur un ou des adjuvants ; ceux-ci sont souvent les premières victimes, ce qui est prétexte à péripéties mais sans qu'il y ait mise en danger directe des héros qui incarnent la série. La ruse narrative du *deus ex machina* permet de lancer des rebondissements et/ou d'accélérer la résolution finale. Ces condensations scénaristiques, faciles à suivre, doivent aussi tendre à fidéliser le téléspectateur en lui évitant difficultés de compréhension et ennui.

Les impératifs d'un tel format de série empêchent de reprendre l'ensemble de la matrice puisqu'elle est construite comme un tout aux chapitres bien liés. Elle offre néanmoins la liberté d'extraire des pans entiers isolés de la narration sans gêner la compréhension. On en a des exemples aux épisodes 9 et 14. « Return from the shadows » (ép.9) retrace l'événement historique qui mit fin à la première paix en 1861 avec le lieutenant George Bascom, décrit au chapitre VII. Cela sert de prétexte à l'intrigue fictive télévisuelle : Bascom (dit Haskell dans la série), qui se serait fait passer pour mort, reviendrait dix ans après son crime, rongé par le remords. « Le sauvetage » (ép.14) reprend lui un épisode fictif imaginé par Arnold au chapitre IX. Jeffords, accompagné d'un vieil ami du nom de Hanks (dont c'est la seule apparition⁶⁴) intervient lors d'une embuscade menée par des renégats de Geronimo contre des pionniers. Hank est tué et Jeffords se retrouve avec la seule survivante du convoi, Cathy (la Terry du roman). Tous deux vont regagner Tucson en échappant aux Indiens. Le contexte de la guerre de Sécession qui est celui du roman est changé pour correspondre à celui de la série : ils sont poursuivis, non pas par les guerriers de Cochise toujours en guerre, mais par des renégats puis sont sauvés, non pas par une patrouille américaine, mais par leur arrivée dans la réserve de Cochise.

Outre ces gros rouages de scénario et de tournage, la série TV utilise aussi d'autres outils d'adaptation audiovisuelle, moins visibles. D'après les cinq

⁶⁴ C'est du moins ce que laisse entendre l'introduction de l'épisode où on entend Jeffords présenter son compagnon : « J'emmenais avec moi Hank Thompson, le genre d'homme sur lequel on peut compter quand on sent qu'il va y avoir de la bagarre. Et quelque chose me disait que la tâche serait rude... » Et en effet, Hank sera tué 8 min plus tard.

processus que distingue Paul Bleton dans son article « La fortune transmédiatique de l’imaginaire western aux États-Unis »⁶⁵, la série en reprend trois. Il y a l’illustration plus ou moins fidèle, *remake* du film (ép.2) ou dérivé du roman (ép.9 et 14), l’emprunt semblable aux fantômes (ép.4, 12, 13) et l’inspiration qui tient plus de l’atmosphère que de la narration (ép. 16 et 35).

TABLEAU 4 : Correspondances entre la série TV et ses deux matrices

Ep.	Titre de l’épisode	Réalisateur	Scénariste	Correspondances	
				Roman	Film
S1, 2 VF	Battle at Apache Pass / Bataille d’Apache Pass	Richard L. Bare	Clarke Reynolds	Dérivé	<i>Remake</i>
S1, 4 VF	The captive / Le captif	Richard L. Bare	Clarke Reynolds	Fantôme	---
S1, 9 VO	Return from the shadows	Hollingsworth Morse	William R. Cox	Dérivé chap. VII	---
S1, 12 VO	The raiders	Richard L. Bare et John English	William Leicester	Fantôme	---
S1, 13 VF	Apache massacre / Le massacre	Joe Parker	John Meredith Lucas	Fantôme	1 plan
S1, 14 VF	The rescue / Le sauvetage	Hollingsworth Morse	Gerald Drayson Adams	Chap. IX	1 plan
S1, 16 VO	The trial	Albert S. Rogell	Peter R. Brooke	---	5 plans
S2, 2 (35) VO	Conquistador	Richard L. Bare	Bob Eisenbach	---	3 plans

b) ... et de menus détails

Le studio de la 20th Century Fox veut utiliser le succès du film et mise sur une série TV qui doit à la fois être peu coûteuse et rapporter des recettes. La multitude d’épisodes à produire exige quant à elle régularité (le téléspectateur doit pouvoir reconnaître sa série) et inventivité (il attend la même série mais des épisodes différents). La formule fondée sur la récurrence de schémas narratifs doit donc ménager des « *variations [...] discursives* (démultiplication des figures, thèmes et motifs) qui apportent la part d’imprévu du récit. »⁶⁶ Pour ce faire, les scénaristes puisent à diverses sources – Histoire, roman ou film – pour étoffer le scénario et insérer détails romanesques ou plans cinématographiques. Comme le film, la série TV utilise ainsi des « fantômes ». Ceux-ci peuvent remplir des objectifs semblables à ceux observés pour le western de Daves mais ils suivent également d’autres logiques, spécifiquement liées au contexte d’une production télévisuelle.

Cela offre tout d’abord une facilité narrative. Les anecdotes historiques dont regorge le roman permettent de démultiplier les scénarios en exploitant les possibilités de l’univers fictionnel. L’épisode 4, « Le captif », en est un bon exemple. Dans son roman, Arnold n’élué pas la vérité historique des rapt d’enfants perpétrés par les Indiens, ce qui sert ici de prétexte à l’intrigue : une grand-mère vient chercher son petit-fils enlevé dix ans plus tôt lors de l’embuscade qui tua son

⁶⁵ Paul Bleton dans son article « La fortune transmédiatique de l’imaginaire western aux Etats-Unis » dans Jacques Migozzi (dir.), *De l’écrit à l’écran...*, op. cit., p. 169-188, p. 180-181

⁶⁶ Stéphane Benassi, « Innovations et emprunts de la fiction télévisuelle », dans Jacques Migozzi (dir.), *De l’écrit à l’écran...*, op. cit., p. 189-204, p. 194

fil, père du garçon. Lorsque Cochise parcourt son village pour trouver Naelio, devenu un adolescent de 16 ans, il présente à Jeffords deux exercices de la formation des guerriers. Ces deux exercices sont une autre référence furtive au roman, plus précisément aux pages 76-78 de notre édition mises ici en image avec scrupule pour donner vie au village sans qu'il soit besoin d'inventer une scène.

Le second objectif de ces emprunts serait une facilité de production. Étant donné que la 20th Century Fox ne cache pas que cette série se réfère au film de Daves ni qu'elle en dirige également la production, elle peut se permettre de réemployer ses studios, ses équipes, son matériel ou encore ses accessoires de décor (fig. 5 et 6). Par exemple, on retrouve le même écriteau « The Scatfly » à l'épisode 2 lorsque le général Howard apparaît sur le porche de la pension de la famille. Le décor semble le même mais l'écriteau a changé de place : il était à gauche de la porte dans le film et se retrouve à droite pour être compris dans le champ du plan choisi pour l'épisode.

Fig. 5 : Reprise d'accessoire 1 : L'écriteau du « Chasse-Mouches »



5-a. Plan du film (45'47)



5-b. Plan de l'épisode (05'33)

De même, lorsque Bascom/Haskell arrive à Tucson en diligence à l'épisode 9, ce n'est pas seulement le nom de la ligne « Butterfield » qui a été repris mais la diligence elle-même, reconnaissable à ses décors peints. Utilisés pour les mêmes raisons que le film, ces deux accessoires vieux de cinq ans présentent l'indéniable avantage d'être prêts à l'emploi, sans achat nécessaire.

Fig. 6 : Reprise d'accessoire 2 : la diligence de la Butterfield



6-a. Plan du film (1h13'19)



6-b. Plan de l'épisode (02'11)

Une autre facilité de production est le réemploi de certains plans du film. On remarque au fil des épisodes que la production privilégie les plans longs ou minimise l'alternance champ/contre-champ afin de réduire le temps de montage mais aussi le

temps de tournage puisqu'il y a moins de plans à cadrer. Néanmoins, notamment pour les scènes où les guerriers de Cochise sont censés encercler des opposants, des séquences trop statiques auraient risqué de ne pas atteindre l'effet recherché. Aux plans tournés pour l'épisode sont alors ajoutés des plans très courts issus du film afin de maximiser l'impression d'encerclement. Cela permet ainsi d'augmenter la tension dramatique au moyen d'une économie d'acteurs et de tournage. Pour les huit épisodes du corpus, outre la reconstitution de la bataille à l'épisode 2, on compte onze plans réutilisés, dont deux à deux reprises (voir annexe 6).

Tous ces cas de figure restent encore des reprises directes du roman ou du film, à la différence de l'« inspiration » qui, d'après les résumés des deux saisons, serait le processus d'adaptation le plus usité. Les épisodes 16 et 35 du corpus en sont des exemples. Pour l'un, un jeune Indien est accusé à tort d'un meurtre et l'affaire est résolue au cours d'un procès ; pour l'autre, les vaqueros mexicains d'un propriétaire terrien espagnol refusent que Cochise traverse la propriété avec le bétail de la tribu. Les scénaristes n'y ont conservé que l'univers fictionnel et les deux personnages emblématiques du roman pour créer des intrigues originales.

Adaptation à la fois du roman d'Arnold et du western de Daves, la série télévisée de la Fox chemine donc entre une extrême fidélité et une grande originalité suivant les besoins de la production. Le cas de l'adaptation en bande dessinée lui est à la fois très semblable et très différent.

3. Du roman à la BD en passant par la série TV :

En termes de narration, l'œuvre de Fernando Fusco, parue dans *L'Intrépide*, se distingue des deux adaptations précédentes par son support papier et sa parution au format feuilleton.

a) *À l'origine, une fidélité affichée au roman*

Dans *Bande dessinée et adaptation (littérature, cinéma, tv)*, les auteurs tentent de dégager les spécificités d'adaptation du médium BD, différent de l'audiovisuel. Entre littérature et cinéma, entre texte et image, la bande dessinée se caractérise en effet par une hétérogénéité de sa narrativité laquelle se trouve à la fois dans le verbe et dans l'image⁶⁷ : on lit ce qui est dessiné et écrit. Benoît Berthou développe dans cet ouvrage trois conceptions de l'adaptation d'œuvres littéraires en BD⁶⁸, trois conceptions auxquelles semblent répondre les logiques narratives de *La Flèche brisée* scénarisée et dessinée par Fusco « d'après l'œuvre célèbre de Elliott Arnold »

Il s'agit avant tout d'une « médiation »⁶⁹. « Procédé éditorial et textuel », cette médiation donne accès au roman sous une autre forme médiatique (feuilleton BD) et dans une version abrégée (200 planches sont allouées pour retracer les 600 pages de récit). À la différence du film et de la série, le projet de cette bande dessinée est donc d'adapter scrupuleusement le roman. Ce faisant, Fusco respecte la chronologie romanesque avec la double trame historique et fictive. Le texte original, même

⁶⁷ David Roche, Isabelle Schmitt-Pitiot, Benoît Mitaine, « Introduction : adapter les théories de l'adaptation à l'étude de la bande dessinée » dans David Roche, Isabelle Schmitt-Pitiot, Benoît Mitaine (dir.), *Bande dessinée et adaptation (littérature, cinéma, tv)*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2015, 368p., p. 18

⁶⁸ Benoît Berthou, « Médiation, figuration, traduction : 3 conceptions de l'adaptation d'œuvres littéraires en bande dessinée » dans David Roche, Isabelle Schmitt-Pitiot, Benoît Mitaine, *Bande dessinée et adaptation...*, op. cit., p. 61-79

⁶⁹ *Ibidem*, p. 62-63

abrégé, se trouve alors visuellement matérialisé sous trois formes : le dessin, la bulle de dialogue ou le cartouche de narration. Il peut même s’y trouver textuellement. A titre d’exemple, les deux planches 11 et 12 parues au n°577 de *L’Intrépide Hurrah !* reprennent les pages 54 à 58 du roman. En 1855, le commandant Enoch Steen désespère d’entrer en contact avec les Apaches de Cochise qui effectuent des raids sans qu’aucune de ses patrouilles ne parvienne à les apercevoir. Il s’en confie à un capitaine : « On ne les voit jamais ! Et cependant, il faut, moi, que je les voie ! Il faut que je m’entretienne avec leurs chefs. Je me fiche bien d’Elias et de son gang de professionnels de détesteurs d’Indiens. Les Apaches sont des hommes comme les autres. » (p.54) Les phrases soulignées sont ré-imprimées telles quelles dans la bande-dessinée (fig. 7-a) sans aucune modification à la traduction de Jean Muray.

Fig. 7,a-b : Fidélité d’adaptation et reprises textuelles



Source : Fernando Fusco, *La Flèche brisée*, dans *L’Intrépide*, n°578, Paris : Del Duca, 09/11/1960, 72p., p. 2-5, p.4-5

Une telle adaptation est aussi nécessairement une « traduction »⁷⁰ qui « mobilis[e] les ressources propres à un langage visuel *et* narratif ». Fusco varie ainsi les moyens de figuration du texte. Dans le roman, un soldat vient annoncer à Steen que des Indiens sont apparus à l’entrée du camp, il rapporte les propos du soldat de garde : « Il a eu l’impression, dit-il, qu’ils sortaient de terre. » (p.55) Fusco ne se contente pas de discours indirect mais opte pour une mise en scène en image et en parole du roman source : on voit le soldat se retourner brusquement, l’air surpris, et s’exclamer « Par exemple ! Mais... Mais ils sont sortis de terre ! » (fig. 7-a). De plus, étant donné que ces planches sont en quadrichromie, la couleur est, elle aussi, mise à contribution. Le commandant fait appel à un interprète mexicain pour aller s’entretenir avec Cochise mais celui-ci est terrifié. Les Apaches sont en effet les plus redoutés de tous les Indiens. « Le Mexicain devint verdâtre. [...] "Je vous en prie,

⁷⁰ *Ibidem*, p. 70-71

sir ! Je ne veux pas avoir affaire à des Apaches !" » lit-on dans le roman (p.57). La vignette (fig. 7-b) cadre le personnage en gros plan pour voir son visage effrayé et sa main levée en signe de protestation. À défaut de le montrer littéralement vert de peur, Fusco le place devant un fond uni vert. Ces deux procédés contribuent à renforcer la fascination du jeune lectorat pour les Indiens, à la fois admirés pour leur discrétion et redoutés.

Ce faisant, en tant qu'adaptation visuelle, une telle bande dessinée est à étudier comme « figuration »⁷¹. En effet, outre l'objectif de médiation, les dessins qui illustrent le texte répondent aussi à un « souci de représentation » qui a pour but d'« exploiter le potentiel visuel » de l'œuvre adaptée. Il est évident que le feuilleton de Fusco, conçu pour paraître dans un illustré pour la jeunesse, met grandement à profit le roman pour offrir le divertissement attendu. La scène où Milt Duffield soulève Jeffords par les chevilles parce qu'il souhaite le jauger pour l'engager à la poste de Tucson en est un parfait exemple. S'il semble superflu pour la narration, ce détail pour le moins inhabituel paraît une reprise essentielle au vu des habitudes des BD d'aventures jouant sur l'extraordinaire. L'épisode est déjà décrit comme spectaculaire dans le roman (p. 301-302) et au n°596, Fusco lui accorde une longue case (pl. 90, fig. 8-b) avec vue en plongée pour faire visuellement apprécier la prouesse aux jeunes lecteurs autant qu'aux spectateurs dessinés avec des visages étonnés et poussant des exclamations ravies. Angelo di Marco choisit également cette scène, qu'il dessine lui en contre-plongée, pour faire une couverture aguicheuse (fig. 8-a)... mais peu vraisemblable car la prouesse reste au demeurant difficile. Mais, à l'inverse d'adaptations audiovisuelles, les deux dessinateurs sont libres d'utiliser leur crayon sans se soucier des contraintes réelles de la figure ou de la prise de vue. Ils peuvent ainsi adapter fidèlement le roman tout au long du feuilleton.

Fig. 8 : Des exploits propices à l'exploitation bédéique



a- À gauche : Couverture de *L'Intrépide*, n°596 (15/04/1961), dessin d'Angelo di Marco

b- À droite : Fernando Fusco, *La Flèche brisée*, dans *L'Intrépide*, n°596 (15/04/1961), p. 25



⁷¹ Benoît Berthou, « Médiation, figuration, traduction... », art. cité, p. 66-67

b) *Sur le tard, des échos à la série TV*

Cependant, dans les derniers numéros, Fusco se détache étrangement de la matrice. Cela est dû à des contraintes de production. Le format feuilleton implique une gestion de la narration et du temps de parution afin de garantir aux jeunes lecteurs, sur les 4 ou 8 planches par numéros, les aventures trépidantes qu'ils attendent. Entre les n°575 et 598, le scénariste a repris 450 pages du roman (soit 75%) en 112 planches (soit 56% de la livraison prévue). S'il s'était déjà permis de rajouter de menues scènes d'action absentes de l'intrigue romanesque, il prend davantage de libertés pour les n°599 à 602 qui retracent la mort de Sonseeharay, le chagrin de Jeffords, le massacre de la tribu des Arivaipas qui incite le gouvernement à prendre parti pour les Indiens et l'arrivée du général Howard envoyé pour négocier la paix avec Cochise. En 32 planches (15%), il adapte 30 pages (5%), étoffant visuellement certains de ces épisodes à peine évoqués par Arnold et y intercalant d'autres éléments totalement fictifs.

TABLEAU 5 : Correspondance volumétrique entre le feuilleton BD et le roman

N°	Planches par n°	Total planches	%	Pages roman	%
24 n°	20 x 4 pl. + 4 x 8 pl.	112 pl.	56%	450 p.	75%
4 n°	4 x 8 pl.	32 pl.	15%	30 p.	5%
7 n°	7 x 8 pl.	56 pl.	29%	120 p. (≈50 p.)	20% (8%)

Pour les sept derniers numéros, il ajoute de longs intermèdes fictifs propices à l'action. Le périple de Howard vers Cochise, omis dans une ellipse pour le film et développé en cinq minutes dans l'épisode 2 de la série TV se trouve ici allongé sur 40 planches, soit 5 numéros parus en 3 mois entre le 15 juillet et le 15 septembre 1961. Le roman est à peine une trame de fond alors que les ajouts font intervenir tout autant des Indiens que des Blancs réfractaires à la paix pour s'opposer aux héros. Les deux ultimes livraisons sont sur le même modèle et, de la conclusion de la paix à la mort de Cochise, est rajouté un dernier intermède fictif où la paix risque d'être rompue mais est maintenue par l'intervention de Jeffords. Tout cela n'est pas sans faire écho à la série télévisée dont la diffusion française est concomitante avec la parution du feuilleton et qui regorge d'épisodes mettant en scène la menace de renégats ou la trahison de Blancs faisant faussement accuser des Indiens. Les deux derniers numéros semblent ainsi s'inspirer directement de l'épisode 13 de la série, « The raiders » : un groupe de Blancs organisent un raid et accusent les Indiens d'avoir trahi la paix afin de justifier une reprise de la guerre mais Jeffords parvient à déjouer leurs plans en faisant éclater leur félonie au grand jour.

Cette ré-orientation finale, bien moins fidèle à l'œuvre source qu'au début, pourrait avoir deux explications possibles. Il se peut que Fernando Fusco se soit retrouvé en avance sur le programme de parution à force de contraction narrative et qu'il se soit vu contraint d'allonger le roman finissant et de s'inspirer rapidement de la série TV. Il a aussi pu agir de la sorte de son propre mouvement ou parce qu'il y a été incité par l'équipe éditoriale de *L'Intrépide*. La fin du roman est en effet assez réflexive (près de 70 pages sont consacrées à des interrogations sur la vie en réserve et une critique de la Conquête de l'Ouest), ce qui risque de ne pas répondre aux attentes du lectorat en quête d'aventures. La série devient alors naturellement source d'adaptation pour multiplier les rebondissements. Relativement indépendants comme les épisodes de la série TV, ces intermèdes fictifs ne sont pas moins reliés

par le fil conducteur du récit ; ils tendent vers la paix tout en la retardant car celle-ci signe la fin du feuilleton (pour un résumé numéro par numéro, voir annexe 2).

Sur le plan narratif, se remarque ainsi une corrélation de contenu, narratif et visuel, entre les diverses adaptations et leur(s) matrice(s). Cela est dû à des corrélations d'exploitation de ces productions (du film à la série, du roman à la BD) ainsi que la concomitance de certaines d'entre elles (série TV et BD). Ces liens ne sont cependant pas un carcan et chaque adaptation suit des dynamiques de fidélité et de trahison qui trouvent en partie racine dans les impératifs de leur support médiatique (vellétés de production et objectifs de réception). Ce faisant, outre les différences de narration, film, série TV et feuilleton BD développent chacun une esthétique propre.

B- LES RELATIONS ENTRE LES BLANCS ET LES INDIENS : UNE TOLERANCE DIDACTIQUE

L'enjeu du roman, en 1947, était de changer les représentations négatives et réductrices des Indiens qui dominent dans l'imaginaire culturel américain, pétri de clichés véhiculés par le western. Or, c'est en s'inscrivant dans le même genre que les trois adaptations vont mettre en images en 1950 et 1960 ce thème romanesque de la paix entre Apaches et Américains. Chacune choisit une grille de lecture pour aborder, en accord avec le genre et son support médiatique, le conflit historique qui oppose les deux peuples et les liens relationnels qu'ils peuvent tisser.

1. Des lectures orientées :

Ainsi, bien qu'elles soient toutes trois marquées par le même refus romanesque du manichéisme, les adaptations poursuivent cet objectif *via* des orientations médiatiques différentes de réception.

a) Faire accepter l'Autre : le refus du manichéisme

Grâce à l'art romanesque, Elliott Arnold souhaite faire connaître la culture apache au lecteur, sans filtre ni jugement occidental. Il étaye ses descriptions de détails explicatifs afin de présenter l'organisation politique et les rituels méconnus des Indiens et tente ainsi de faire comprendre le raisonnement apache. Loin de chercher à occulter les différences culturelles, il espère faire voir le peuple de Cochise, non comme des sauvages mais comme une autre civilisation. Pour ce faire, la première partie du livre est centrée sur les Chiricahuas. Le lecteur est ainsi invité à se déprendre de ses préjugés, à partager la neutralité curieuse et positive du narrateur pour, ensuite, lors du retour sur les Blancs, partager l'intérêt de Jeffords pour les Apaches, sa tolérance, ses tiraillements face à la guerre et donc ses désirs de paix. Pour les adaptations audiovisuelles, scénaristes et réalisateurs tentent de parvenir aux mêmes fins au moyen des outils propres au cinéma et à la télévision.

Pour réaliser son western engagé, Delmer Daves mise sur une efficacité didactique. C'est pourquoi, dans le premier quart d'heure qui sert d'exposition au récit, il évite la confrontation directe avec les Indiens et use plutôt du truchement de Jeffords. On le voit, dans le désert, croiser un jeune Apache blessé et le soigner ; en gage de gratitude, les autres guerriers acceptent de le laisser partir mais n'entrent

pas pour autant la hache de guerre. À défaut de le tuer, ils le bâillonnent le temps de prendre en embuscade un petit groupe d'Américains. Toute la séquence est rythmée par la voix *off* de Jeffords qui permet d'accéder à ses pensées (et d'introduire le personnage). Ce faisant, Daves, à travers Jeffords, guide le regard du spectateur afin qu'il s'identifie au héros, délaisse leurs préjugés communs à tous les deux et partage avec lui ses découvertes. Les confidences du jeune Apache sur l'inquiétude de sa mère et l'attitude inattendue de ses aînés lui ont fait comprendre la fausseté de ses préjugés et la voix *off* met en évidence pour le public ses conclusions : « Ils voulaient me tuer mais ils m'ont épargné. J'ai appris deux choses ce jour-là. Les mères apaches pleurent pour leur fils. Les guerriers apaches sont loyaux. » Capables de cruauté à la guerre, les Indiens ne sont pas moins capables d'émotion et de vertu.

Comme en témoigne cette alliance entre scène d'action et commentaire réflexif, on retrouve dans ce film les « ficelles » du western, entendu comme produit hollywoodien de divertissement, utilisées au profit des enjeux poursuivis par le réalisateur. Maltz et Daves travaillent à alterner tensions et fêtes dans les deux contextes, américain et apache, pour montrer que les deux peuples sont autant capables de civilisation que de sauvagerie. Les danses apaches respectent des codes aussi précis que ceux des soirées mondaines occidentales. La tentative de lynchage contre Jeffords est, quant à elle, une coutume blanche que l'on n'hésiterait pas à qualifier de « moyenâgeuse » ou d'acte de « sauvagerie ». Le nombre réduit de personnages a lui une double utilité, à la fois narrative et didactique. Le récit est construit sur la composition de duos inversés facilement repérables pour montrer au spectateur les échos de caractère entre Américains et Apaches malgré les différences raciales et culturelles. Ainsi, côté Américain, William Oury, qui ne croit pas en la parole de Cochise de laisser passer le courrier, et Ben Slade qui tend une embuscade à Cochise après la conclusion de la paix, font tous deux écho, côté apache, à Nahilzay, qui tente de tuer Jeffords par jalousie d'avoir été écarté par Sonseeharay au profit d'un Blanc, et à Goklia, qui refuse d'accepter la paix et devient le renégat Geronimo. De même, et à l'inverse, les personnages de Cochise et Sonseeharay répondent à ceux de Jeffords et Howard. Méfiance et intolérance, tout autant que pacifisme et bonté, doivent pouvoir se trouver de chaque côté, sans manichéisme. De plus, la formule du duo d'opposition est efficace pour un divertissement d'1h30 qui ne peut s'attarder sur une multitude de personnages.

La série télévisée suit une démarche semblable bien que ses objectifs soient quelque peu différents. Dérivée du film, la série utilise aussi le truchement de Jeffords pour guider le téléspectateur mais ce guidage est surtout narratif et spatial. Sa voix *off* entendue à chaque introduction d'épisode est, en premier lieu, une invitation à suivre ses aventures. Puis, du fait de son amitié avec Cochise et de son statut d'agent indien, c'est à lui qu'échoit le rôle de relier les deux races : on le suit sans cesse aller et venir entre Tucson et la forteresse Chiricahua pour s'entretenir du nœud de l'épisode avec Cochise puis le résoudre. Ce faisant, il permet de faire découvrir au téléspectateur d'où vient la menace contre la paix, des Américains ou des Indiens. La tolérance qui se dégage de la série semble alors davantage dériver d'un souci d'efficacité narrative dû à son format sériel que d'un souci d'efficacité didactique. L'absence de manichéisme est en effet un motif narratif utile pour multiplier les rebondissements au cours des épisodes. Ceux-ci mettent en scène aussi bien Apaches qu'Américains et les premiers comme les seconds peuvent promouvoir ou refuser la paix, se montrer cléments ou cruels, rester haineux envers les anciens ennemis ou se départir des vieilles rancœurs... La différence raciale donne une certaine couleur exotique aux arguments des uns et des autres mais elle importe moins que les caractères humains qui, eux, ne diffèrent guère pour imaginer des scénarii.

C'est à propos du truchement que le feuilleton de Fernando Fusco fait figure d'exception. Adaptation fidèle à l'œuvre source, il suit l'intrigue romanesque et s'ouvre donc sur le camp apache et le personnage de Cochise. Il ne sera pas davantage besoin du truchement de Jeffords au fil des épisodes. Les Indiens sont ainsi mis en avant comme des protagonistes du feuilleton au même titre que les personnages blancs qui apparaîtront par la suite. Cela ne peut déplaire au jeune lectorat de *L'Intrépide* qui y verra là, comme pour la série TV, moins un refus du manichéisme que la promesse d'aventures trépidantes qui auraient pu être moins attrayantes si elles n'avaient pas été peuplées d'Indiens dès le premier numéro. Ce faisant, ce nivellement égalitaire ne manque pas de jouer sur l'exotisme des Indiens.

b) Faire voir l'Autre : un exotisme pittoresque

En effet, à la différence du roman qui ne peut que faire appel à l'imagination de ses lecteurs, les trois adaptations visuelles recourent à l'image, fixe ou animée, pour faire voir les Apaches que décrit Arnold. De plus, l'exotisme est une caractéristique attendue du western, genre fameux pour le dépaysement que promettent les « histoires de cow-boys et d'Indiens » dans « l'Ouest américain ». Cela ne signifie pas pour autant que le film, la série TV et la BD recourent à un même dépaysement. S'il est pittoresque, leur exotisme respectif ne renvoie pas aux mêmes nuances de sens qu'énumère le *Trésor de la Langue française*⁷².

Paradoxalement, alors que le feuilleton BD semble témoigner d'une grande fidélité à l'esprit du roman en représentant directement les Indiens, il s'en éloigne par l'esthétique choisie qui reprend tous les clichés visuels qu'Arnold escomptait repousser. La toute première vignette témoigne de ce parti pris (fig. 9). Le village chiricahua s'apprête à accueillir les guerriers de retour d'un raid victorieux. Au milieu des wickiups colorés (vert, orange, jaune, rouge) surplombés par pas moins de trois totems, vieillards, femmes et enfants préparent les feux de la victoire. Le cartouche installe l'intrigue tandis que le dessin plante le décor. Tout est mis au service d'un exotisme pittoresque « qui a de la couleur, du relief, du mouvement, une originalité qui captive l'attention »⁷³. Les noms de Chiricahua et Monts du Dragon ont de quoi stimuler l'imagination des jeunes lecteurs français et, malgré l'attribut hyperbolique, ces Indiens semblent n'avoir rien de redoutable. Les couleurs vives de la quadrichromie habillent une scène qui est elle-même vive et bariolée : des enfants courent et s'amuse, des visages de femmes souriantes apparaissent au premier plan et tous ont le front ceint d'un bandeau. On retrouvera ces totems et ces bandeaux – ces derniers souvent rehaussés de plumes –, tout au long du feuilleton alors même que le roman d'Arnold n'en fait mention nulle part. Le contexte purement occidental de production et de réception n'engage pas Fusco à montrer la spécificité de la culture apache. Quant au lecteur de *L'Intrépide*, il aura comme référent culturel le vieil attrait des Européens pour l'Ouest et sans connaître le mépris ou la haine des Américains pour les Indiens, pourra éprouver un plaisir innocent à reconnaître, par cette seule vignette, une bande dessinée appartenant au genre de l'Aventure. Clichés peu réalistes mais vraisemblables d'après les attentes des lecteurs, ces accessoires et décors servent en effet à faciliter l'identification raciale des personnages.

⁷² Trésor de la Langue française, s. v. « Pittoresque », ([http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfi_v5/advanced.exe?50;s=2506764495](http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfi_v5/advanced.exe?50;s=2506764495;)), consulté le 01/07/2019)

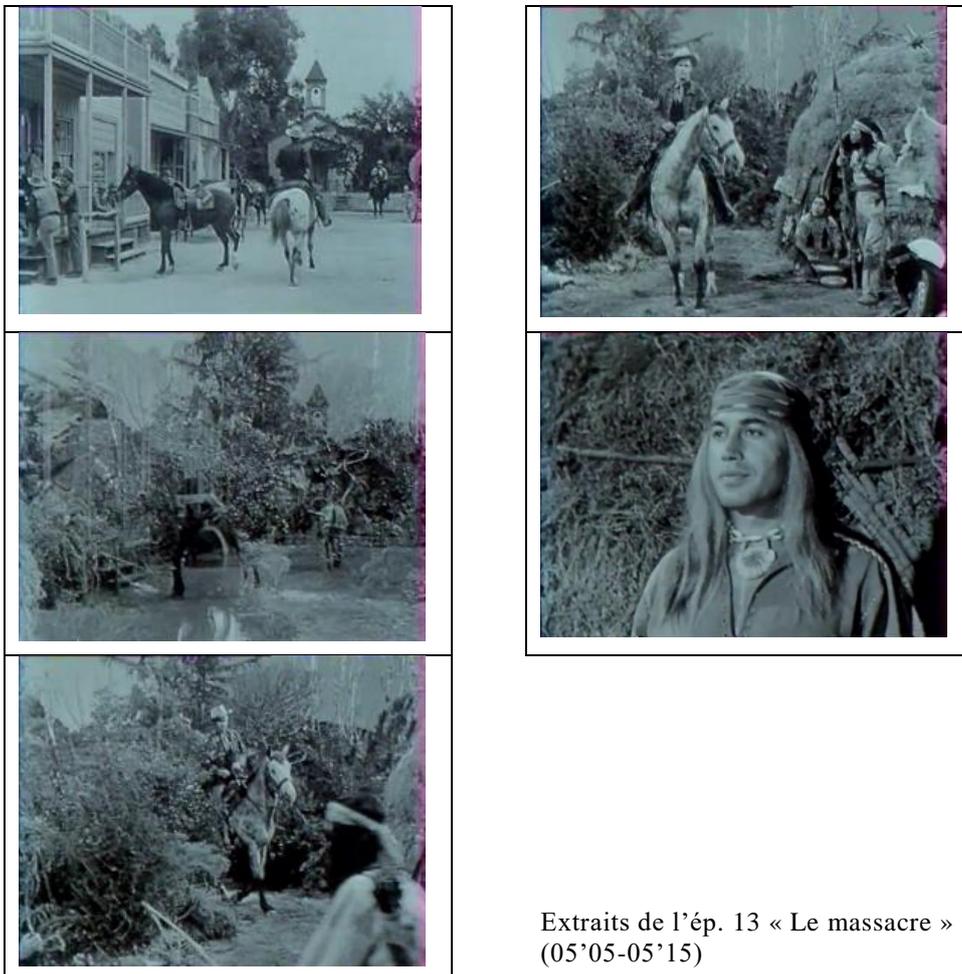
⁷³ *Ibidem*, définition D.

Fig. 9 : La première vignette du feuilleton BD : un exotisme fait de vieux clichés



Source : Fernando Fusco, *La Flèche Brisée*, dans *L'Intrépide*, n°575, Paris : Del Duca, 02/11/1960, 72p., p. 2-5, p. 2

Fig. 10 : Séquence de Tucson au village chiricahua



Extraits de l'ép. 13 « Le massacre »
(05'05-05'15)

C'est un objectif semblable que suit la série télévisée quoique cela apparaisse à l'écran de manière bien plus furtive. Le projet de production mise sur la narration ; le format court des épisodes ne permet pas, hormis par rapides intermèdes, de s'attarder sur la découverte des Apaches. L'exotisme reste cependant présent pour identifier les espaces de l'action. On voit souvent Jeffords quitter Tucson, ville reconnaissable à son église de pierre blanche, pour arriver, après un fondu enchaîné, en plein cœur du village chiricahua reconnaissable, lui, par son exotisme pittoresque « qui a un aspect original, un caractère coloré, exotique bien marqué »⁷⁴ (fig. 10). Entre les wickiups, des guerriers passent, arc en main, tandis que les femmes s'affairent à on ne sait quelle tâche quotidienne. Ces plans font office de tableaux vivants mais la caméra ne s'intéresse pas à ces figurants et resserre aussitôt le cadre pour des plans rapprochés sur Jeffords et l'interlocuteur qu'il est venu voir, Cochise.

Finalement, seul Delmer Daves entend véritablement reproduire l'enjeu romanesque de faire découvrir l'Autre et l'Ailleurs. L'œuvre source déborde elle-même d'exotisme, d'un exotisme historique et documentaire. Le réalisateur en fait un exotisme pittoresque, « qui est digne d'être peint »⁷⁵, ce qui valut d'ailleurs à Ernest Palmer, son directeur de la photographie, d'être nommé aux Oscars pour son travail. Daves adapte la stratégie narrative d'Arnold à une esthétique cinématographique pour faire vivre, en images, les scènes décrites dans le roman. La reprise scénaristique du chapitre où Jeffords rencontre Cochise et assiste à la cérémonie de la puberté où il découvre Sonseecharay en est l'exemple le plus emblématique. Le spectateur entre *in medias res* dans la cérémonie et assiste aux danses costumées. Ensuite, l'échange entre Jeffords et Cochise permet d'en comprendre la teneur. C'est l'intérêt de Jeffords pour les Apaches qui fournit le prétexte à recevoir des explications (en remplacement cinématographique de celles du narrateur dans le roman) et à faire naître l'amitié entre les deux hommes. Ce dialogue est orienté par le message pacifiste de compréhension mutuelle prôné par Daves dont la devise était « comprendre, c'est aimer ». D'ailleurs, cette scène est l'occasion d'introduire le personnage de Sonseecharay qui, vêtue d'une robe de daim ornée de franges d'argent, rayonne sous sa coiffe peinte cérémonielle (fig. 11).



Fig. 11 :
Sonseecharay lors de la
cérémonie de la puberté

Debra Paget,
extrait du film (31'06)

⁷⁴ Trésor de la Langue française, s. v. « Pittoresque », art cité., définition C-2.

⁷⁵ *Ibidem*, définition C-1.

Cette entrée en scène de la jeune Apache n'est pas sans miser sur un certain exotisme pittoresque, « qui plaît, qui charme ou qui frappe par sa beauté, sa couleur, son originalité »⁷⁶ pour toucher le public et lui faire adhérer à l'intrigue romantique qui va suivre entre elle et Jeffords. De plus, l'esthétique documentaire qui fit la renommée de Daves s'insère ainsi dans le fil du récit en une pédagogie ludique qui tire aussi parti de la couleur du procédé Technicolor.

Œuvres visuelles, les trois adaptations n'en sont pas moins des œuvres narratives et c'est en sus de ou surtout par leur récit que la thématique de la tolérance est la plus visible.

2. Guerre et paix :

Malgré des différences de narration, tous les récits gravitent autour de la perspective de paix entre les Américains et les Apaches. Un tel enjeu ne peut réduire ces derniers au rôle de vulgaires ennemis ; au contraire, il tend bien plus à les valoriser.

a) *De l'action... pur western !*

La paix n'a de sens que parce qu'elle se distingue de la guerre. Or, dans la fiction, la guerre est promesse d'action, filon thématique et esthétique apprécié du genre western et de ses publics. Les adaptations de *Blood Brother* garantissent ainsi le divertissement attendu en reprenant à leur compte les séries d'opposition de leur source livresque : les guerres indiennes opposent deux peuples. Elles opposent les Blancs qui veulent anéantir les Indiens aux Chiricahuas qui défendent leur droit de vivre sur leurs terres ; elles opposent ceux qui veulent vivre en paix avec les Indiens à ceux qui refusent de se départir de leur méfiance envers ces « sales sauvages ».

De plus, si le roman historique d'Arnold est propice à des adaptations western, c'est qu'il compte lui-même un certain nombre de scènes d'action, telle que la bataille historique du Défilé des Apaches au chapitre XI. La séquence cinématographique de l'attaque du convoi militaire, dérivée de ce chapitre central, occupe également une position centrale dans le déroulé temporel du film. C'est aussi un moment de bravoure cinématographique attendu. Delmer Daves place la caméra, et, avec elle, le regard des spectateurs, du côté des Apaches pour admirer les talents de tacticien de Cochise. De sa position de surplomb sur la vallée, on le voit commander le départ de trois vagues successives et dans la vallée ; on assiste à la panique des soldats qui tentent de poursuivre leurs attaquants de tous côtés. Malgré la mise en garde du général Howard, les Américains ne parviennent pas à éviter l'encerclement, tactique habituelle des Indiens. Et si la scène a lieu dans une vallée et non dans un défilé comme dans le roman, c'est qu'une vaste prairie offre des facilités techniques de tournage sans nuire à l'effet spectaculaire recherché. Daves emploie d'ailleurs sept caméras⁷⁷ pour ce faire. Une succession de travellings droite-gauche est censée assimiler la ruée des Indiens sur les militaires désemparés à une irrésistible déferlante tandis que les vues aériennes doivent permettre d'apprécier la réussite de l'encerclement.

⁷⁶ *Ibidem*

⁷⁷ Bertrand Tavernier, « Entretien avec Bertrand Tavernier », bonus au DVD du film distribué par Sidonis Calysta, 2012, 16min. Le cinéaste français, ami du réalisateur américain évoque cette scène comme une prouesse esthétique, précisant que Daves n'aurait guère multiplié les caméras.

Le roman fourmille d'anecdotes sur d'autres habiles tactiques des Apaches, sur leur talent à se fondre dans le paysage, leur parfaite connaissance et maîtrise de leurs terres et la performance de leurs systèmes d'espionnage et de communication. Le périple de Jeffords pour se rendre chez Cochise est l'occasion de montrer ces capacités en action. Tout en suivant l'avancée du protagoniste, la caméra se détache parfois de lui pour montrer ce que le personnage ne voit pas : les guerriers de Cochise qui surveillent sa progression. Trois des plans réutilisés pour la série TV proviennent d'ailleurs de cette séquence pour les scènes d'encerclement (voir plans 1, 2, 3 en annexe 6). L'épisode 13, « Le massacre », peut servir d'exemple de cette double reprise romanesque et cinématographique. Des attaques indiennes ravivent les méfiances à Tucson et Griffin n'hésite pas à en accuser la tribu de Tigre installée tout près de la ville. Il massacre leur village alors que Tigre et ses guerriers étaient partis à la chasse. Après un procès à rebondissements, il est jugé coupable. Ceux qui l'avaient accompagné et soutenu craignent les retombées d'un tel jugement et, menés par Dickon, décident de tendre une embuscade à Cochise. Mais les guerriers apaches, bien organisés, empêchent la manœuvre avec brio. Un espion repère les intrus et leur position, un autre en avertit Cochise par langage codé à l'aide de miroirs (occasion de reprendre le plan du film montrant ce signal lumineux) et puis un dernier réduit les embusqués à l'impuissance en toute discrétion. Le meneur est filmé en gros plan pour montrer son étonnement de se retrouver soudain seul ; la caméra suit son regard à sa droite puis à sa gauche où ne reste de ses camarades disparus que leur fusil puis, revenant sur lui, elle laisse voir au téléspectateur un guerrier apparaître derrière lui et le bâillonner. Survient alors Matt qui, averti des intentions de Dickon, était parti au galop prévenir Jeffords et Cochise. Il leur annonce avec précipitation :

« [Matt :] *Dickon et presque la moitié du jury ont dressé une embuscade. Ils veulent vous descendre en territoire apache.*

[Cochise :] *Regarde.* [L'air entendu et serein, le chef chiricahua pointe du doigt ce qu'il y a dans le dos de Matt. Le plan suivant dévoile ce qu'il montre : on voit le groupe de Dickon, les mains en l'air, descendre la colline, suivis des guerriers apaches qui les surveillent à cheval.]

[Matt :] *Ah ben ça alors, j'en reviens pas. Vous leur avez dressé une embuscade dans leur embuscade ! Vous êtes très forts.* »

La tranquille et humble satisfaction de Cochise contraste avec l'étonnement et les compliments hyperboliques de Matt : les Blancs ne déprécient plus les Indiens mais les admirent.

En valorisant les Apaches de la sorte, les deux adaptations filmique et télévisuelle ne dérogent pas aux évolutions du western constatées par Mathieu Lacoue-Labarthe dans son ouvrage *Les Indiens dans le western américain* (Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003, 510p.) La vision négative des « sauvages sanguinaires » qui dominait avant 1945 présentait des attaques indiennes spectaculairement simplistes, bruyantes et désordonnées, mais avec l'amorce du film de Delmer Daves, et surtout à partir du milieu des années 1950 (la série TV a été tournée en 1956-1957), les techniques audiovisuelles sont de plus en plus employées en faveur des Peaux-Rouges, voire en défaveur des Blancs. Ce faisant, les deux adaptations se détachent de leur source romanesque pour se rattacher aux nouveaux codes du genre. En effet, alors que, dans le roman, Cochise reconnaît que les techniques apaches sont dépassées et qu'il admire les capacités militaires américaines, ce n'est pas le cas dans le film et la série TV. Au contraire, la mise en valeur des qualités indiennes passe ici par une dévalorisation de l'autre race. Ainsi,

malgré ses vantardises et le nombre de soldats armés qui l'accompagnaient, le colonel Bernall et sa troupe se sont trouvés désemparés et décimés par l'attaque de Cochise bien mieux préparée. Quant à l'épisode 13 de la série TV, seuls les Indiens s'illustrent tandis que Griffin attaque des innocents désarmés et que les militaires, à la fin, se contentent de recevoir les prisonniers remis par les Apaches.

Le cas de l'adaptation en bande-dessinée est plus particulier. En effet, bien qu'elle appartienne au même contexte historique, elle s'inscrit dans un contexte éditorial et de réception différent. Fusco doit tenir en haleine son lectorat enfantin, répondre à ses attentes western et ainsi respecter les grands principes du genre de l'Aventure : il faut de l'action ! Cette action ne tend pas nécessairement à valoriser les Indiens, ce qui ne signifie pas pour autant que ceux-ci soient dépréciés au profit des Blancs. Deux raisons pourraient expliquer cette démarche. D'une part, puisqu'il adapte fidèlement le fil du récit, Fusco met en images les tactiques apaches qu'Arnold distillait pour battre en brèche les préjugés négatifs qui faisaient voir les guerriers de Cochise comme des primitifs. D'autre part, s'il ne cherche pas véritablement à atteindre cet objectif, c'est que son lectorat ne conçoit guère les Indiens comme inférieurs, surtout en termes d'action. Il suffit de penser aux jeux enfantins pour concevoir l'horizon d'attente des lecteurs de *L'Intrépide* : lorsqu'ils jouent « aux gendarmes et aux voleurs » ou « aux cow-boys et aux indiens », ni le racisme, ni la morale n'entrent en compte mais bien plus un certain plaisir innocent de l'exotisme et de la transgression. Blancs et Indiens servent ainsi de ressorts dramatiques avec des rôles indifférenciés d'alliés ou d'opposants : dans les ajouts finaux, le périple de Jeffords et Howard vers Cochise est retardé, d'abord par Geronimo et ses renégats apaches, puis par Oury et ses acolytes américains. Il s'agit surtout, en réalité, de valoriser les héros qui triomphent de tous leurs ennemis. C'est pourquoi l'appartenance raciale importe peu, si ce n'est pour faire varier les opposants. Malgré ces différences dans l'esthétique de l'action, les trois adaptations se rejoignent pour valoriser les Indiens en faisant l'éloge de la paix.

b) Pour que triomphe l'espoir de paix

Tout comme la paix n'a de sens que par opposition à un état de guerre, la guerre n'a de sens que parce qu'elle tend vers sa fin et le retour de la paix. Les récits du roman et de chaque adaptation invitent leurs lecteurs/spectateurs à soutenir les héros dans leur quête de paix, quête qui doit être favorable aux Indiens. Les désastres de la guerre sont dénoncés en montrant que la souffrance est partagée des deux côtés. Dans le film, la vaste plaine qui a été le théâtre de l'attaque laisse voir un spectacle de désolation. Les rares rescapés sont anéantis par le nombre de morts et reportent leur désespoir sur Jeffords qu'ils accusent de trahison, refusant de croire que Cochise ait pu leur faire subir une si cuisante défaite par ses seuls talents militaires. Côté apache, Dave a fait en sorte de jouer sur la corde émotionnelle : le jeune Apache qui s'était lié d'amitié avec Jeffords au début et lui avait avoué que sa mère devait pleurer pour lui, dernier fils que la guerre lui avait laissé, est montré gisant sur le champ de bataille. Et lorsque Cochise fait l'annonce des morts dont « Pionsenay et son fils Machogee », le regard plein de compréhension que coule alors Sonseharay vers la femme à ses côtés au plan fugace qui suit nous fait comprendre qu'il s'agit de l'épouse et de la mère desdits morts, désormais veuve et sans enfant. À l'instar d'Arnold, Dave entend dénoncer l'absurdité de la guerre qui n'épargne aucun des deux camps : les Apaches comme les Blancs aiment leurs proches et souffrent de leur disparition.

La bande-dessinée se montre, quant à elle, plus explicite encore que le roman lorsque Jeffords apprend, éploré, la mort de sa femme apache, tuée – ironie du sort – par ses compatriotes blancs. Dans un cartouche narratif à la planche 122⁷⁸, Fusco reprend la traduction de Muray « Jeffords savait qu’il ne pouvait en vouloir à personne » et change la phrase suivante « Sa haine s’exerçait dans le vide » (p. 464) en un propos plus didactique destiné à son jeune lectorat : « Il ne pouvait que maudire la guerre entre les Blancs et les Indiens ». De ce fait, le lecteur est amené à prendre parti pour la paix et plus particulièrement pour les Apaches puisque la victime est Sonseharay. Cela passe aussi par la mise en accusation des racistes blancs lorsqu’ils commettent des exactions envers les Indiens pacifiques. Le genre de l’Aventure n’empêche pas une ambition d’éducation morale à l’adresse du jeune lectorat. C’est le choix pris par Fusco dans les numéros 601 et 602 de *L’Intrépide* qui retracent l’épisode historique et romanesque du massacre de Fort Grant. Les Apaches Arivaipas s’étaient installés dans une réserve à côté du Fort et « francs et honnêtes, vivaient en paix » (planche 133) mais une attaque indienne éveille les soupçons et, malgré le démenti des militaires du Fort Grant, William Oury entend se débarrasser de la tribu pacifique. Lors du procès qui s’ensuit, Oury est déclaré non-coupable grâce au soutien du jury qui partage son intolérance envers les Indiens. Alors que pour les scènes de combat, le scénariste-dessinateur laisse parler les images et suppose une tolérance « innée » chez ses lecteurs, il étoffe ici visuellement et textuellement ces événements seulement évoqués dans le roman. Il ajoute ainsi des commentaires narratifs, à but didactique, censés orienter la lecture : le crime d’Oury est qualifié d’« acte inqualifiable », le procès donne lieu à « une étrange délibération » de la part du jury qui livre « un verdict stupéfiant » (pl. 136-138).

L’épisode 13 de la série TV, « Le massacre », est directement inspiré de ces événements. Il s’en détache sur deux points liés au contexte de production. En effet, cette série de la fin des années 1950 adopte les nouvelles représentations mélioratives des Indiens et si leur valorisation passe par la démonstration de leurs capacités militaires, elle passe aussi par leur résilience à accepter la paix malgré les sacrifices. Le chef Tigre, qui a perdu son jeune fils Aguila lors du massacre perpétré par Griffin, souhaite vengeance et, alors qu’il était naguère si pacifique, est prêt à renoncer à la paix. Cependant, grâce à l’intervention de Jeffords, il accepte de s’en remettre à la justice américaine. De plus, celle-ci se révèle efficace, ce qui n’est pas le cas dans l’Histoire et le roman. Cela est dû à la conception de la série. Bien qu’elle soit fondée sur une trame de paix, elle applique le modèle narratif le plus courant du genre western qui est le maintien de l’ordre : le triomphe de la paix passe par l’éloge de la justice. C’est pourquoi les épisodes se construisent autour d’un procès (ép. 13 et 16) ou bien comme une enquête avec fabrication et recherches de preuves, arguments d’accusation et de défense. L’enjeu narratif et esthétique est de maintenir la paix et donc d’éviter le pire : cela se traduit par des actions limitées (plus désarmer que combattre), des dialogues nombreux (plus raisonner qu’agir en alimentant la haine) et un respect de la Loi (préférer la justice civile à la vengeance anarchique).

Dans le contexte de l’après-guerre, de la paix retrouvée et du confort de l’émergente société de consommation (les publicités américaines qui coupent les épisodes lors de leur diffusion originale en 1956 et 1957 promeuvent des produits de l’entreprise *General Electric* comme des téléviseurs de divers formats ou un congélateur mural, représentatif des progrès techniques en tous genres), la paix triomphante de chacune des trois adaptations n’était probablement pas pour déplaire

⁷⁸ Fernando Fusco, *La Flèche brisée*, dans *L’Intrépide*, n°600, Paris : Del Duca, 15/06/1961, p. 24-31, 25

aux lecteurs et (télé)spectateurs qui, quel que ce soit leur âge, devaient éprouver un certain optimisme et une foi envers l'avenir dont ces œuvres divertissantes et tolérantes pouvaient se faire l'écho.

Les narrations pacifistes de l'ensemble du corpus tirent ainsi parti des scènes d'action pour prôner à la fois la paix et la tolérance. Les « sauvages » sont érigés en modèles de guerriers et/ou en modèles de loyauté et de respect de la paix, ce qui les distinguent des Blancs « civilisés », piètres tacticiens et prompts à la fourberie. Tous ces récits aboutissent à une paix pleine d'espoir, portée et incarnée par les principaux personnages.

3. Amour et amitié :

La fiction est propice à l'élaboration de personnages qui vont donner vie à la narration, historique ou fictionnelle. Outre les relations de guerre et de paix, les liens d'amour ou d'amitié sont mis en avant pour prôner la tolérance.

a) *Les duos : une utilité narrative*

L'œuvre d'Elliott Arnold reprend les structures classiques romanesques pour imaginer ces héros. On trouve un duo d'amis formé par les personnages historiques de Thomas Jeffords et du chef Cochise. Leur amitié emblématique est également le noyau actanciel des trois adaptations du corpus. Les deux héros transcendent les races et préfigurent ou incarnent la paix entre leurs deux peuples. Ils donnent ainsi une dimension humaine aux concepts abstraits de tolérance et de paix mais aussi à ceux d'humanité et de manichéisme. Une anecdote du film, qui est une reprise presque mot pour mot du roman, en témoigne. Pour l'intrigue romantique, Cochise se voit confier la tâche de porter la demande de mariage de Jeffords aux parents de Sonseeharay et lorsqu'il apporte la réponse, il commence par mentir à son ami désemparé avant de lui annoncer l'heureuse nouvelle. Et Cochise de conclure avec amusement face au soulagement de Jeffords : « C'est toujours une bonne plaisanterie ! »⁷⁹. D'une part, cette anecdote montre que les Apaches ne diffèrent guère des Blancs et aiment comme eux faire des blagues aux amoureux transis. D'autre part, elle est révélatrice de la complicité entre les deux hommes.

Fig. 12 : L'amitié de deux ennemis (pl. 132)



Source : Fernando Fusco, *La Flèche brisée*, dans *L'Intrepide*, n°601, Paris : Del Duca, 01/07/1961, 96p., p. 24-31, p. 27

⁷⁹ (58'35-58'40) En version originale : « It's always a good joke ». Dans la traduction française du roman : « C'est une plaisanterie qui prend toujours ! » (p. 399).

L'exemple le plus probant de la force de leurs liens se trouve dans le feuilleton dessiné de Fernando Fusco qui reprend la scène éponyme de *Blood Brother*. Bien que l'amitié des deux héros soit peu approfondie – le privilège donné à l'action impose de négliger les dialogues et leur développement narratif –, la facilité narrative d'adaptation montre leur honnêteté à tous deux lorsque Jeffords vient annoncer à son vieil ami qu'il devient éclaireur pour aider l'armée à combattre les Apaches. Cochise reçoit la nouvelle sereinement et sans haine mais avec une tolérance née de leur longue amitié. L'entourant par l'épaule, il rassure Jeffords, contrit d'agir contre son ami (fig. 12). Le rite qui les fait devenir frères de sang à la case suivante accompagne leurs paroles et conclut leur relation : unis par ce lien indéfectible, l'Américain et l'Apache sont plus proches que des amis, et ce même s'ils sont en position d'ennemis du fait de leur différence de race.

Cela est d'autant plus prégnant dans la série télévisée que les deux héros se partagent l'affiche. Le générique d'ouverture (voir annexe 9) les montre comme inséparables : on les voit tous deux dans le désert, à cheval, se faire un signe de la main avant de galoper l'un vers l'autre et se serrer l'avant-bras en signe d'amitié pour fêter leurs retrouvailles. Au fil des épisodes, c'est ensemble qu'ils vont affronter les difficultés ; ils ont besoin l'un de l'autre pour battre en brèche les préjugés racistes, ce que met en évidence l'épisode 16, « The trial » (« Le procès »). À Tucson, une jeune femme est tuée par un Indien et pendant que Jeffords poursuit le coupable qui s'enfuit, les habitants capturent Anoaah, un jeune chiricahua qui passait par là, coupable tout trouvé. Jeffords revient à temps pour éviter qu'il ne soit pendu et faire organiser un procès. Cependant, ce n'est que lorsque Cochise, qui a arrêté le vrai coupable, vient prouver les dessous de l'affaire que les Américains acceptent de croire en l'innocence d'Anoaah. L'incident est clos et Cochise de conclure : « You promised my people to return this boy. You promised your people justice. It's good to keep a promise. » [Tu as promis à mon peuple de ramener ce garçon. Tu as promis à ton peuple un procès. C'est bon de tenir une promesse ».] Jeffords renchérit : « Kept both of us, Cochise, cause neither one of us could have done it alone. » [Nous l'avons tenue tous les deux Cochise car aucun de nous n'aurait pu y arriver seul.] Ils sont donc tous deux les piliers de la paix, voire parfois les seuls remparts pour contraindre leurs compatriotes à maintenir cette paix.

À l'inverse du duo principal, le triangle amoureux – autre structure actancielle classique de la littérature – formé par Jeffords, Sonseeharay et Terry dans le roman est largement délaissé par les adaptations en fonction des besoins de la production. Si l'intrigue romantique est une composante essentielle du film, un triangle aurait posé problème vis-à-vis des contraintes de temps sans nécessairement aider Delmer Daves à délivrer son message de tolérance. Dans la série TV, les deux héros semblent sans famille, et pareillement sans attache – les épouses de Cochise, Tesalbestinay et Nalikadeya, sont absentes ; personne n'attend Jeffords à Tucson. Le duo masculin se suffit à lui seul, ce qui est en accord avec la typologie habituelle des personnages de séries télévisées : leur absence de liens offre une liberté scénaristique qui permet de diversifier les scénarios. Seule la bande dessinée, du fait de sa fidélité narrative au roman, reprend les personnages féminins et les intrigues amoureuses. Cependant, elles ne sont présentes qu'au second plan puisque l'enjeu principal reste la mise en œuvre de scènes d'action pour satisfaire le jeune lectorat masculin que l'on imagine peu intéressé par la romance et que le genre de l'Aventure a peu habitué à l'amour, si ce n'est lorsque c'est l'objet de la quête héroïque du héros, ce qui n'est pas le cas avec *La Flèche brisée*. Même peu présentes, les femmes n'en jouent pas moins un rôle de tolérance en écho avec le thème de chacune des adaptations.

b) *Le rôle des personnages féminins*

C'est pourquoi, toujours selon la ficelle éditoriale qui fait de l'absence de manichéisme une facilité narrative pour introduire l'Aventure attendue, Nalikadeya et Terry s'investissent dans l'action dramatique sélectionnée par Fusco pour adapter le roman d'Arnold en bande dessinée. Si elles n'ont guère de rôle romantique, elles incarnent aussi la bravoure sans que leur appartenance raciale semble en valoriser une plus que l'autre. À l'hiver 1855, durant la première paix, le peuple de Cochise n'a plus de vivres ; le chef chiricahua organise un raid pour s'en procurer. En l'absence de son mari, Nalikadeya, affamée, brave le froid glacial d'une tempête de neige pour aller demander de la nourriture à leurs amis américains. Fusco réunit tous les procédés éditoriaux d'un illustré pour la jeunesse pour valoriser l'action de la femme apache. Tout d'abord, il la dessine courbée, marchant avec difficultés, toute environnée de flocons. De plus, les cartouches contribuent à dramatiser son périple car, outre la neige, elle doit aussi affronter « le vent [qui] était aussi tranchant qu'une gigantesque lame de rasoir ». Enfin, concordance des saisons, cet épisode est imprimé au n°582 de *L'Intrépide*, paru le 21 décembre 1960, soit le jour du solstice d'hiver. Bref, la persévérance de l'Indienne qui, « aveuglée par les flocons, transie de froid [...] avançait... », est censée susciter l'admiration des jeunes lecteurs. Quant à Terry, elle s'illustre par ses talents au revolver au n°589 (08/02/1961). L'épisode reprend le chapitre où Jeffords et Hank viennent en aide à un convoi pris dans le feu d'une attaque indienne. Alors que le héros se penche sur son compagnon blessé, il est surpris par un Indien mais est sauvé par un mystérieux coup de feu venu du convoi. Ayant cru sa dernière heure venue, Jeffords s'exclame « Il y a un fin tireur dans le chariot ! » Apparaît ensuite Terry, un revolver fumant à la main ; le lecteur, comme Jeffords, doit en conclure qu'elle est ce fameux fin tireur. Ce cours épisode est rajouté par Fusco pour inclure le personnage de la jeune fille à l'action.

Les deux adaptations audiovisuelles, quant à elles, utilisent les femmes à des fins plus habituelles de leur support médiatique. En effet, du fait de leur féminité et des représentations culturelles qui les associent davantage à l'émotion et la bienveillance que les hommes, les personnages féminins incarnent des efforts de compréhension de l'Autre, des valeurs de tolérance, d'amour et de famille. Celui de Sonseeharay dans le film permet de mettre en écho romance et politique et d'impliquer émotionnellement le spectateur qui voit la réconciliation de deux peuples à travers l'union de la jeune Apache et du héros américain. De plus, les échanges entre les deux amoureux sont prétextes à l'esthétique documentaire chère à Delmer Daves : ils ne cachent pas leur curiosité l'un pour l'autre, née du sentiment, et échangent librement sur leur culture respective. L'humanité de leur amour, la beauté de l'actrice Debra Paget, la tendresse de leurs échanges ne peut faire haïr le personnage de Sonseeharay, ni, à travers elle, faire haïr le peuple chiricahua.

Pour parvenir à des fins semblables, l'adaptation télévisée invente des personnages féminins, non repris de la matrice romanesque. Chaque épisode présente un enjeu moral qui doit engager, de la part du téléspectateur, une réflexion sur la paix et la tolérance. Les femmes permettent d'aborder ces questions par le quotidien et l'émotion. Dans « Conquistador » (ép. 35), Maria, fille d'un propriétaire terrien espagnol, est fascinée par Cochise et, l'accompagnant, se sent chez elle chez les Apaches. Le chef chiricahua lui apprend qu'elle a été adoptée mais qu'elle est bien née apache. Perturbée par cette double origine, Maria ne sait plus que faire puis finit par choisir de rester avec son père adoptif qui n'a plus qu'elle au monde. Dans l'épisode 4, la grand-mère de Fred/Naelio ne peut tout d'abord accepter que son petit-fils refuse de la rejoindre et le fait capturer pour le faire changer d'avis de

force. Elle tente de le raisonner en faisant appel à l'argument de la différence des races (15'40-16'00) :

« [Grand-mère :] *Tu es un Adams. Ton foyer est à Saint Louis avec moi.*
[Naelio :] *Cochise dit qu'un homme a le droit de décider pour lui-même où sera son foyer. Ce n'est pas Saint Louis.*
[Grand-mère :] *Tu n'as pas compris encore. Tu es un Blanc, les Apaches ne sont pas les tiens.*
[Naelio :] *Ce que je suis n'importe pas mais ce que je veux être. Je retournerai dans la prairie. »*

Cela fait écho au titre de l'épisode qui joue sur la polysémie du mot « captif ». Capturé par les Indiens à l'âge de 6 ans, Naelio se sent désormais prisonnier chez les Blancs qu'il ne considère pas/plus comme les siens. En le voyant « comme une bête prise au piège », sa grand-mère finit par accepter son point de vue :

« *J'ai compris maintenant. Il est ici chez lui sur cette terre et je crois qu'il ne pourra jamais être heureux ailleurs. [...] Il est grand temps que je pense à son bonheur. »*

Ainsi, l'amour filial, né des liens du sang ou de l'adoption, transcende les frontières entre les races. Née Apache, Maria reste auprès de son père adoptif blanc ; né Blanc, Naelio veut rester parmi les Apaches et sa grand-mère accepte car la race importe moins que les liens et les sentiments. Le bonheur a plus de poids que les préjugés : « N'oublie pas. Tant que tu seras heureux, eh bien, je serai heureuse aussi. », conclut la grand-mère de Naelio.

Les personnages, historiques ou fictifs, adaptés du roman ou inventés pour les adaptations, concourent à démontrer l'égalité des races aux yeux des lecteurs et (télé)spectateurs. Que ce soit par l'organisation du récit, la mise en scène de l'action ou les paroles des uns et des autres, chaque production propose à son public un divertissement qui prône la tolérance. Et pour délivrer ce message, deux personnages en particulier sont utilisés comme représentants de leur peuple respectif : les héros Jeffords et Cochise.

C-L'IDEALISATION DES HEROS :

Plus encore que dans la littérature écrite, les 7^e, 8^e et 9^e art ont habitué leurs publics à concentrer leur narration sur des personnages singuliers. Promus par ces arts visuels, les héros « brillent » par l'image, fixe ou animée, et les acteurs qui les incarnent sont des vedettes « stars ». Pour les adaptations western de *La Flèche brisée*, l'héroïsation des protagonistes doit conduire lecteurs et (télé)spectateurs à voir Jeffords et Cochise comme des modèles de virilité et de vertu.

1. Le corps et l'âme du héros : Achille et Lancelot au Far West :

Que ce soit dans le roman ou dans les trois œuvres filmique, télévisuelle et bédéique, le corpus reprend les archétypes classiques de personnages pour figurer Jeffords et Cochise : l'âme du héros se reflète dans son apparence, et sa parole dans

ses actes. Les acteurs à l'écran comme les dessins de Fusco incarnent alors la tolérance pro-indienne issue du roman d'Arnold.

a) *Des héros sur le modèle du film*

Étant donné qu'il s'agit d'adaptations visuelles, donner un visage aux héros romanesques est évidemment une composante essentielle, d'autant plus que ce sont aussi des personnages historiques et non fictifs. En outre, étant donné que ces adaptations sont de type western, la représentation de ces héros découle de plusieurs autres sources d'inspiration, culturelles et médiatiques.

Le roman suit Cochise de 1855 à 1874, soit de ses 40 ans à ses 65 ans environ. Il est décrit comme un homme de haute taille, ce qui était assez inhabituel chez les Apaches, et se tenant toujours très droit, ce qui lui confère une stature impressionnante. Les deux adaptations audiovisuelles reprennent ce détail. La 20th Century Fox choisit de grands acteurs pour incarner Cochise, Jeff Chandler qui mesure 1.93 m et Michael Ansara, 1.88 m. Ils paraissent d'autant plus grands qu'ils dépassent leur partenaire qui ne sont pourtant pas petits non plus. Jeffords est décrit par Arnold comme « un homme grand et sec » et ce sont James Stewart – 1.91 m – pour le film et John Lupton – 1.84 m⁸⁰ – pour la série qui obtinrent le rôle. La volonté de fidélité romanesque n'est pas la seule raison qui a présidé à ces choix. En effet, même si Cochise est un personnage principal, il a un rôle secondaire par rapport à Jeffords et la production devait choisir un acteur qui puisse soutenir la comparaison avec celui du héros principal, qui soit « à la hauteur » en somme. La *major* hollywoodienne n'aurait pas risqué un échec commercial à cause d'un mauvais choix d'acteurs. Face à James Stewart, acteur fort connu bien que dans un registre différent, il ne fallait pas un acteur apache inconnu. C'est pourquoi Jeff Chandler, quoiqu'encore à ses débuts, fut choisi du fait de sa carrure et de sa mâchoire ferme qui convenaient au rôle du chef chiricahua. Il ne suffisait pas de donner un visage au fameux personnage, il fallait aussi le faire vivre. Suivant un stéréotype éprouvé de la littérature western, Cochise ressemble, dans le roman, à un héros grec, brave, solennel et stoïque. En décrivant son attitude spartiate et son visage inexpressif « comme taillé dans le granit » (p. 24), Arnold en fait l'incarnation de la célèbre « impassibilité indienne » (p. 530⁸¹). Chandler, comme Ansara, se tiennent toujours très droits, les jambes fermes, ont la tête haute et le visage dur, le regard seul devant être expressif. Du fait de ce jeu d'acteur qui s'ajoute à sa haute taille, Michael Ansara paraît d'ailleurs impressionnant. La gravité de son personnage contraste avec la jeunesse du fringant John Lupton. Homme fin aux traits lisses et aux cheveux légèrement bouclés, il porte à merveille le costume de cow-boy ; sa nonchalance en fait un héros plein d'assurance selon l'appréciation des amateurs de western. Bref, sa beauté et son charisme – sans être exceptionnel *dixit* l'IMDb⁸² – ne pouvait guère déplaire à un public familial mais pouvait au contraire contribuer à fidéliser des téléspectateurs cherchant à se délasser et admirer de jeunes héros.

⁸⁰ La taille des acteurs est mentionnée dans leur biographie respective sur le site de l'*Internet Movie Database* (www.imdb.com).

⁸¹ À la fin du roman, Jeffords s'inquiète pour son ami Cochise, gravement malade bien qu'il n'en laisse rien paraître : « Son visage semble taillé dans le marbre. L'impassibilité indienne. » Cette phrase nominale a valeur d'autorité et permet de résumer le caractère de l'Indien.

⁸² « Genial, fair-haired and boyishly handsome, lanky actor John Lupton's biggest claim to fame was as the co-star of the western TV series *Broken Arrow* (1956). A reliable actor, if not particularly distinctive, he enjoyed a four-decade-long career on stage, film and TV. » Voir *Internet Movie Database*, « John Lupton », https://www.imdb.com/name/nm0527017/bio?ref_=nm_ov_bio_sm, consulté le 04/07/2019

La question de l'âge est aussi à prendre en compte car c'est en cela que les acteurs se distinguent le plus des personnages historiques décrits. Les deux productions de la Fox se situent en 1872, soit, dans le roman, lorsque Jeffords a 40 ans et défend la paix avec une sagesse éprouvée par la perte de son épouse et lorsque Cochise a 60 ans passés, les joues creusées par l'âge, par la maladie et par le désespoir de mener son peuple à sa perte. Jeff Chandler, lui, a 31 ans lors du tournage en 1949. Les cheveux grisonnants de son personnage ne trompent pas ; le chef chiricahua semble au comble de sa force. Sa vigueur en fait un guerrier imposant et son désir de paix lui confère les qualités d'un négociateur faisant preuve d'une sagesse étonnante pour son âge. Il est probable que la tension dramatique de l'intrigue politique aurait été moins efficace si un acteur vieillissant avait été choisi : il aurait seulement semblé se soumettre à la fatalité de sa mort et de la « mort » des siens en tant que peuple libre. Pour figurer son pendant américain, Stewart incarne, comme dans le roman, un Jeffords de 40 ans, un peu ridé, ce qui inverse le rapport historique jeune/âgé avec Cochise. Ce vieillissement du héros principal est une nouveauté du western cinématographique. L'esthétique du genre évolue ; le regard est moins idéaliste et plus critique, ce dont témoignent le vieillissement des héros ou la valorisation des Indiens. La télévision perpétue cependant les clichés du western de pur divertissement. Pour les deux saisons de la série TV, de 1956 à 1957, John Lupton a entre 28 et 29 ans et Michael Ansara, entre 34 et 35 ans. Lupton défend la paix avec la fougue et l'idéalisme de la jeunesse et la perruque de longs cheveux gris d'Ansara, un peu plus efficace que dans le film, en donne l'image d'un vigoureux quarantenaire.

Le feuilleton en bande dessinée représente à nouveau un cas particulier. Pour mettre en scène ses personnages, Fernando Fusco ne dessine pas les Apaches plus petits que les Américains mais, en ce qui concerne les deux héros, qui sont souvent côte à côte ou face à face, leur égalité est retranscrite dans l'égalité de leur taille. Le dessinateur suit le vieillissement de ses personnages sans pour autant être tout à fait fidèle au roman car il reprend également les clichés visuels des bandes dessinées. Tous deux semblent avoir vingt ans au début du feuilleton, puis trente ans à la fin – on est même étonné d'apprendre que Cochise est malade et proche de la mort, tant il paraît être dans la force de l'âge. Tous deux ressemblent à des jeunes premiers qui gagnent peu à peu en sagesse. Jeffords est l'archétype de l'homme de l'Ouest avec toute la panoplie qu'on lui imagine en dessin : chapeau, foulard et revolver, la main à la ceinture avec une tranquille nonchalance, pantalon moulant pour dessiner des jambes musclées. Cochise semble être un jeune chevalier, mais à l'indienne : ses habits colorés ont moult franges, il porte un bandeau où sont accrochées pas moins de trois grandes plumes (parfois quatre) et – référence romanesque – sa poitrine est toujours ornée d'un grand symbole du soleil. Pour signifier le vieillissement du personnage, Fernando Fusco change radicalement le visage de Cochise qui devient plus élargi. Il a tombé les trois plumes et opté pour un simple bandeau flottant. Les cheveux bruns mi-longs sont devenus de longs cheveux gris, ce que la fin de la parution en quadrichromie et la nouvelle impression en niveaux de gris rendent bien. Ce faisant, il s'agit peut-être d'une coïncidence mais, au vu de la concomitance du feuilleton et de la série TV, il est difficile de ne pas voir dans cette variation interne une reprise externe du visage de Michael Ansara et de ses longs cheveux gris.

Le jeu de circulation entre le film et la série est, lui, des plus explicites. Le choix des acteurs et de leurs accessoires renvoie au film. Outre le bandeau et les cheveux gris de Cochise, le foulard et le chapeau de travers sont des signes distinctifs de Jeffords. La référence au western de Daves passe même par leur monture : Stewart et Lupton montent tous deux un appaloosa et Chandler et Ansara, un cheval

pie bai. Enfin, les trois adaptations se rejoignent pour représenter un Jeffords imberbe alors même que sa barbe rousse est le principal signe distinctif du personnage dans le roman – Cochise le surnomme « Tagliato », soit « Barbe rousse ». Ce non-respect pileux s’explique probablement par une question de mode. Dans le film, il est même mis à profit comme prétexte à la romance et à l’esthétique documentaire : c’est en voyant Jeffords se raser que Sonseeharay s’approche de cet homme blanc intrigant et que tous deux vont échanger sur leur culture. Les illustrations suivantes font voir les parti pris des auteurs et producteurs pour représenter et faire incarner les deux héros du roman (fig. 13,a-e).

Fig. 13 : Les visages de Cochise et de Jeffords au fil des adaptations

1- Des visages changeant au cours du feuilleton BD



a. Jeffords [à 20 ans] (pl. 60)⁸³



b. Cochise [à 40 ans] (pl. 1)⁸⁴



c. Jeffords [à 40 ans] avec Cochise [à 60 ans] (pl. 98)⁸⁵

2- Le duo de héros entre le film et la série TV



d. Jeff Chandler et James Stewart (1h20'53)



e. John Lupton et Michael Ansara⁸⁶

⁸³ Source : Fernando Fusco, *La Flèche brisée*, dans *L'Intrépide*, n°589, Paris : Del Duca, 08/02/1961, 64p., p. 7-10, p. 10

⁸⁴ Source : Fernando Fusco, *La Flèche brisée*, dans *L'Intrépide*, n°575, Paris : Del Duca, 02/11/1960, 72p., p. 2-5, p. 2

⁸⁵ Source : Fernando Fusco, *La Flèche brisée*, dans *L'Intrépide*, n°597, Paris : Del Duca, 01/05/1961, 96p., p. 24-31, p. 25

⁸⁶ Source : [anon.], s. v., « John Lupton », sur *Wikipedia* (https://fr.wikipedia.org/wiki/John_Lupton, 04/07/2019)

b) *Magnifier les personnages*

Ces détails visuels ne sont pas seuls à construire les personnages. S'ajoutent aussi des choix esthétiques. En effet, la narration et la mise en scène contribuent à les ériger en héros et à magnifier leur rôle. Le roman lui-même s'inspire de la typologie littéraire et des codes du western pour en faire des héros épiques. Arnold les décrit comme des personnages insaisissables et/ou admirés, afin de susciter, en écho, l'admiration du lecteur ou, à tout le moins, un intérêt positif pour ces protagonistes. Les adaptations ne manquent pas d'en faire autant.

Cela se traduit tout d'abord par une entrée différée des personnages. Ce procédé fort classique pour introduire le protagoniste est particulièrement utilisé en faveur de Cochise. En effet, si dans le roman et la BD, Jeffords apparaît au chapitre V ou au 4^e numéro du feuilleton, c'est lui seul qui fait entrer les (télé)spectateurs dans la fiction. Mais tous attendent de voir entrer en scène celui qu'a annoncé Stewart dès sa première phrase en voix *off* : « Ceci est l'histoire d'un pays [...] et d'un homme nommé Cochise ». L'aura culturelle du fameux et redouté chef historique des Chiricahuas fait de cette entrée retardée un moyen de le magnifier. Dans la série TV, il est le pendant de Jeffords qui ne fait rien sans se confier à son ami et lui demander de l'aide. Quant à la bande dessinée, comme dans le roman, les chiricahuas attendent au début de l'œuvre le retour des guerriers victorieux menés par Cochise qui « marche à leur tête » mais n'arrive qu'en bas de la 1^{ère} planche.

Ensuite, le cadrage met en valeur les deux héros. À l'inverse des productions qui véhiculaient une vision négative des Indiens en reléguant ces derniers aux bords du cadre et à l'arrière-plan⁸⁷, le western engagé de Daves et la série TV donnent une image méliorative des Apaches. Ainsi, à l'instar de Jeffords, Cochise a droit à des plans rapprochés et des gros plans. Il peut prendre tout le cadre et bénéficie de plusieurs contre-plongées magnifiant le personnage et tirant profit de la haute stature des acteurs (fig. 14,a-b). Outre le cadrage, Daves utilise aussi la musique pour « traduire » l'aura du héros apache. Chacune de ses entrées dans le champ est accompagnée d'une musique tonitruante et solennelle, moyen audiovisuel de rendre à l'image ce chef intouchable décrit par Arnold. Bien que n'ayant que les outils de l'image fixe, la bande dessinée de Fusco ne fait pas figure d'exception : Cochise, qui apparaît souvent au premier plan, semble plus grand que ses guerriers laissés à l'arrière-plan. Les héros, l'Indien comme le Blanc, sont ainsi mis sur le même plan.

Fig. 14 : Des Cochise majestueux



a. Jeff Chandler en contre-plongée (52'19)



b. Michael Ansara en plan pied [ép. 9, 25'31]

⁸⁷ Mathieu Lacoue-Labarthe, *Les Indiens dans le western américain*, op. cit., p. 65

De plus, l'exceptionnalité que leur confère leur rôle est renforcée par leurs qualités, leur compréhension mutuelle, leur respect de la paix. En effet, en voulant détruire les stéréotypes du sauvage sanguinaire, Arnold leur substitue ceux du noble sauvage, figure inspirée à la fois de la réalité historique et des mythes antiques. Alors que les Blancs sont prompts à la trahison, la première qualité de Cochise est son honnêteté et sa loyauté à la parole donnée. Chef noble et sage, il choisit la paix en pensant au bonheur de son peuple. Son port droit et stoïque donne à ressentir et à voir sa droiture. Pour l'autre personnage historique qu'est Jeffords, la lecture du roman révèle que ce héros romanesque possède toutes les caractéristiques des héros du genre western, inspirées de la littérature et éprouvées par le cinéma hollywoodien. Le *westerner* est l'incarnation, à l'américaine, du preux chevalier de la geste médiévale occidentale⁸⁸. Héros solitaire, incompris, il apparaît comme réfléchi et habile au revolver et, en ce qui concerne Jeffords, il n'éprouve pas de rejet inné pour les Indiens, ce qui le distingue des autres Blancs. Ce dernier point est le principal signe distinctif du personnage qui se montre généreux et qu'on voit venir en aide à ceux qui sont en danger sans accorder d'importance à leur race. S'il sauve Terry dans la BD et la série TV, on le voit aussi sauver le jeune Machogee qu'il trouve blessé au début du film ou l'innocent Anoaah qui allait être pendu à l'épisode 16.

Bref, si l'action ne se déroulait pas dans l'Ouest américain, Cochise et Jeffords pourraient être rebaptisés Achille et Lancelot. Et tout comme eux, ce sont des héros qui combattent pour leurs valeurs.

2. Le héros combattant

Leur rôle de héros, dans des fictions cataloguées de divertissement, leur confère une renommée *a priori*, et suscite ainsi certaines attentes chez les lecteurs et (télé)spectateurs que les producteurs des trois adaptations s'efforcent de combler.

a) *Des prouesses extraordinaires et attendues*

Le roman fait état des prouesses de chacun des deux héros qui prônent l'entente entre les races. L'intrigue se construit autour d'eux et la tension dramatique qui la sous-tend naît de leur renommée. En effet, c'est parce que Cochise est réputé pour sa cruauté que son respect pour Jeffords et son accord pour la paix lui confère une grandeur supplémentaire. Et c'est parce qu'aucun autre Blanc, par haine ou par peur, ne souhaite discuter de paix avec Cochise, que la tolérance et la bravoure de Jeffords pour aller rencontrer le cruel chef Chiricahua se trouve décuplée.

Les Apaches sont ainsi mis en valeur à travers l'exceptionnalité de leur chef. Les Américains eux-mêmes admirent les qualités de stratégie de Cochise. Dans le feuilleton BD, pour la bataille du Défilé des Apaches adaptée du roman, les soldats américains mis en défaite par des Indiens invisibles devinent que cette habile tactique est signée Cochise (planche 76). Dans le film, à propos de la scène de bataille dérivée de ce même chapitre, le refus des Blancs d'attribuer la victoire de Cochise à la seule stratégie de ce dernier révèle dans le même temps leur admiration pour cet exploit réalisé par un sauvage. Pour la série, les criminels américains comme les renégats apaches craignent la colère de Cochise. Le chef Chiricahua est toujours prêt à participer à l'action, organise des patrouilles et des embuscades qui

⁸⁸ Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat, *Western(s)*, *op. cit.*, p. 103

permettent à la fois de résoudre les nœuds des épisodes et de renforcer l'admiration ou la crainte des autres personnages envers lui. C'est pourquoi, par exemple, les renégats qui poursuivent Jeffords et Terry n'osent plus avancer lorsqu'ils atteignent la réserve chiricahua (ép. 14). C'est pourquoi, également, dans « Le captif » (ép. 4), ceux qui ont capturé Naelio refusent de le laisser partir lorsque sa grand-mère accepte le choix de ce dernier car, sachant qu'ils seront dénoncés, ils craignent de subir la vengeance de Cochise. De toute évidence, tout cela permet également de satisfaire et renouveler les attentes des téléspectateurs.

Concernant le personnage de Jeffords, celui-ci incarne plusieurs facettes du héros type de l'Ouest. Solitaire et incompris, James Stewart fait preuve de détermination malgré sa mauvaise réputation d'« Indian lover » pour défendre ses convictions pacifistes. Et avant cela, il avait fait preuve de bravoure en se hasardant à s'aventurer seul en pays apache pour aller demander le libre passage du courrier à Cochise sans savoir si ce dernier, non seulement accèdera à sa requête, mais surtout le laissera repartir vivant. Dans la série TV, puisque la paix est déjà conclue, l'exceptionnalité de Jeffords est traduite par sa figure de lien physique entre les deux espaces que sont Tucson et le village chiricahua et donc entre les deux peuples américains et apaches. Ses exploits sont de toujours intervenir pour raisonner ceux qui doutent de la paix ou empêcher, à l'aide de son revolver, que cette dernière ne soit rompue par un geste inconsidéré. L'aptitude au combat du héros est un élément essentiel de l'horizon d'attente du western. C'est pourquoi, plus que dans la série TV et plus encore que dans le film, la bande dessinée ne manque pas d'intégrer au récit des occasions permettant à Jeffords de dévoiler ses talents de lutteur ou de tireur. On compte certes quelques ajouts mais la plupart de ces scènes sont adaptées du roman qui est lui-même inspiré des prouesses de cow-boys lues ou vues dans d'autres œuvres western. On retrouve des scènes incontournables de bagarres aux poings ou de duels au couteau desquelles Jeffords sort invariablement vainqueur, et ce avec un certain sens de l'humour, absent du roman mais typique des héros classiques de western⁸⁹ (fig. 15-a). Enfin, la planche 103, fidèle reprise du roman, illustre un autre cliché incontournable attendu de la part du héros qui doit nécessairement avoir une bonne gâchette (fig. 15-b). Alors que Jeffords s'essaye à l'arc avec de piètres résultats, Nahilzay, envieux, entend l'humilier en lui montrant son habileté à manier cette arme. Jeffords répond à son défi en lui démontrant ses propres talents au revolver : il lance en l'air une pièce qu'il transperce d'une balle.

Ce faisant, il paraît évident que le récit seul des exploits de deux héros ne suffirait pas à combler les attentes des publics. Ils doivent investir leurs valeurs dans l'action, et surtout dans l'image, fixe ou animée, de ces adaptations visuelles.

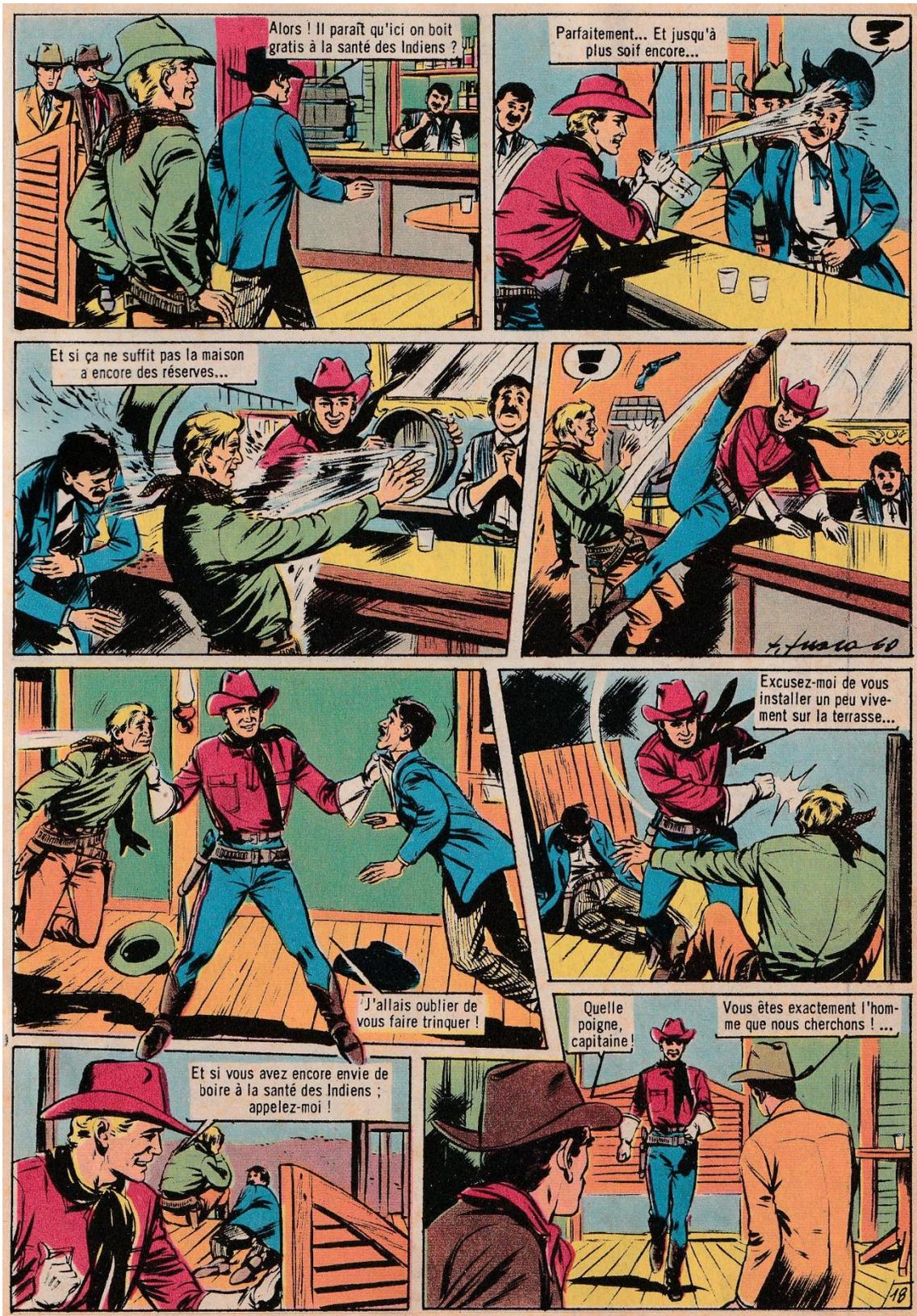
b) Des héros qui s'illustrent

En effet, en tant qu'adaptations de type « dramatisation » ou « illustration », les trois productions ménagent des scènes où les héros peuvent s'illustrer. Étymologiquement, ils sont donc mis en lumière et brillent par l'image qu'ils donnent à voir d'eux-mêmes.

⁸⁹ Dans leur ouvrage résumant les caractéristiques du genre (*Western(s), op. cit.*), Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat décrivent la figure de l'homme de l'Ouest : « Le *westerner* serait une réincarnation du preux chevalier. Physiquement, il se présenterait sous l'aspect du *tall slim American*. Il se caractériserait par son calme, la précision de son tir, un certain sens de l'humour, la pureté morale dont son physique serait le reflet, sa solitude enfin. » (p. 103). Le Jeffords dessinée par Fernando Fusco correspond parfaitement à tous ces clichés.

Fig. 15 : Jeffords en action

a- Un fringant et talentueux combattant qui ne manque pas d'humour (pl. 18)



Source : Fernando Fusco, *La Flèche brisée*, dans *L'Intrépide*, n°579, Paris : Del Duca, 30/11/1960, 64p., p. 2-5, p. 3

b- Un fin tireur ou le cliché de la pièce percée d'une balle (pl. 103)



Source : Fernando Fusco, *La Flèche brisée*, dans *L'Intrépide*, n°597, Paris : Del Duca, 96p., p. 24-31, p. 30

Fig. 16 : Des héros avec une forte présence visuelle

a- Cochise en une demi-planche (pl. 45)



Source : Fernando Fusco, *La Flèche brisée*, dans *L'Intrépide*, n°586, Paris : Del Duca, 18/01/1961, 64p., p. 7-10, p. 7

b- Jeffords en une demi-planche (pl. 189)



Source : Fernando Fusco, *La Flèche brisée*, dans *L'Intrépide*, n°608, Paris : Del Duca, 15/10/1961, 96p., p. 24-31, p. 28

C'est moins en tant que guerrier qu'en tant que chef idéal que Cochise s'illustre. Dans le film, on le voit diriger l'attaque du convoi en tacticien avisé avant de finir par y participer lui-même. Dans la bande dessinée, on le voit organiser la préparation des fortins pour la bataille du Défilé des Apaches et expliquer le but de la manœuvre à Nahilzay (ainsi qu'au jeune lecteur). Dans la série TV, le jeu de Michael Ansara, le cadrage et la mise en scène concourent non seulement à magnifier le personnage mais également à en imprimer une image forte dans l'esprit des téléspectateurs. Cochise semble ainsi agir par son seul regard (qui est « performatif » en quelque sorte) : ses coups d'œil sont des ordres silencieux donnés à ses guerriers qui s'exécutent promptement ou des avertissements glacés à ses ennemis qui se dépêchent d'avouer leurs crimes ou de battre en retraite.

Jeffords, quant à lui, brille par ses seuls talents. Il ne sort que rarement son revolver mais la menace de l'arme, et sa réputation de fin tireur, ne le font guère appuyer sur la détente. Comme dans le roman, John Lupton cherche plus à désarmer qu'à tuer. En défenseur de la paix, il préfère raisonner ses adversaires et ne leur fait qu'une démonstration rapide de son habileté pour éviter les échauffourées. La précision de ses tirs apparaît ainsi, à la fois, à l'image des attentes des téléspectateurs se délassant devant une série de divertissement, et à l'image de ses valeurs pacifistes. Il est l'exemple type du héros combattant idéal, viril et vertueux. Le western de Daves représente à cet égard un contre-exemple, ce qui ne signifie pas pour autant que l'image cinématographique ne magnifie pas Jeffords comme un héros. Cependant, plutôt que par ses aptitudes au combat, il s'illustre par une bravoure placide et par une abnégation à toute épreuve. Même lorsque les habitants de Tucson l'accusent de trahison et manquent de le lyncher, il ne se défend pas, ne tente pas de s'attirer la sympathie des siens mais ne cesse de croire au contraire à la possibilité de la paix, de laquelle il va discuter avec Howard juste après avoir frôlé la mort. De plus, l'héroïsme du personnage s'était déjà manifesté par sa bravoure discrète, généreuse et sans impétuosité. En effet, il n'avait pas craint de venir en aide au jeune Machogee bien qu'il soit encore plein de préjugés envers les Apaches, ni de se tenir calmement face à Nahilzay et Goklia qui, venus chercher l'adolescent, ne cachaient pas leur haine pour lui. Enfin, son périple pour aller rencontrer Cochise pour la première fois en est l'exemple le plus spectaculaire du film. Le réalisateur Delmer Daves et son directeur de la photographie, Ernest Palmer, opèrent une « dramatisation » cinématographique pour « illustrer » les deux courtes pages de narration de la source romanesque. Une dizaine de plans se succèdent pour signifier les trois jours de voyage avec des plans très larges qui laissent voir la diversité et la beauté des paysages où vivent les Apaches ainsi que la solitude de Jeffords, Blanc perdu en terre ennemie. Son monologue en voix *off* nous fait partager son appréhension : « Jamais je n'ai été si seul. Jamais je n'ai eu aussi peur de toute ma vie ». La musique connaît de nombreuses variations et se fait de plus en plus lourde et menaçante pour nous faire sentir la tension et aussi, *a contrario*, le silence environnant. Enfin, le plan large utilisé pour montrer, depuis une hauteur, en plongée, son entrée dans le village en contrebas permet de faire voir l'avancée lente, silencieuse et impressionnante des guerriers pour encercler Jeffords, lequel reste calme, sans crainte ni dégoût mais avec une sorte de tranquille respect pour ce peuple qui a accepté de le laisser pénétrer dans ses terres.

Qu'elles usent de l'image fixe ou animée, les trois adaptations visuelles emploient ainsi tous les outils de leur support médiatique pour magnifier les héros au cœur de l'action. Étant donné le rôle central de Cochise et Jeffords dans le récit, lecteurs et (télé)spectateurs sont amenés à suivre l'action à travers eux, ce qui se traduit par une forte présence visuelle. Même si Chandler et Ansara ne participent

pas directement à l'action, la caméra leur accorde de nombreux plans pour les voir diriger les opérations. Le travail de dessinateur de Fernando Fusco met, à cet égard, particulièrement en avant les deux héros grâce à plusieurs procédés graphiques. Patrice Gaumer fait d'ailleurs l'éloge des talents de dessinateur de l'auteur-adaptateur de *La Flèche brisée* dans son *Dictionnaire mondial de la BD* : « Le graphisme de Fernando Fusco se caractérise par une succession de lignes puissantes et nerveuses. Sans inutile effet de style, mais avec efficacité, il se classe parmi les grands dessinateurs populaires »⁹⁰. Tout d'abord, l'organisation des planches est assez aérée. On compte en moyenne quatre bandes par planche avec deux vignettes par bandes, le nombre total de vignettes varie entre 5 et 8. Cela permet de dynamiser la lecture, surtout lorsqu'il y a de l'action, et de ménager de la place pour agrandir les cases. Les bulles de dialogues sont petites, avec une police de caractère réduite mais bien lisible, ce qui évite d'alourdir la page et la lecture, et ce qui permet surtout aux jeunes lecteurs avides d'aventures d'apprécier les scènes d'action dessinées. Cochise et Jeffords ont, à plusieurs reprises, droit à figurer dans une vignette qui occupe la moitié de la planche (fig. 16). De plus, lors des scènes d'action, la vivacité de leurs mouvements est rendue par leur sortie du cadre. Alors qu'il échappe au traître Bascom, Cochise sort des trois cases qui illustrent sa fuite (fig. 17-a).

Fig. 17 : Des héros hors du cadre



a. Cochise en action [pl. 42]⁹¹



b. Jeffords en action [pl. 123]⁹²

Le cadre du dessin ne peut contenir l'exceptionnalité des héros. Lorsqu'on voit, par une vue en plongée, Jeffords transpercer la pièce pour impressionner Nahilzay, il ne bouge pas mais a pourtant un pied hors de la vignette pour figurer, comme pour un grand angle, la hauteur de la pièce et donc la distance qui la sépare du tireur (fig. 15-b). De même, au mépris du réalisme, les gestes du héros sont

⁹⁰ Patrice Gaumer, s. v., « Fusco, Fernandino », dans Patrice Gaumer, *Dictionnaire mondial de la BD*, Paris : Larousse, 2010, 953p., p. 348

⁹¹ Source : F. Fusco, *La Flèche brisée*, dans *L'Intrépide*, n°585, Paris : Del Duca, 11/01/1961, 64p., p. 7-10, p. 8

⁹² Source : F. Fusco, *La Flèche brisée*, dans *L'Intrépide*, n°600, Paris : Del Duca, 15/06/1961, 96p., p. 24-31, p. 26

exagérés pour rendre son action spectaculaire malgré l'immobilité du dessin. C'est pourquoi, à la planche 123 (fig. 17-b), pour venir en aide à des Américains attaqués par des Indiens, il fait un plongeon magnifique dans le cadre et parvient, par sa seule force, à faire sortir ses adversaires – qui ne sont pas moins de trois ! – hors du cadre.

Cette mise en valeur des héros ne concerne pas seulement leur bravoure mais aussi leur sagesse.

3. La sagesse du héros

Dans des œuvres prônant la tolérance entre les races, sans manichéisme, les héros indien et américain sont les outils privilégiés pour donner des leçons de vie à cet égard.

a) *Entre omniscience...*

Si, dans le roman, Cochise et Jeffords se trouvent parfois en proie au doute, ils deviennent des archétypes dans les adaptations et, malgré les difficultés, demeurent fidèles à leur identité et défendent la paix sans connaître de trouble intérieur. Leurs connaissances de la région et des hommes, quelle que soit leur race, en font des êtres omniscients.

Jeffords a d'ailleurs la réputation d'être un fin connaisseur des Indiens, raison pour laquelle l'armée le sollicite pour servir d'éclaireur dans le roman et la BD ou que les habitants de Tucson se réfèrent à lui en tant qu'agent indien dans la série TV. De plus, il respecte les Indiens avec tolérance, sans haine mais sans idolâtrie non plus. Dans le film, il explique bien au colonel Bernall, estomaqué de son refus de l'aider à combattre Cochise, qu'il met les Indiens et les Blancs à égalité en termes d'humanité mais aussi de cruauté. L'épisode 14 de la série TV met en exergue son absence de manichéisme tout en le magnifiant comme héros d'action. La jeune Cathy/Terry se montre réticente à accepter l'étrange comportement de son sauveur. Elle fait des conclusions hâtives dues à son ignorance, ce qui exhibe en contraste le savoir et l'expérience de Jeffords, lequel lui explique qu'il y a des bons et des mauvais Indiens. Sa tranquille assurance répond aux préjugés impétueux de la jeune fille et prouve qu'elle est dans l'erreur. Cochise partage également cette omniscience et cette absence de manichéisme sans idéalisme. Bien qu'il soit en guerre avec les Blancs qui ont trahi sa première paix, il fait confiance à l'un d'eux en la personne de Jeffords pour tenter une seconde paix. Connaissant l'inconstance des hommes et leurs divergences d'intérêts, il ne partage pas l'enthousiasme de Jeffords une fois la paix conclue, ce que Dave traduit dans le film par une invention cinématographique et symbolique : Cochise propose un armistice de trente jours, figurés par trente pierres, pour mettre la paix à l'épreuve.

Ainsi, Jeffords comme Cochise semblent voir plus loin que d'ordinaire et posséder des vérités innées qui échappent à d'autres. Cela se traduit dans leurs propos, que ceux-ci soient donnés à entendre dans les adaptations audiovisuelles ou à lire dans le feuilleton BD. Il est à noter que plusieurs de ces propos sont repris fidèlement de l'œuvre d'Arnold et que ce dernier les a lui-même repris de l'Histoire. Il explique en effet dans son introduction que « de nombreux dialogues sont reproduits tels que les personnages eux-mêmes les ont consignés ou rapportés. »⁹³

⁹³ Elliott Arnold (Jean Muray, trad.), *La Flèche brisée*, op. cit., p. 16

Bien que l'auteur ne précise pas de quels dialogues il s'agit, cela donne un poids supplémentaire aux discours des héros. Celui de Cochise en faveur de la paix au chapitre II est repris dans les adaptations audiovisuelles⁹⁴, et notamment une phrase particulière de la page 45 qui ne peut qu'avoir une profonde résonance dans un contexte de réception français. Face à la multitude des Américains qui est comme un orage, Cochise sait que son peuple, comparé à un arbre, doit accepter de se plier aux compromis de paix s'il ne veut pas être déraciné⁹⁵. Tout enfant lecteur de *L'Intrépide*⁹⁶ et tout autre Français regardant le film ou la série y verra sans doute un écho à la fable de La Fontaine, *Le Chêne et le roseau*.

Chaque adaptation utilise cette caractéristique poétique des Indiens comme un outil esthétique et rajoute ainsi d'autres propos imagés, en sus de ceux présents dans la source livresque. Fernando Fusco fait ainsi prononcer à Cochise une périphrase née sous la plume narrative d'Arnold : à la mort de Sonseeharay, Cochise tente de consoler son ami en lui disant qu'« on ne maudit pas l'éclair qui déclenche l'incendie » (planche 121), phrase reprise de la page 464 du roman : « C'était un peu comme s'il avait maudit la crue qui cause une inondation ou l'éclair qui déclenche un incendie ». La tournure impersonnelle de l'image employée par Cochise confère à cette dernière une dimension proverbiale. De même, dans la série TV, les nombreuses périphrases poétiques du chef chiricahua, couplées à son timbre solennel, résonnent comme des maximes et explicitent l'enjeu moral recherché par chaque épisode. Dans l'épisode 12, « The raiders », un groupe de Blancs tente de mettre fin à la paix pour faire revenir l'armée, source de profits commerciaux, et organise pour cela des raids à la méthode indienne contre d'autres Américains afin de faire accuser de trahison les Apaches. Jeffords apporte à Cochise une flèche trouvée sur les lieux et lui demande d'intervenir mais Cochise lui répond : « Because my arrow flies doesn't mean I hold the bow » [Que ma flèche vole ne signifie pas que c'est moi qui bande l'arc]. Le chef chiricahua ne considère nullement cet objet comme une preuve car il a confiance en la loyauté de ses hommes. Dans « Le captif » (ép. 4), Jeffords tente de faire comprendre à la grand-mère de Naelio que son petit-fils pourrait ne pas vouloir la suivre à Saint-Louis. Cochise fait écho à ses doutes en affirmant : « La naissance n'est qu'un hasard. Sur le chemin qu'un homme suit depuis toujours, sa vie doit être. » Là où d'autres verraient un problème géographique, le chef chiricahua en fait une question d'identité. Et puisque le choix de Naelio n'a pas démenti ses paroles, Cochise conclut l'épisode en les répétant, tel un sage enseignant une morale à Jeffords et avec lui, aux téléspectateurs pour qu'ils acceptent les choix des autres sans les contraindre. Pour le film, ce recours aux images par la parole permet à Daves d'« illustrer » l'intrigue politique de paix, d'en faire une poésie pédagogique en faveur de la tolérance et également de faire un rappel respectueux au langage imagé caractéristique de la culture indienne, souvent déconsidéré auparavant dans les productions western. Jeffords l'adopte lui-même et, ravi que Cochise accepte de laisser passer les courriers, parle d'une petite graine qui pourra donner un arbre immense.

Il s'agit avant tout de faire parler la raison à travers les deux héros, une raison qui ne connaît ni l'intolérance ni le mensonge. Pour figurer cela à l'écran, la série

⁹⁴ Le film et la série mélangent les temporalités et reprennent les propos de la première paix de 1855 pour la conclusion de la deuxième paix en 1872, adaptée du chapitre XX.

⁹⁵ En version originale : « [Cochise :] " When the great wind strikes a tree with enough force, the tree must bend, maybe, or else be lifted by its roots from the earth" » Elliott Arnold, *Blood Brother*, op. cit., p. 29-30.

⁹⁶ La phrase est bien citée lors du conseil de paix du film et de l'épisode 2 de la série. En ce qui concerne le feuilleton de Fusco, cet épisode a été adapté dans le n°577 de *L'Intrépide* qui fait partie des lacunes du corpus. Malgré cette lacune, il est fort probable que Fusco, qui n'hésite pas à réutiliser textuellement la source, ait repris cette phrase.

met à profit le détail historique et romanesque du passé d'avocat de Jeffords dans les scènes de procès que la production télévisuelle affectionne. En avocat de la défense d'Indiens innocents, il se démarque en opposant des arguments rationnels aux répliques racistes faciles des accusateurs blancs. La mise en exergue de cette dichotomie magnifie Jeffords par ses talents d'orateur :

« Je n'ai pas fait de droit depuis longtemps. Aussi j'ai peur d'être un peu rouillé. Mais ceci va plus loin que ce qu'on lit dans les livres de droit. Ceci touche à des problèmes qui dépassent de loin nos petites querelles, des problèmes qui intéressent l'humanité entière. Car il n'y a pas deux manières de vivre. En tant qu'homme, nous devons respecter les autres hommes même s'ils sont d'une couleur différente de la nôtre. C'est aussi simple que ça. Presque tous les Apaches ont compris cette loi et ils tiennent les promesses faites alors qu'il s'est trouvé quelques Blancs pour y manquer. »

Cette tirade est prononcée lors du procès qui doit juger les coupables du massacre de la tribu de Tigre et du meurtre de son fils Aguila (ép. 13, « Le massacre »). Jeffords en appelle à l'universalité des valeurs morales et politiques et, tout comme Cochise, il se réfère à l'humanité sans distinction de races. La parole des deux héros comme outil narratif et esthétique a alors une double utilité en termes de réception. Avant les années 1960 et l'amoralité du western *spaghetti*, chacune des trois adaptations ne peut être conçue que comme un divertissement moral. C'est pourquoi, de façon peut-être plus explicite que dans le roman, lecteurs et (télé)spectateurs sont amenés à admirer les héros et recevoir des leçons pédagogiques en faveur de la tolérance interraciale.

b) ... et faillibilité

Néanmoins, tout héros qu'ils soient, Jeffords et Cochise ne sont pas infaillibles et peuvent aussi être les destinataires de ces leçons qu'ils apprennent et enseignent en parvenant à surmonter leurs failles. C'est à ce propos que la bande dessinée se distingue véritablement de la source romanesque et des deux autres adaptations car Fusco met en scène des héros idéalisés comme cela était d'usage dans les illustrés pour la jeunesse. Face aux obstacles, Jeffords et Cochise font toujours montre de perspicacité et de réactions mesurées : tout en faisant parler la force, ils ne font qu'assommer ou faire peur sans que cette décision ne semble leur coûter.

Concernant le film et la série TV, les failles des deux héros permettent à la fois de ménager des ressorts dramatiques dans le récit et de rendre humains leurs personnages afin que le public puisse s'identifier à eux. Êtres raisonnables, Jeffords et Cochise se laissent parfois guider par leurs passions lorsqu'ils souffrent personnellement de l'intolérance et des manquements à la paix d'autrui.

Dans la série comme dans le film, les spectateurs apprennent que Cochise s'était déjà illustré en héros pacifique mais qu'il avait repris la guerre après que son frère avait été tué sur une décision inconsidérée du jeune lieutenant Bascom. Jeff Chandler se laisse peu à peu convaincre de se tourner à nouveau vers la paix grâce à Jeffords qui lui redonne espoir. Mais le retour de Haskell/Bascom (ép. 9) ravive la colère de Michael Ansara qui exclut Bascom de la paix ; Jeffords ne parvient pas à le dissuader d'oublier le passé. Cependant, Cochise fait preuve d'une clémence magnanime en laissant repartir Haskell vivant. Ce faisant, il se range du côté de la Loi que défend Jeffords tout en obtenant sa vengeance : il refuse d'accéder à la

requête de Haskell revenu pour demander la mort et le condamne ainsi à une vie de remords. Alors que la perspective de laisser Haskell en vie aurait pu paraître de l'injustice aux yeux des téléspectateurs, la décision de Cochise paraît finalement la plus juste. Ainsi, sa clairvoyance contribue à le magnifier. De plus, il offre un contre-point plus humain à la Loi que soutient Jeffords, théorie pure qui ne peut résoudre en pratique tous les problèmes sans l'intervention d'acteurs censés. Si, dans l'épisode « Le massacre », Jeffords fait en sorte que le procès se déroule suivant les principes de la Justice, il n'a pas su empêcher que le crime ne soit commis au préalable. Face aux premières agitations, Cochise avait voulu intervenir mais s'était laissé dissuader par son ami qui ne voulait risquer de faire rompre la paix :

« [Jeffords :] *Laisse l'armée s'occuper de ça.*

[Cochise :] *Bien, je ferai ce que tu dis... mais il est peut-être mieux de prendre le risque d'une action dangereuse que d'attendre en sûreté que le pire. »*

Sa connaissance de l'âme humaine le conduisait à une méfiance justifiée mais c'est aussi parce qu'il a fait confiance à Jeffords qu'il ne s'est pas vengé après le massacre et qu'il a permis que ce dernier organise un procès pour que la Loi démontre son efficacité.

Dans le western de Daves, l'enthousiasme de Jeffords pour la paix se heurte également à un crime, le meurtre de sa femme. Victime d'une injustice incompréhensible pour lui, il souhaite renoncer à la paix qu'il avait défendue pour venger Sonseeharay. C'est alors au tour de Cochise, ancien réfractaire à la paix, de raisonner son ami éploré pour maintenir cette paix fragile qui exige des efforts de la part de chacun des deux côtés. Tension finale avant la résolution du nœud narratif et la fin du film, cette scène délivre un résumé de l'argumentation du film et représente ainsi l'apogée de l'engagement politique de ce western pacifiste et pro-Indiens produit dans le contexte optimiste de l'après-guerre.

La profonde amitié entre Jeffords et Cochise n'est pas exempte de désaccords et lorsque l'un faillit, l'autre le ramène à la raison. Ce soutien mutuel entre l'homme blanc et le Peau-Rouge humanise les deux héros tout en les grandissant et fait ainsi l'apologie de la tolérance à l'adresse des spectateurs.

Que ce soit par leur stature, leurs actes ou leurs paroles, Jeffords et Cochise sont donc érigés en modèles héroïques. Leur savoir sur l'humanité, leur respect pour celle-ci, sans distinction de races, et enfin leur propre humanité sont censés être mis en valeur par chaque adaptation visuelle et ainsi, grâce aux outils médiatiques, imprimer une image forte dans l'esprit des lecteurs et (télé)spectateurs.

Œuvres secondes inspirées d'une même source première, les trois adaptations du corpus se révèlent également inspirées par tout un imaginaire western. C'est pourquoi, tout en étant bien distinctes les unes des autres, elles multiplient les échos. Deux points principaux ont pu être relevés au cours de cette deuxième partie.

Tout d'abord, concernant le contexte, le feuilleton BD se distingue clairement des deux autres productions. En effet, le support médiatique diffère : Fusco a recours

aux outils de la presse et de l'image fixe de la bande dessinée tandis que le film et la série TV sont des œuvres audiovisuelles mobilisant d'autres outils narratifs et esthétiques. Le contexte de production est aussi différent. Que ce soit un film unique ou une série à multiples épisodes, ces deux adaptations sont produites par le même studio hollywoodien et ne cachent pas les liens qui les unissent. Fusco, quant à lui, conçoit son adaptation pour un illustré français et ne s'adresse pas au même public que la Fox. Il ne fait pas un western tout public ou une œuvre télévisuelle destinée à un public familial mais conçoit son feuilleton pour de jeunes garçons lecteurs de l'illustré *L'Intrépide*.

Enfin, les trois adaptations peuvent tout à la fois faire montre d'une fidélité scrupuleuse, parfois même textuelle, au roman d'Arnold et s'en détacher grandement. Le pacifisme et la tolérance qui imprègnent le roman historique se retrouvent dans le noyau actanciel du duo de héros formé par l'Américain Jeffords et le Chiricahua Cochise. Les contraintes et les libertés induites par leurs divers supports médiatiques ainsi que les ambitions de leurs producteurs mettent à profit ces personnages en poursuivant des objectifs de réception distincts. Les héros, dans leur acception commune, sont des modèles à suivre ; la renommée de leur typologie de personnages de western les précède. Le film investit une nouvelle typologie et la série TV suit cette évolution tandis que la BD reprend les clichés éprouvés mais tous trois représentent des héros de western divertissant qui sont aussi des héros de fables morales.

Cependant, si ces héros ont suscité suffisamment d'intérêt pour que plusieurs adaptations les mettent en scène, paraissent-ils aussi intéressants quelques décennies plus tard ?

TROISIEME PARTIE : (1962-2019) LE DEVENIR DES ADAPTATIONS, LE DEVENIR DE LEURS PUBLICS

Force est de constater qu'aucune de ces œuvres, que ce soit le roman ou ses adaptations, n'a acquis une grande célébrité auprès du grand public à l'exception de quelques amateurs de western. L'étude de la réception dans le temps long de ce corpus divers pourrait alors mettre en évidence d'autres caractéristiques de ces œuvres, caractéristiques que le passage du temps aurait fait juger comme des défauts.

Pour cela, la théorie de l'esthétique de la réception de Hans Robert Jauss pourrait être appliquée au cas de l'adaptation. L'étude de celle-ci est difficilement détachable d'une analyse fidélité/trahison mais il s'agirait ici de voir si le corpus respecte l'horizon d'attente littéraire créé par le roman historique d'Elliott Arnold et s'il respecte l'horizon d'attente social, soit les représentations visuelles attendues des thèmes, personnages, motifs narratifs et esthétiques mis en place.

Étant donné que les trois adaptations tentent de promouvoir, chacune à sa manière, l'esprit du roman en faveur de l'égalité raciale, la question serait de savoir si elles y ont réussi sur le long terme, aux yeux des publics et au vu des autres westerns proposant également une vision progressiste des Amérindiens. Pour aborder cela, le triptyque classique des objectifs de réception (*docere, placere, movere*, en latin ou *instruire, plaire, émouvoir*, en français) serait un angle d'approche possible.

A-« DOCERE » UN ENSEIGNEMENT DEPASSE :

Avec son *Télémaque* composé comme un miroir des princes pour le duc de Bourgogne, petit-fils de Louis XIV, Fénelon entendait faire de son enseignement une pédagogie ludique. De nombreux autres ouvrages suivent une ambition semblable. De même, les auteurs des roman historique, film, série TV et feuilleton BD voulaient plaire à leur public avec des œuvres qui allient divertissement et instruction, savante et morale. Dans quelle mesure le passage du temps a-t-il fait perdurer leurs enseignements ?

1. Une leçon d'histoire peu documentée

Le western est souvent perçu comme un genre historique du fait de son ancrage dans la période de la Conquête de l'Ouest. Néanmoins, cela ne garantit pas, comme pour les trois adaptations du corpus, que la fiction westernienne soit véritablement une leçon d'histoire fiable.

a) Une pédagogie par la fiction ?

Dans l'introduction de *Blood Brother*, Elliott Arnold précise la méthode qu'il a suivie pour se documenter et écrire son roman historique et documentaire. Il indique quand sa plume est au plus près de l'Histoire en reprenant les propos réellement prononcés et quand il a recours à la pure fiction en inventant les personnages féminins. Ce faisant, il tente de retracer, de manière agréable pour ses lecteurs, un pan de l'histoire des États-Unis. Les promoteurs de chacune des trois

adaptations ont eu recours à un semblable argument de fidélité historique pour se faire apprécier de leurs publics. Cependant, les multiples entorses qu'ils font à l'Histoire ne peuvent faire perdurer cet argument et la frontière entre Histoire et fiction est bien plus floue.

En effet, concernant le western de Daves, l'étude de son schéma narratif a pu révéler que Maltz n'a pas respecté la chronologie historique : le conseil qui décide de la paix à la fin du film mélange les chapitres II et XX, soit les deux paix distinctes qu'a conclues Cochise au cours de sa vie, en 1857 et en 1872. Le départ de Goklia, lequel devient le renégat Geronimo, semble ainsi dater de 1870 alors qu'il remonte en réalité à une quinzaine d'années plus tôt. De plus, les autres détails historiques, quand ils ne sont pas omis, ne sont guère approfondis. Ils permettent certes de donner une épaisseur à l'intrigue et aux personnages mais ne sont guère sources de connaissances historiques pour les spectateurs, en particulier pour les spectateurs français ignorant probablement tout de ces événements américains. Si Cochise et Jeffords évoquent une première paix rompue par la faute d'un lieutenant américain, ni le nom de Bascom, ni le récit de cet épisode ne sont prononcés.

La série TV suit encore moins explicitement l'Histoire. Elle n'emploie la période de la Conquête de l'Ouest que comme un cadre narratif et un décor. Tucson semble hors du temps et, comme dans le film, les détails historiques sont utilisés au profit des scénarios fictifs : l'attaque du convoi censée se dérouler en 1872 est baptisée « bataille d'Apache Pass » du nom de l'événement historique de 1865 (épisode 2) ; Haskell/Bascom, tombé pendant la guerre de Sécession, revient d'entre les morts à l'épisode 9... L'univers western se suffit à lui-même pour cette série familiale qui ne se préoccupe guère ni de la fidélité historique ni d'une approche documentaire des Apaches.

Pour le feuilleton BD, la veine historique est surtout utilisée comme outil de légitimation dans le contexte de 1960. En effet, les illustrés pour la jeunesse, souvent décriés comme des divertissements immoraux, paraissent plus légitimes aux yeux des adultes lorsque les bandes dessinées sont des récits historiques : au moins, leurs enfants pourront y apprendre l'histoire⁹⁷... Et il est vrai que la mise en images du massacre du Fort Grant et son retentissement à Washington, épisodes historiques juste évoqués dans le roman, peut s'apparenter à une pédagogie ludique. Fusco s'assure de l'intérêt de ses jeunes lecteurs sans que ceux-ci aient l'impression d'avoir droit à un cours d'histoire. Néanmoins, ce souci de transmission du savoir reste fort mineur. Alors que les scènes d'action, adaptées ou rajoutées, constituent des ralentissements pour occuper des planches entières à chaque épisode, la narration historique est accélérée et réduite à quelques vignettes. Quant aux descriptions documentaires sur la culture apache, elles sont simplement omises. Et il est probable que, aujourd'hui encore, de jeunes lecteurs ne se plaignent pas de ces choix mais un lectorat plus adulte se détournera de cette version qui peut juger trop enfantine et trop peu documentée.

C'est pourquoi les préjugés selon lesquels les westerns sont de simples divertissements à ne pas considérer comme des œuvres « sérieuses » perdurent⁹⁸. La

⁹⁷ Thierry Crépin relève que les illustrés belges décollent en utilisant « le goût des jeunes lecteurs pour l'histoire en mariant morale et éducation dans des récits historiques susceptibles de séduire les éducateurs sans négliger la bande dessinée de divertissement. » (Thierry Crépin, « *Haro sur le gangster !* », *la moralisation de la presse enfantine. 1934-1954*, Paris : CNRS éditions, 2001, 493p., p. 415). On remarque que Cino Del Duca tente de se caler sur cette nouvelle tendance pour relancer les ventes de *L'Intrépide*. Si *La Flèche brisée* est elle-même l'adaptation d'un roman historique, on trouve ainsi dans les derniers numéros l'insertion de feuilletons ou d'histoires complètes sur l'histoire de France.

⁹⁸ Suzanne Liandrat-Guigues, Jean-Louis Leutrat, *Western(s)*, *op. cit.*, p. 21

promotion du film avait déjà tenté d'y remédier en présentant *La Flèche brisée* comme un western de série A, une fresque historique ; la narration du film elle-même avance une grande fidélité à l'Histoire en faisant dire à Jeffords en voix *off* en introduction que les événements qui vont être donnés à voir « font partie de l'histoire de l'Arizona » et en sont « le fidèle reflet ». Cependant, le déclin du genre depuis les années 1960 n'a guère fait reculer les clichés qui restent prégnants dans l'imaginaire culturel des publics. De plus, les amateurs de western eux-mêmes participent à cette perpétuation des clichés. Ce n'est pas tant la dimension historique de l'œuvre de Daves qu'ils retiennent que l'engagement pacifiste du réalisateur, certes pour en faire l'éloge mais sans l'inscrire dans l'Histoire. C'est le cas du critique Jacques Lourcelles qui, pour la notice du film dans son *Dictionnaire du cinéma*, cite comme incontournable la scène lyrique de romance où Jeffords et Sonseeharay sont enlacés sans penser au drame à venir ; il n'évoque nullement l'ancrage historique de l'œuvre⁹⁹ – et n'interroge donc pas sa fiabilité limitée.

C'est pourquoi, sans parler de trahison vis-à-vis de la source romanesque qui relèverait davantage d'un goût esthétique, le peu de profondeur historique et la liberté prise par rapport aux événements réels dans les trois adaptations n'ont pas conduit leurs publics à les recevoir durablement comme des leçons d'histoire ludiques. Concernant la dimension documentaire du roman vis-à-vis des Apaches, quasi absente de la série et de la BD, elle perdure néanmoins dans le film qui est, en cela, l'adaptation la plus connue car étudiée dans le cadre scolaire.

b) *La réappropriation scolaire du film*

En effet, l'œuvre cinématographique de Delmer Daves a eu, tout d'abord, un large écho auprès du grand public – perdue d'ailleurs le préjugé selon lequel il serait le premier film pro-Indiens¹⁰⁰ –, puis auprès des jeunes générations qui ont pu ou peuvent encore avoir à l'étudier en classe et enfin auprès des critiques et universitaires se penchant sur le western. Tous les historiens du genre, jusqu'à Mathieu Lacoue-Labarthe dans son récent ouvrage de 2017, *Les Indiens dans le western américain*, notent ainsi le rôle historique de ce film dans le basculement d'une représentation négative vers une représentation positive des Amérindiens¹⁰¹.

Cette exception du film, qui le distingue des deux autres adaptations, permet une approche « interne » et « externe ». Externe car l'étude de ce western est prétexte à aborder l'histoire des Indiens et l'histoire du cinéma à l'adresse de jeunes collégiens. Le film est inclus dans le programme des *Dossiers pédagogiques de la radio-télévision scolaire, Premier cycle* pour les années 1973, 1974 et 1977¹⁰². Un chapitre est consacré aux Indiens dans le western dans l'émission radio « Le club du lundi », tout d'abord pour interroger les rapports du genre à l'Histoire à travers la représentation des Indiens et, dans un second temps, pour aborder le problème du racisme. Plusieurs westerns progressistes sont cités parmi lesquels *La Flèche brisée* pour son rôle initiateur ; tous les autres films lui sont postérieurs. Le choix du thème

⁹⁹ Jacques Lourcelles, s. v., « La Flèche brisée », *Dictionnaire du cinéma. [3] Les Films*, Paris : Robert Laffont, 1992, p.592

¹⁰⁰ Suzanne Liandrat-Guigues, Jean-Louis Leutrat, *Western(s), op. cit.*, p. 26

¹⁰¹ « Le véritable tournant n'intervient qu'en 1950 avec *Broken Arrow*. » Mathieu Lacoue-Labarthe, *Les Indiens dans le western américain, op. cit.*, p. 111. Pour les citations des autres critiques et historiens, voir mon précédent mémoire, *op. cit.*, p. 72-75

¹⁰² Voir Nicole Dagnino, « Les Indiens dans le western », dans Ministère de l'Éducation, *Dossiers pédagogiques de la radio-télévision scolaire. Premier cycle. Programme du 05 au 17 novembre 1973*, Paris : Institut pédagogique national, 1973, 71p, p. 21-24 ; *Idem*, 1974, 24p., p. 3-6 ; *Idem*, *Emissions de radio et de télévision scolaires, Information des enseignants. Premier et second cycle*, Paris : Institut pédagogique national, 1977, 38p, p. 17-20 (Source : Gallica)

est justifié dans les « Intentions pédagogiques » par les échos du contexte. La lutte pour les Droits civiques menée par les minorités amérindiennes et autres aux États-Unis offre l'occasion de mettre en perspective l'enseignement de l'histoire, de l'art et de la morale avec des préoccupations citoyennes contemporaines.

Les préoccupations sont différentes aujourd'hui. Depuis 2008, le film fait partie du programme « Collège au cinéma ». Mis en place par le Centre National de la Cinématographie et de l'image animée, ce dernier vise à faire découvrir des œuvres plus ou moins connues de l'art cinématographique. Comme pour les autres films de ce programme, un dossier, dirigé par Joël Magny, a été constitué pour en guider l'approche scolaire, plus « interne ». Outre l'histoire du western et l'ambition pacifiste du film, c'est surtout l'esthétique de Daves qui est étudiée. Pour la rubrique « Analyse d'une séquence », la scène choisie est celle de la cérémonie de la puberté de Sonseeharay. Sont analysés les choix de cadrage et les mouvements de caméra, la façon dont les plans s'enchaînent pour lier contemplation documentaire et fil du récit ainsi que la façon dont Daves use de la dramaturgie pour faire découvrir au spectateur les rites indiens. Le dossier souligne ainsi l'effort réalisé par le cinéaste pour représenter les Indiens au plus près de la vérité : « Daves a fait appel à de véritables Apaches, ce qui souligne son désir de respecter l'authenticité des coutumes qu'il montre. Il se démarque d'une vision folklorique, hollywoodienne, et sa démarche de cinéaste est bien ici en lien avec le documentaire. [...] Le temps que le cinéaste consacre à montrer la cérémonie montre l'importance qu'elle a à ses yeux : il est lui-même un spectateur fasciné. »¹⁰³ Ce faisant, les collégiens de 6^e et 5^e à qui est adressée la découverte de ce film doivent être amenés à comprendre l'ambition documentaire du réalisateur.

Il est à noter que les cadres scolaire et universitaire orientent évidemment la réception en quête d'un enseignement. Néanmoins, dans le cadre d'une réception de « loisir », l'esthétique documentaire de Daves exige un certain intérêt de la part du spectateur afin qu'il y voie plus que de l'exotisme divertissant, et aussi un certain savoir préalable afin qu'il reconnaisse les efforts du réalisateur pour être au plus près des rituels chiricahuas. De plus, il faut également tenir compte du fait que cette adaptation reste, avant tout, une fiction western, non un documentaire, et qu'à la différence du roman, il ne peut s'attarder sur la description et l'explication de la culture apache en 1h30.

Le message de tolérance, commun au roman et à ses adaptations, est quant à lui plus explicite, ce que l'ensemble de la deuxième partie a permis de mettre en évidence. Cependant, cela ne signifie pas pour autant qu'il ait conservé de sa pertinence six ou sept décennies plus tard.

2. Une réflexion politique ancrée dans son temps

En effet, bien que toujours pédagogiquement morales pour de jeunes publics, les trois adaptations apparaissent trop simplistes et idéalistes aujourd'hui aux yeux de publics plus âgés.

¹⁰³ Joël Magny (dir.), *La Flèche brisée de Delmer Daves*, (dossier 171 – Collège au cinéma), *op. cit.*, p. 11

a) *La veine paternaliste de la colonisation*

Le respect de l'Autre malgré sa différence ou l'amour de la paix malgré les souffrances passées sont des valeurs morales universelles et intemporelles. Le code Hays qui régit les productions hollywoodiennes de 1930 à 1966 et la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse en France garantissent le respect et la valorisation de ces valeurs pour toutes les œuvres, peu importe leur cadre de narration. C'est pourquoi les illustrés comme *L'Intrépide* présentent des bandes dessinées comme *La Flèche brisée* de Fusco qui ne font pas l'apologie de la guerre malgré les scènes d'action et qui favorisent l'entente entre les races. C'est pourquoi aussi la série TV, destinée à un public familial, donne à chaque épisode une moralité.

Cependant, bien qu'ils fassent des relations Blancs/Indiens leurs noyaux narratifs, ni le film, ni la série, ni la BD ne confrontent véritablement leurs publics à la question indienne. En effet, leur pacifisme fait écho au paternalisme des anciens colons américains et européens. La paix promise est une paix d'assimilation qui implique que l'arbre apache se plie aux règles blanches, et non l'inverse. Cela paraît flagrant dans la série TV où héros et spectateurs font une confiance aveugle envers la Loi. Ce faisant, la civilisation l'emporte sur la sauvagerie : soit Jeffords parvient à arrêter Cochise qui souhaite vengeance, soit Cochise renonce de lui-même à se venger mais doit s'en remettre à la justice des Blancs pour régler les différends.

De plus, si la tolérance envers les Indiens était un thème nouveau en 1950 ou porteur en 1960, le film et la série TV conservent l'approche habituelle du western : le récit est conté par un Blanc, certes sans haine envers les Apaches, mais sans que soit adopté leur point de vue pour autant. Malgré l'égalité théorique entre Cochise et Jeffords, ce dernier reste le personnage principal. James Stewart ne partage pas la tête d'affiche avec Jeff Chandler et même s'il se met en retrait en nous contant « l'histoire d'un homme nommé Cochise », ce n'est pas Cochise qui conte sa propre histoire. Il est aussi à noter que dans la série TV où le duo de héros semble inséparable, Cochise est absent de l'épisode 14, « Le sauvetage ». Il est certes « présent » par son poids narratif (c'est la réputation du chef chiricahua qui retient les renégats de poursuivre Jeffords et Cathy dans la réserve de Cochise) mais, à l'inverse, un épisode sans Jeffords semble *a priori* inconcevable (les résumés expéditifs des autres épisodes saisons ne permettent pas d'affirmer le contraire).

L'œuvre source ménage une plus grande place au personnage apache et aux problématiques indiennes. En effet, elle est plus critique envers les Blancs et décrit les réticences historiques du gouvernement américain à respecter les clauses du traité de paix. Aucune autre adaptation n'évoque les problèmes administratifs de la vie en réserve ou les désaveux gouvernementaux. Le film de Daves semble instaurer un *statu quo* où les Indiens pourraient vivre en toute autonomie et indépendance dans leur réserve. La BD expédie les négociations de paix et cette dernière se résume à la fin des hostilités : « Depuis des mois, aucun coup de feu n'avait plus retenti dans les montagnes. La paix était une réalité » (pl. 188). Quant à la série TV, la paix y paraît idyllique. On voit Jeffords recevoir les sacs de blé promis par les États-Unis dès l'épisode 4 alors que les autorités ont historiquement retardé leur envoi, ce que n'occulte pas le roman. À l'épisode 13, avant que sa tribu ne soit massacrée, Tigre s'apprête à fêter la moisson et part à la chasse alors que l'Histoire nous apprend que le gibier s'est fait fort rare depuis l'arrivée des Américains. Le roman historique d'Arnold contraste fort : un sixième du livre est consacré à la désillusion de la paix et à une réflexion critique sur la Conquête de l'Ouest. Ainsi, l'œuvre source invite beaucoup plus le lecteur à l'introspection, à un questionnement sur la société et

l'éducation, sur la colonisation et ses principes paternalistes. En comparaison, le film, la série et la BD n'offrent qu'une réflexion inaboutie bien que leur nature d'adaptation aurait pu laisser supposer un approfondissement thématique avec les moyens de leur support médiatique.

Néanmoins, il ne faut pas oublier pour autant d'adopter une approche diachronique et de remettre en contexte ces œuvres. Les premiers numéros de Tintin, au Congo en 1931 et en Amérique en 1932, reprennent clichés et poncifs coloniaux, ce qui n'empêche pas le héros de Hergé de conserver son succès aujourd'hui. En 1950 et 1960, le corpus avait une approche novatrice mais leur faire adopter un point de vue apache et un regard plus critique aurait été perçu comme trop révolutionnaire, témoin l'échec commercial de *La Porte du diable* (*Devil's doorway*) d'Anthony Mann sorti après le film de Daves et où le héros Lance Poole, qui est bien un Indien, se confronte à la désillusion de la paix où haine et racisme perdurent. De plus, les autres adaptations western ultérieures de romans progressistes présentent des défauts semblables à ceux qu'on peut reprocher à *La Flèche brisée*, film et série, ce que relève Mathieu Lacoue-Labarthe. En effet, s'il note les points positifs de l'évolution du genre, il précise que ces progrès sont à nuancer : la présentation des Indiens reste la tâche d'un héros blanc comme dans *Un homme nommé cheval* (Elliott Silverstein, 1970) ou le plus récent *Danse avec les loups* (Arthur Penn, 1990).

Il faut également tenir compte du fait que le roman, quoique plus critique que ses adaptations, est lui-même optimiste. Il se clôt sur l'espoir lointain d'un avenir meilleur où la paix ne sera plus entravée par les haines du passé, oubliées. Cet avenir meilleur de 1874 est le présent de 1947 où l'euphorie de la victoire qui mit fin à l'extermination des Juifs atténue quelque peu le passé problématique des États-Unis et ne hausse pas la question indienne au centre des préoccupations contemporaines, faisant oublier que le statut des Indiens ne correspond toujours pas à un idéal d'égalité. C'est probablement pourquoi, dans ce contexte d'après-guerre, les trois adaptations affichent un plus grand optimisme encore en se construisant sur une paix à effets immédiats. Une fois la quête finale de paix accomplie, le feuilleton de Fusco s'achève. Quoique la fin soit douce-amère à cause de la mort de Sonseeharay, le film reste optimiste puisque la paix est maintenue. Quant à la série, elle fait perdurer la paix, menacée à chaque épisode mais toujours triomphante.

De plus, cette paix apparaît d'autant plus idéale qu'elle bénéficie aux Indiens sans que soit véritablement questionnée l'attitude des Blancs.

b) Une différence raciale non problématique

En effet, si l'absence de manichéisme laisse voir les Apaches comme d'autres hommes, elle ne confronte pas les lecteurs et (télé)spectateurs à leurs propres torts. Aux États-Unis, Hollywood voulait faire preuve de bonne volonté en promouvant des œuvres progressistes tout en évitant un échec commercial si elles étaient trop critiques. Néanmoins, depuis 1970 et *Little Big Man* (Arthur Penn, 1971) qui met en écho les massacres indiens et la guerre du Vietnam, l'industrie du cinéma américain reconnaît davantage les torts du passé.

En France, l'éloge des valeurs républicaines aurait mal supporté leur mise en question après 1945. En 1961, le n°90 de la revue *Documents pour la classe : moyens audiovisuels* propose aux instituteurs d'écoles primaires d'aborder la question du racisme avec leurs élèves pour un cours de « morale et instruction civiques ». Plusieurs œuvres anti-racistes sont données en exemple comme *Le Dictateur* de

Chaplin ou *La Flèche brisée* de Daves. Ce sujet est proposé en écho avec la Journée nationale de la Déportation en avril, événement mémoriel de la seconde guerre mondiale. Cependant, si l'enjeu est aussi d'évoquer « quelques-unes des formes, hélas ! actuelles, du racisme »¹⁰⁴, l'interjection fait oublier que la République française, en pleine guerre d'Algérie, fait elle aussi preuve d'un racisme paternaliste en refusant à ce « département français », malgré toutes ses valeurs prônant la liberté citoyenne, l'indépendance qu'elle finira tardivement à accorder à tout son Empire colonial. Aujourd'hui, surtout pour un public adulte, le parallèle historique entre la Conquête de l'Ouest américaine et le passé d'Empire colonial de la France est plus évident et l'histoire coloniale est devenue un thème universitaire porteur.

De plus, l'enjeu résolument optimiste du roman, et plus encore de ses adaptations, délivre le public du malaise et de la culpabilité. Les personnages sont assez stéréotypés, ce qui facilite la différenciation « bons/méchants » aux yeux des spectateurs. Dans l'épisode 12, « The raiders », Carr, équivalent de Oury, est un grand costaud orgueilleux, ce qui le distingue du couple Khrol aux corps plus fins et aux visages plus aimables. Le mépris de Carr pour la paix ne surprend guère et sa cruauté supposée se trouve confirmée lorsqu'il organise un raid où il tue le couple Khrol, confiant en la paix et en la loyauté des Indiens, pour faire accuser à tort les guerriers de Cochise. Ces stéréotypes sont encore plus évidents dans la bande dessinée adressée à des enfants. Suivant les codes d'une morale intemporelle où l'âme se reflète dans les corps, les héros bienveillants et courageux ressemblent à de jeunes premiers tandis que la méchanceté de leurs opposants transparaît dans leurs traits et/ou leur attitude : Bascom a le menton dressé avec arrogance, Oury est un bourgeois replet, cigare aux lèvres, est avide de complots et prompt à la couardise.

C'est pourquoi les trois *Flèche brisée* du corpus paraissent prôner un engagement moral facile et, par conséquent, limité. Le roman d'Arnold est fondé sur la persistance des haines et des préjugés de la part des Américains et sur leur mauvaise volonté à accepter la paix et à reconnaître les Apaches comme autre chose que des primitifs à tuer ou à éduquer. Dans les adaptations, la coexistence des deux races n'apparaît pas si problématique. Pour le feuilleton BD de Fusco, la guerre sert de ressort dramatique pour ménager de l'action divertissante mais n'est pas un problème politique en soi. Pour la série TV, la paix subit des menaces qui sont d'ordre moral et sont traitées sur le « terrain idéalisé » de l'univers western, d'un passé préindustriel éloigné des tensions contemporaines¹⁰⁵. L'épisode 16, « The trial » met en scène un commerçant d'armes dont la fille vient d'être tuée dans sa boutique par un Indien renégat. En père éploré, il veut se venger et accuse le premier Apache venu, Anoah, mais lors du procès, Jeffords révèle ce qu'il a découvert : ce commerçant vend des armes aux renégats et a eu un désaccord avec l'un d'eux qui a répliqué sur sa fille. Cela signifie donc qu'il fournissait les tueurs qu'il accuse ! L'épisode fait l'apologie du système judiciaire américain qui écoute les deux parties sans se laisser enflammer par les préjugés de la population et qui permet de faire éclater la vérité, sans que la couleur de peau de l'inculpé ou le poids des haines du passé n'entrent en ligne de compte. Ce faisant, cette confiance envers la Loi s'accompagne d'une déculpabilisation cathartique à l'égard du public. En effet, la victime était *le* coupable et toutes ses accusations racistes perdent toute crédibilité. Cela peut rassurer le public qui, n'étant pas criminel, ne s'interrogera pas

¹⁰⁴ [anon.], « Racisme et antiracisme » dans L. Cros (dir.), *Documents pour la classe : moyens audio-visuels.*, Paris : Institut pédagogique national, mars 1961, n°90, 31p, p. 5-8, p. 5 (Source : Gallica)

¹⁰⁵ David Buxton, *Les séries télévisées. Forme, idéologie et mode de production*, Paris : L'Harmattan, 2010, 155p., p. 15

nécessairement sur sa propre propension au racisme. L'intolérance est certes mise en question mais, puisqu'elle est toujours mise en échec, elle semble impuissante et même minoritaire, puisque les Blancs intolérants semblent n'être qu'une poignée de criminels. Ils ne représenteraient donc pas l'ensemble de la population, ni l'ensemble des téléspectateurs qui s'identifieraient, eux, davantage au héros Jeffords et aux autres Blancs tolérants qui le soutiennent, ne le laissant pas seul et incompris comme dans la source livresque. C'est également le cas dans le film de Daves où l'embuscade de Ben Slade contre Cochise et ses conséquences tragiques sont érigées est ciment de la paix portée par Howard et les amis de Jeffords venus le consoler.

C'est pourquoi la fourberie des Blancs qui trahissent la paix tourne, certes, en faveur des Apaches qui, eux, y restent loyaux, mais pas nécessairement en défaveur des Blancs ou plutôt elle permet d'accuser seulement les Blancs racistes, et parmi eux, seulement ceux qui passent à l'acte. Aujourd'hui, critiques et historiens se montrent plus sévères en accusant les westerns progressistes qui approfondissent la démarche davesienne de présenter ce même défaut déculpabilisant : tout comme Jeffords, Cheval et Danse avec les loups sont des héros blancs qui prennent le parti des Indiens face à des américains racistes. De plus, l'optimisme des trois adaptations du corpus n'est plus d'actualité. Les désillusions de la guerre du Vietnam, la reconnaissance du rôle de la France dans la rafle du Vél' d'Hiv ou la méfiance ambiante envers les gouvernements sont autant de facteurs qui entrent en compte dans la réception de ces œuvres par un public adulte. Contrairement à de jeunes écoliers et collégiens qui peuvent recevoir ingénument le message de tolérance, un public plus âgé pourra être plus critique envers de message « daté » de 1950 ou 1960.

Si le caractère didactique du corpus est un angle d'approche privilégié pour aborder l'intérêt des trois adaptations, une étude sur le long terme semble indiquer les limites de leurs cours d'histoire peu développés et de leurs leçons d'éthique dépassées. Le progressisme pro-Indiens de ces œuvres, qui était alors dans l'air du temps au moment de leur conception, apparaît aujourd'hui limité.

Outre ce caractère didactique, le caractère divertissant de ces productions western était aussi important, sinon plus, et reposait tout autant sur un goût populaire. Est-ce à dire que ces adaptations sont toujours susceptibles de plaire à leurs publics pour cela ?

B- « PLACERE » DES OBJETS MEDIATIQUES DESUETS :

Œuvres de tolérance, les adaptations du roman d'Arnold n'en restent pas moins, voire surtout, des œuvres de divertissement. Pour plaire à leur public, elles ont été émaillées d'action mais le tout respectait aussi le bon goût qui était de mise à l'époque. S'intéresser à ce bon goût est l'occasion d'approfondir l'analyse du corpus en y combinant une approche diachronique. Il est ainsi à noter que cet objectif de réception, entre moralisation et esthétique, ne répond plus nécessairement aux attentes des publics.

1. Bons sentiments et moralisation à l'épreuve du temps

Parmi les ingrédients d'un divertissement qui se veut populaire, figure le respect des bonnes mœurs. Outre l'évolution des sociétés de réception, les exigences en matière de bon goût diffèrent selon l'âge des publics.

a) *De l'action sans cruauté*

Si Elliott Arnold veut faire découvrir les qualités militaires des Chiricahuas ou la beauté de leur culture, il n'en occulte pas moins les aspects plus polémiques telles que leur justice expéditive ou la cruauté de leurs méthodes guerrières. Ainsi, bien que le narrateur laisse entendre que le combat des Apaches, qui défendent leur droit de vivre sur leurs terres, est justifié, la neutralité du romancier laisse le lecteur seul juge et critique des moyens employés et des torts commis de part et d'autre, côté Américain comme côté Apache. Si Jeffords reste un héros respectueux des Indiens qui ne les tue que pour se défendre, Cochise est présenté comme un héros cruel qui reporte la désillusion de sa première paix trahie sur le plaisir de tuer. Bien que leurs récits fassent une large place à l'action, promesse de divertissement, les trois adaptations mettent moins en évidence, voire omettent, cette cruauté eu égard aux publics auxquels elles s'adressent.

Du film, qui est tout public, à la série TV, destinée à être visionnée en *prime time* dans le cadre du foyer familial, jusqu'au feuilleton BD conçu pour de jeunes lecteurs, le corpus est de plus en plus spécifiquement orienté vers un public d'enfants. C'est pourquoi, afin de ne pas heurter les sensibilités et de ne pas être accusés de pervertir les nouvelles générations, les auteurs et producteurs mettent en scène une violence « aseptisée ». Depuis 1931, Hollywood est soumis à la censure du Code Hays qui interdit au cinéma « de rabaisser le niveau moral des spectateurs ». La télévision s'aligne sur ces principes et les polémiques autour des illustrés ont fait voter la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse qui ne doivent rien comporter « de nature à démoraliser l'enfance »¹⁰⁶.

Dans la bande dessinée de Fusco, les raids menés par les Apaches sont rythmés par des ligotages mais guère par des morts et jamais on ne voit une goutte de sang. Le dessinateur montre la vivacité des coups de poing mais pas les coups qui blessent, ni les blessures sanglantes. Lors de l'épisode avec Bascom, les bulles de dialogues montrent que Cochise demande expressément à ses hommes de ne tuer personne pour avoir des otages à échanger avec les prisonniers de sa tribu (fig. 16-a). Dans la série TV, l'épisode 9 retrace les souvenirs de ces événements : on voit Bascom donner l'ordre de pendre ces prisonniers apaches et le plan suivant montre Cochise qui assiste, en lieu et place du téléspectateur, à la pendaison. On voit ensuite le chef chiricahua s'éloigner avec ses propres otages sans que rien ne soit précisé sur le devenir de ces derniers. Selon la trame historique et romanesque, ceux-ci étaient déjà morts : excédé par les refus de Bascom de le croire, Cochise avait tué ses otages et c'est en réponse que les Américains avaient ensuite pendu les otages indiens. Un téléspectateur peu attentif oubliera de se soucier du sort des prisonniers de Cochise... De plus, étant donné que l'ensemble de la série fait l'apologie de la Loi en plus d'être soumis à la censure, il était inconcevable de laisser Cochise appliquer la loi plus ancienne du talion et tuer le meurtrier de son frère. C'est pourquoi l'épisode se clôt sur une pirouette narrative et morale : sa vengeance sera de le laisser vivre, et donc, indirectement, de le laisser juger par la justice blanche.

Le western de Daves est, à cet égard, plus proche du roman que les deux autres adaptations. Le crime n'est évidemment pas présenté comme un modèle à suivre, ce

¹⁰⁶ Il s'agit de la loi n°49956 du 16 juillet 1949. Les publications destinées à la jeunesse « ne doivent comporter aucune illustration, aucun récit, aucune chronique, aucune rubrique, aucune insertion, présentant sous un jour favorable le banditisme, le mensonge, le vol, la paresse, la lâcheté, la haine, la débauche, ou tous les actes qualifiés de crimes ou délits de nature à démoraliser l'enfance et la jeunesse. » La loi du 29 novembre 1954 ajoute d'autres clauses à cette liste : est interdit ce qui est propre « à inspirer ou à entretenir les préjugés ethniques ». Le feuilleton de Fusco ne déroge pas à ces lois.

qui était déjà le cas dans la matrice : les deux œuvres démontrent les désastres de la guerre. Cependant, suivant les préceptes du Code Hays, la violence et les scènes macabres ne sont pas obscènes, mais vues de loin. Le carnage du convoi militaire décimé est montré en plan large sans que l'on puisse distinguer les cadavres. L'obscurité de la nuit est aussi mise à profit pour empêcher de voir la mort et le sang. L'embuscade à laquelle assiste Jeffords, bâillonné et impuissant au début du film se termine sur une scène de crépuscule montrant les Blancs pendus par les Apaches. La pénombre qui empêche de voir les visages de ces corps flasques et les branches dénudées de l'arbre mort choisi comme gibet sont censées, par leur association symbolique à la mort et à la peur, susciter l'effroi des spectateurs, leur dégoût de la cruauté, et par extension de la guerre. La scène de lynchage, qui a lieu en plein jour mais sans aboutir, lui fait écho pour les mêmes buts côté américain.

Une telle prudence dans la mise en scène est toujours de mise aujourd'hui pour les œuvres destinées à un public familial mais elle nuit à la portée de l'ambition progressiste du corpus, surtout en ce qui concerne le film de Daves. En effet, les westerns pro-Indiens ultérieurs se révèlent beaucoup plus violents. Libérés du Code Hays et en écho à l'esthétique d'amoralité du western *spaghetti*, ils répondent aussi à la désillusion du contexte hérité de la polémique guerre du Vietnam ou des Vingt Piteuses. La rupture a été opérée en 1970 par *Soldier Blue* et *Little Big Man* qui associent le massacre de Sand Creek aux États-Unis à celui de My Lai au Vietnam. Mathieu Lacoue-Labarthe relève qu'avec ces deux films, aucun western n'avait encore atteint une telle violence¹⁰⁷, signe que la société américaine était prête à reconnaître ses torts¹⁰⁸, et signe que *La Flèche brisée* peut paraître aujourd'hui bien lisse malgré son rôle de tournant historique. Cette faiblesse aux yeux d'un public adulte est cependant aussi ce qui le rend plus acceptable lorsque le thème de racisme et du progressisme pro-Indiens est abordé à destination de jeunes spectateurs comme des écoliers de CM² en 1961 ou des collégiens de 6^e-5^e dans le programme « Collège au cinéma » : ce film offre une première approche pas trop dérangeante, ni trop violente du racisme et cette approche n'est pas non plus obscène selon les bonnes mœurs occidentales qui perdurent.

b) *Le respect des bonnes mœurs*

Œuvres de divertissement familial, voire infantin, les trois adaptations de 1950 ou 1960 ne pouvaient pas ne pas respecter les codes moraux encore très prégnants. À la différence de leur source romanesque, documentée et détaillée, les trois adaptations abordent peu d'aspects, voire aucun, de la culture apache, surtout lorsque celle-ci peut être sujet de polémique, comme en ce qui concerne la cruauté ou encore la polygamie apache. Malgré ses objectifs documentaires, le western de Daves reste un divertissement et il paraît évident que la sélection des scènes documentaires issues du roman a été dictée à la fois par l'intrigue et par le code Hays. Or, la polygamie ne fait pas partie de ces choix ; cela aurait été trop polémique pour un contexte de réception où la monogamie est non seulement une norme sociale mais aussi un principe érigé en idéal religieux dans des sociétés très chrétiennes. D'ailleurs, Arnold lui-même montre, par prudence ou par religiosité, qu'il ne cautionne pas cette pratique, faisant dire à Sonseecharay qu'elle refuse que Jeffords prenne d'autres épouses. Bien qu'apache, la jeune fille correspond à la pureté et aux

¹⁰⁷ Mathieu Lacoue-Labarthe, *Les Indiens dans le western américain*, op. cit., p. 199

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 202

idéaux occidentaux, ce qui ne peut que la rendre sympathique aux yeux d'un lecteur américain ou européen. Le film et la série TV omettent tout simplement d'aborder ce point de controverse : Cochise semble célibataire bien qu'il ait eu deux épouses dans la réalité et dans le roman, Tesalbestinay et Nalikadeya. La bande dessinée, plus fidèle à l'œuvre source, trahit par là-même plus explicitement la volonté documentaire d'Arnold. Lorsque Nalikadeya veut braver le froid pour demander de la nourriture aux Américains, c'est Tesalbestinay qui l'en dissuade dans le roman mais elle devient, dans la bouche de la jeune Apache et aux yeux des lecteurs de *L'Intrépide* une simple « vieille femme », ce qui fait d'elle-même, *a contrario*, la seule épouse de Cochise.

Ce n'est là qu'un des nombreux détails qui mettent en évidence que *L'Intrépide*, en tant qu'illustré pour la jeunesse de 1960 ne dérogeait guère à la loi de 1949. Fusco rend Oury d'autant plus détestable qu'il apparaît comme le parangon de la lâcheté – ce qui contraste d'autant plus avec le courage et la tolérance de Jeffords. Le scénariste évite aussi les jurons immoraux. Qu'il s'agisse de Tintin ou de Jeffords, les deux héros de BD belge ou française poussent des « Sapristi ! » et des « Saperlipopette ! » qui rassurent les éducateurs de 1960, tout comme ceux d'aujourd'hui, mais qui feront probablement sourire, par leur peu de vraisemblance et leur désuétude, un lectorat plus âgé. La moralisation de la presse enfantine fait l'objet d'un certain intérêt social et la Commission de surveillance créée par la loi de 1949 cible particulièrement les publications de Cino Del Duca. L'éditeur d'origine italienne semble donc se plier à cette loi mais Thierry Crépin remarque que c'est « plus par nécessité commerciale que par crainte de la Commission »¹⁰⁹ : il ne s'y plie que dans la perspective de relancer les ventes de ses illustrés. C'est probablement la raison pour laquelle, depuis 1954, Raymond Labois qui a travaillé pour l'illustré catholique *Cœurs vaillants*, est le responsable du secteur jeunesse des éditions Del Duca¹¹⁰, ce qui apporte une caution chrétienne à *L'Intrépide*. C'est pourquoi l'objectif éducatif et moralisateur voulu par la loi se retrouve dans *La Flèche brisée* de Fernando Fusco. Le personnage du général chrétien Howard permet de citer la Bible et son amour du prochain ou de montrer des scènes de piété telle que Howard remerciant Dieu à genoux d'avoir été « l'instrument de la plus belle mission que l'on puisse confier à un homme : faire la paix... ». La toute fin du feuilleton est vraiment idéale, loin du roman : Indiens et Américains assistent dans une cohabitation pacifique et joyeuse au mariage de Terry et Jeffords. Arnold laissait entendre dans le roman la nouvelle direction des relations entre le héros et la jeune femme et Fusco franchit le pas pour clore son œuvre sur un *happy end* classique de conte de fée – ce qui est aussi l'occasion de mettre en scène un mariage chrétien.

En ce qui concerne le mariage, peut également être signalée la censure puritaine américaine. En effet, tout en interdisant les insultes racistes, le code Hays ne cautionne pas la mixité raciale. Mathieu Lacoue-Labarthe relève ainsi que la mort de Sonseeharay permet de trancher les problèmes d'un mariage interracial¹¹¹. Il serait cependant possible de reporter cette critique sur le roman source puisque c'est d'Arnold que Daves tire le personnage de Sonseeharay. Il reprend également sa mort pour les besoins de son intrigue, ce qui, effectivement, malgré le mariage prononcé et consommé, n'allait pas totalement à l'encontre du code Hays.

Ainsi, pour les trois adaptations, le respect des mœurs chrétiennes l'emporte sur le réalisme documentaire et évite la confrontation avec l'altérité des mœurs

¹⁰⁹ Thierry Crépin, « *Haro sur le gangster !* »..., *op. cit.*, p. 362

¹¹⁰ Isabelle Antonutti, *Cino Del Duca (1899-1967)*..., *op. cit.*, p. 265

¹¹¹ Mathieu Lacoue-Labarthe, *Les Indiens dans le western américain*, *op. cit.*, p. 160

apaches. Aujourd'hui, les préoccupations puritaines ou religieuses n'ont plus guère de valeur, si ce n'est pour les œuvres destinées à la jeunesse – la loi de 1949 est toujours en vigueur. Pour un public plus adulte, beaucoup moins religieux, voire majoritairement athée, et beaucoup plus exigeant en termes de vraisemblance historique et de progressisme pro-Indiens, ces adaptations pourraient décevoir ses attentes. Il s'agit du moins de ce que laisse penser Mathieu Lacoue-Labarthe lorsqu'il analyse l'évolution positive de l'image des Indiens dans le western et qu'il précise que les progrès constatés sont à nuancer¹¹². Le plus récent et oscarisé *Danse avec les loups* évite la question du mariage mixte puisque le héros épouse Poing Levé, une Blanche capturée et élevée par les Lakotas. Néanmoins, même en étant moins exigeant, un amateur de westerns devrait pouvoir apprécier les œuvres du corpus « au même titre » que *Danse avec les loups*. Or, cela ne semble pas être véritablement le cas.

2. Des westerns vieillissants supplantés par d'autres : *Danse avec les loups*, *Zorro*, *Yakari*

Plusieurs facteurs peuvent expliquer ce « désamour » des publics qui se portent vers d'autres productions. Ces facteurs sont liés au contexte de réception et au contenu du corpus lui-même qui ne peut répondre aux nouvelles attentes.

a) Facteurs externes

Le premier facteur est tout simplement une question de non-connaissance, elle-même induite par une réalité de non-accessibilité. En effet, il est difficile d'apprécier une œuvre dont on ignore l'existence ! Et, de ce fait, il est difficile d'avoir accès à des sources évoquant la réception de ces œuvres... Les trois adaptations de *La Flèche brisée* figurent parmi de nombreuses autres productions western oubliées. Étant donné que la reconnaissance critique et universitaire du cinéma – et avec lui du western – datent des années 1960 (à la différence des études sur les séries TV et la BD qui n'exploseront qu'en 1990), cela est moins le cas pour le film de Daves. Ce dernier a aussi l'avantage d'être édité aujourd'hui en DVD, ce qui n'est pas le cas de la série TV. Comme de multiples autres séries western qui ont fait le succès du petit écran dans les années 1960 – citons *Aigle noir* (*Brave Eagle*), production américaine de 1955-1956 ou *Les Indiens*, production française de 1964, comme exemples de séries pro-Indiens – *La Flèche brisée* de la Fox n'est ni rééditée, ni rediffusée. Outre la première diffusion sur la RTF de la seule saison 1, nous avons pu compter une deuxième et une troisième tranches de diffusion dans les années 1980 sur Antenne 2 avec la rediffusion de 10 épisodes de la première saison : 6 épisodes en août-septembre 1986 et 4 autres épisodes en mars-avril 1987, les samedis soir à 21h50¹¹³. Autant dire qu'au vu de l'horaire tardive, la série n'a pas dû avoir un grand public, limité à des adultes amateurs de vieilles séries western, et qu'au vu du petit nombre d'épisodes rediffusés, elle n'a pas pu fidéliser une audience ni marquer les mémoires. Il est donc normal que *La Flèche brisée* soit bien moins connue que la série *Zorro* toujours rediffusée sur *France 3* ou les séries plus récentes *La Petite maison dans la prairie* (*Little house on the Prairie*, 1974-1983) et *Docteur Quinn, femme médecin* (*Dr. Quinn, medicine woman*, 1993-1998) que l'on peut

¹¹² Mathieu Lacoue-Labarthe, *Les Indiens dans le western américain*, op. cit., p. 244-259

¹¹³ Sources : « Programme de la semaine », *Télérama*, n° 1907-1912 (août-septembre 1986) et n° 1939-1942 (mars-avril 1987)

visionner en alternance sur *6ter*. Cela est encore plus flagrant pour la BD de Fernando Fusco puisque la firme de production des Éditions mondiales de Del Duca a disparue, rachetée par Mondadori. De plus, le désintérêt de l'éditeur pour sa presse jeunesse a signé la fin de *L'Intrépide* quelques mois après l'achèvement du feuilleton sans que celui-ci ait été édité en récit complet comme ont pu l'être les nombreux numéros de Tintin. Ce faisant, il paraît non seulement difficile de faire connaître ces trois adaptations mais aussi de faire le lien entre elles. Lecteurs et (télé)spectateurs ne s'attarderont pas nécessairement sur le renvoi à l'œuvre source sous le titre de la BD et dans les génériques audiovisuels. Le roman d'Arnold n'a connu lui-même que très peu d'éditions : ont pu être recensées sa republication tardive aux éditions du Rocher en 1992 et celle aux éditions Télémaque en 2013 et 2014.

Le second facteur externe relève quant à lui du changement de contexte et avec lui de l'horizon d'attente. Depuis 1950, le genre western a évolué en écho avec les désillusions sociales, la fin de la confiance absolue en la paix ou la Loi. Les westerns pro-Indiens se sont multipliés et ont forgés de nouvelles attentes. L'approche des adaptations, novatrice pour le film ou classique pour la série et la BD, paraît ainsi datées aujourd'hui. La question de la langue peut en être un exemple. Même si, comme dans le roman, l'ensemble du corpus justifie le non-emploi de la langue apache pour assurer la compréhension de tous, cet argument n'a plus cours aujourd'hui, surtout en ce qui concerne les films et séries qui peuvent exploiter leur médium audiovisuel pour faire voir et aussi faire entendre les Chiricahuas. En évitant la barrière de la langue, les adaptations des années 1950 sacrifient le réalisme pour ne pas rebuter leurs publics d'après-guerre en bouleversant trop leurs habitudes. En effet, le cinéma avait encore peu accoutumé à une telle approche des Indiens et l'usage des sous-titres n'était guère apprécié. Pour la série TV et le feuilleton BD, l'accueil favorable des Indiens était devenu commun mais le divertissement primait sur la vraisemblance. Ajouter en sus une difficulté documentaire exotique aurait été contre-productif puisque ni le téléspectateur américain de 1956, ni le lectorat enfantin de 1960 n'avaient encore eu à se confronter à la version originale de leurs héros auparavant. Aujourd'hui, le public attend moins de timidité et plus de vraisemblance, déjà habitué qu'il est à entendre l'Autre dans sa propre langue, détail devenu incontournable, depuis *Un homme nommé cheval* (1970) au récent *Hostile* (Scott Cooper, 2017) en passant par *Danse avec les loups* (1990). Si, comme l'a avancé Mathieu Lacoue-Labarthe, ces œuvres peuvent recevoir certaines critiques semblables à celles portées contre *La Flèche brisée*, il est indéniable également pour l'historien que, suivant sa lecture chronologique des évolutions du western, elles approfondissent positivement la démarche initiée par Daves.

Ce faisant, se crée un horizon d'attente plus exigeant en matière de progressisme mais aussi différent en matière de divertissement. Le manque d'accessibilité des adaptations de *La Flèche brisée* pourrait alors s'expliquer aussi par le fait qu'elles ne rencontrent plus vraiment leur public aujourd'hui.

b) Facteurs internes : comparaisons avec d'autres œuvres western

Bien qu'il ne soit guère pertinent d'en faire un facteur absolu, la comparaison avec d'autres œuvres westerns plus récentes et/ou plus connues laisse entrevoir que le corpus peut présenter une esthétique « datée » aux yeux des publics actuels.

Une critique anonyme, postée sur le site de *Télérama* le 10/07/2017, très explicitement négative envers le western de Daves, pourrait d'ailleurs être un point de départ à ce propos :

« La narration de ce film est vieillotte et poussive. C'est une sorte d'histoire mise en image d'Épinal. Bref, film qui accompagne très bien une séance de repassage. »¹¹⁴

En effet, le film a beau être court à cause de sa durée d'1h30, il peut paraître aussi assez lent. Daves avait pourtant ménagé plusieurs scènes d'action pour rythmer sa narration avec deux embuscades (une indienne lors de l'exposition et une américaine après la conclusion de la paix) et deux grandes scènes d'attaque (celle du convoi militaire par Cochise durant la guerre et celle de la diligence par les renégats après la paix), ce qui représente au total une douzaine de minutes. Cela n'a pas suffi à intéresser le/la spectateur/trice qui ne mâche pas ses mots. Puisque critiques, universitaires et amateurs présentent souvent les westerns progressistes ultérieurs comme étant « dans la tradition de *Broken Arrow* »¹¹⁵, autant se servir d'un *Danse avec les loups* ou d'*Un homme nommé cheval* pour comparer leurs qualités avec les défauts de leur prédécesseur davesien. Alors que la production de films western a décliné depuis les années 1950, les ambitions des réalisateurs qui investissent le genre se sont accrues, témoins l'allongement de la durée des films et la généralisation du format panoramique¹¹⁶. Les plans très larges du film d'Arthur Penn magnifient les paysages plus encore que ceux choisis par Ernest Palmer pour celui de Daves. Dans ces westerns plus récents, les scènes d'action se font plus rares mais le genre mise sur l'atmosphère laquelle peut être plus dramatique et violente¹¹⁷. La confrontation directe avec l'altérité peut ainsi être très brutale et prenante. C'est le cas dans *Un homme nommé Cheval* qui offre une immersion totale au sein de la tribu sioux qui a capturé Lord John Morgan devenu Cheval. Elliott Silverstein utilise aussi le truchement d'un Blanc pour faire découvrir les Indiens mais, à la différence d'un Jeffords maîtrisant déjà la langue apache et ayant déjà des rudiments de savoir sur la culture chiricahua, Morgan ignore tout de la langue, des rites ou des codes sociaux des Sioux. Le spectateur partage avec lui son effroi et son incompréhension puis le long processus d'apprentissage et de compréhension. C'est pourquoi, malgré ses quelques scènes d'action et son esthétique documentaire, l'approche novatrice de Daves en 1950 peut paraître aujourd'hui manquer d'audace, de réalisme et surtout de spectaculaire propre à saisir le spectateur et à le tenir en haleine.

Pour la série, la comparaison la plus évidente serait celle avec l'incontournable *Zorro*. Alors que l'on associe volontiers la série Disney à des rebondissements trépidants, la mise en scène et le cadrage de *La Flèche brisée* sont un peu, voire très, statiques selon les épisodes. Les attentes de scènes d'action ne sont pas toujours comblées : si « Le sauvetage » comprend à lui seul une embuscade, un duel et une course-poursuite, « Le captif », « Return from the shadows » ou « The trial » misent surtout sur l'atmosphère, le suspense ou les dialogues et ne comptent qu'une courte action vite avortée – sa prolongation aurait risqué la reprise de la guerre. La série *Zorro* fait, elle, preuve d'une plus grande régularité (il faut dire qu'on ne saurait concevoir un épisode de *Zorro* sans que le héros n'endosse son costume de justicier masqué et ne s'illustre par ses talents de bretteur et de cavalier). De plus, elle est explicitement une série de divertissement pour enfants où, s'il est question de

¹¹⁴ Critique datée du 10/07/2017, postée par « mafoipourquoipas » [anon.], sur le site *Télérama* (<http://www.telerama.fr/cinema/films/la-fleche-brisee,7498.php>, consulté le 12/07/2019)

¹¹⁵ On peut citer Mathieu Lacoue-Labarthe (*Les Indiens dans le western américain, op. cit.*), Angela Aleiss (*Making the White Man's Indian : Native Americans in Hollywood movies*, Westport : Praeger publishers, 2005, 220p., p. 146) ou Hervé Mayer dont est extraite la citation : « 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. » (Hervé Mayer, *La construction de l'Ouest américain...*, op. cit., p. 69)

¹¹⁶ Mathieu Lacoue-Labarthe, *Les Indiens dans le western américain, op. cit.*, p. 465

¹¹⁷ *Ibidem*

combat contre l'injustice, le téléspectateur est moins amené à une réflexion politique ou sociale sur la Loi, la patrie et la cohabitation démocratique. Le succès de la formule de cette série tient aussi du spectacle qu'elle garantit : spectacle d'humour assuré par les personnages du sergent Garcia ou de l'acolyte Bernardo, spectacle d'action pour les duels à l'épée et enfin spectacle visuel rendu par les costumes espagnols ou les danses de flamenco au cabaret (ce que rend encore mieux la colorisation à laquelle a droit la série aujourd'hui). On ne retrouve ni ce faste ni cet humour dans *La Flèche brisée* qui repose bien davantage sur la portée réflexive des dialogues. Dans son *Dictionnaire des séries télévisées* de 2011, Nils A. Ahl se montre d'ailleurs très critique envers cette série western « assez classique, plutôt médiocrement mis[e] en scène »¹¹⁸, lui préférant largement le film de Daves, « bien meilleur ». Son seul intérêt résiderait dans son message pro-Indiens encore rare dans les années 1950. « Rien que pour cela... », conclut-il ; les points de suspension signifiant au lecteur qu'il ne fait cette recommandation qu'à demi-mot et avec réticence. À l'inverse, il ne tarit pas d'éloges sur *Zorro* auquel il consacre un paragraphe plus étoffé¹¹⁹ :

« Pour l'époque, les scènes d'action sont remarquables, l'équilibre entre comédie et aventure tout à fait idéal. On regrettera cependant pour le reste une certaine rigidité du jeu des acteurs, un grand nombre de situations convenues, autant scories d'époque que défauts présents dans le livre. »

Les éloges viennent d'abord et sont hyperboliques ; les défauts n'apparaissent qu'après. Ahl ne les nie pas mais il les impute au contexte de production et à sa fidélité aux romans éponymes de McCulley. Il n'est pas si tendre avec l'adaptation du roman d'Arnold.

Enfin, concernant la bande dessinée, les choix de comparaison sont plus délicats. Les BD pro-Indiens que je connais sont plutôt orientées vers un lectorat adulte comme *Les Peaux-Rouges* de Hans Kress où les héros sont des Indiens et doivent faire face à l'arrivée des *conquistadores* espagnols au XVI^e siècle. Quant à la série *Buddy Longway* de Derib où le héros est marié à une Sioux, le lecteur suit le quotidien aventureux de leur famille de trappeurs qui ne met pas la paix ou la cohabitation mondaine entre Blancs et Indiens au centre de l'intrigue. On peut tout de même tenter d'aborder le travail de Fusco en tant que lecteur adulte d'aujourd'hui. Or, ce dernier peut paraître bancal puisque, bien qu'il suive fidèlement le roman source pour l'intrigue, le scénariste-dessinateur ne reproduit pas l'esprit documentaire et réflexif de l'œuvre d'Arnold. Le feuilleton publié dans un illustré pâtit ainsi de simplifications et de lacunes dues à ce format feuilleton et aussi à cette adresse enfantine. En limitant la narration au bénéfice de l'action et en reprenant les clichés western pour mettre en scène ses héros, l'attitude de ces derniers semble parfois superficielle et incohérente. Il est plus difficile d'opposer de semblables critiques à des personnages créés expressément pour un certain objectif et une certaine mise en scène. Parmi les bandes dessinées western à succès plutôt orientées vers l'enfance, peuvent être citées *Lucky Luke* créée par Morris en 1946, parodie western qui aborde les clichés du genre en misant sur un décalage humoristique et dont le passage du temps n'a pas démenti l'attrait, ou encore le plus récent *Yakari* créé par Job, Derib et Dominique en 1969. Son succès se fonde sur

¹¹⁸ Nils A. Ahl, s. v., « La Flèche brisée – *Broken Arrow* » dans Nils A. Ahl et Benjamin Fau, *Dictionnaire des séries télévisées*, Paris : Philippe Rey, 2016, 1116p., p. 403

¹¹⁹ Nils A. Ahl, s. v., « *Zorro – Zorro* » dans Nils A. Ahl et Benjamin Fau, *Dictionnaire des séries télévisées*, op. cit., p. 1034-1035

l'exotisme et le merveilleux (Yakari est un petit Indien qui peut parler aux animaux). La problématique du conflit entre races est totalement évacuée tandis que le lien du héros avec les habitants de la forêt en fait une BD engagée et pédagogique en faveur de l'écologie. Quant aux dessins, moins réalistes que ceux de Fusco pour *La Flèche brisée*, ils participent au charme¹²⁰ de la série constaté par Henri Filippini dans son dictionnaire consacré aux héros de BD. À cela, s'ajoutent les deux séries animées, de 1983 et de 2005, qui, dans nos sociétés multi-médiatiques, contribuent à faire connaître largement le personnage, ce qui n'est pas le cas de Jeffords qui n'est pas cité d'ailleurs par Filippini dans son dictionnaire encyclopédique.

Les nouveaux codes et attentes médiatiques renvoient les trois adaptations à leur ancienneté et cette ancienneté leur vaut souvent des critiques négatives : elles sont trop lisses et pas assez divertissantes. Néanmoins, les rares sources consultées ne donnent qu'un aperçu partiel et biaisé de la réception actuelle. Il est indéniable que le manque d'accessibilité du corpus ne laisse guère présumer du plaisir potentiel que le corpus est toujours susceptible de procurer. S'il lui est difficile de conquérir de nouveaux publics, n'a-t-il pas pour atout de pouvoir toucher un public déjà acquis ?

C-« MOVERE » AU TOURNANT DU XXI^E SIECLE, DES FORMES DE NOSTALGIE :

Bien que le genre ne soit plus aussi omniprésent que dans les années 1950 et 1960, le western bénéficie toujours d'une large aura culturelle. Il a toujours ses adeptes, vieux ou moins vieux, qui s'intéressent à ce genre incontournable. Quant à la disparition des supports médiatiques télévisuels et bédéïques, elle peut susciter des souvenirs attendris. Ce faisant, l'ancienneté du corpus peut tirer sa réception vers l'émotion, celle de la nostalgie, nostalgie qui prend des formes mercantiles ou patrimoniales.

1- Le western, c'est *vintage* :

Les années d'après-guerre font de plus en plus rêver avec la mode du « *vintage* ». Entre les stratégies commerciales et l'apport des nouvelles technologies, ce passé devient accessible et cela peut profiter au corpus.

a) *Un renouveau commercial*

Le lancement de la collection « Westerns de légende » par la société d'édition de DVD Sidonis Calysta a permis la sortie DVD du film de Daves en 2005 puis en version restaurée en 2012. Tout comme la première édition française a été publiée en écho au film en 1951, c'est vraisemblablement en écho à cette sortie que les éditions Télémaque ont fait rééditer en 2013 le roman d'Arnold, toujours dans sa

¹²⁰ Il la décrit comme « une charmante série » (Henri Filippini, s. v., « Yakari » dans Henri Filippini, *Dictionnaire encyclopédique des héros et auteurs de BD. 2. Western, héros juvéniles, aventures, quotidien*, Grenoble : Opera Mundi, 1999, 818p., p. 175

traduction de 1951 de Jean Muray. L'analyse des couvertures, jaquettes et discours d'accompagnement fait entrevoir que le *movere* est le principal ressort commercial.

L'entreprise Sidonis Calysta a pour objectif d'éditer, en version restaurée, des vieux films de genre. C'est pourquoi l'appel du passé, qui passe par l'appel du genre, est utilisé comme argument vendeur. Cela se traduit surtout par des accroches visuelles. La jaquette DVD de 2012 (fig. 18) montre, sur la gauche, Jeffords avec sa panoplie de cow boy et prêt à l'action, revolver au poing, tandis que, sur la droite, sont donnés à lire les éléments d'identification de l'œuvre, lesquels surplombent une petite scène que l'on devine être celle de l'attaque indienne. Le tout se détache sur des nuances de couleur sépia. Il est clair que la stratégie commerciale est de miser sur la reconnaissance du genre. Revolver, scène d'échauffourée, police de caractère ou tons sépia sont des indices à coloration western, indices confirmés par l'encart de la collection « Western de légende ». Étant donné que ce film n'est pas nécessairement connu, la reconnaissance du titre n'est guère un argument de vente ; de même, il n'est fait mention nulle part de la source romanesque pour exhiber cette œuvre comme une adaptation. D'ailleurs, ce n'est pas ce qui fait l'origine du titre au sein du genre western qui est mis en valeur, ni l'esthétique documentaire de Daves ni le personnage central de Cochise, ni même le thème romantique qui était un argument essentiel des affiches de 1950 (fig. 1,a-c). La question du conflit et de la paix entre Indiens et Américains n'apparaît pas ; le personnage de Jeffords est même détourné puisque l'éventuel acheteur, non connaisseur, peut imaginer un héros à la Clint Eastwood alors qu'on ne le voit guère user de son arme dans le film et seulement pour se défendre. Si Jeffords prend toute la hauteur de la jaquette, c'est surtout pour permettre de reconnaître son acteur, James Stewart, plus susceptible d'être connu que le titre *La Flèche brisée* ou que le réalisateur Delmer Daves, quelque peu tombé dans l'oubli¹²¹. Bref, l'acheteur s'attend à un western reprenant les clichés du genre, promesse d'un divertissement d'action. Quant aux autres éditions du film dans des coffrets de « 4 westerns légendaires » ou « Cochise, westerns légendaires » (voir annexe 10), elles placent délibérément le titre du côté de la *legenda*, ce qui doit être lu, comme une œuvre incontournable du genre. Incontournable mais dont l'originalité en tant qu'adaptation reprenant l'esprit romanesque de *Blood Brother* est occultée.



Fig. 18 :
Jaquette DVD
(2012)¹²²

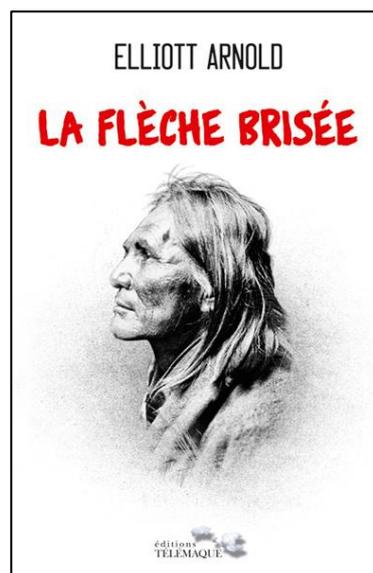


Fig. 19 :
Couverture du
roman (2014)

¹²¹ Voir mon précédent mémoire *La patrimonialisation du western américain en France...*, op. cit., p. 56

¹²² Source : Sidonis Calysta

Concernant la réédition du roman, si la couverture de l'édition 2013 emploie de semblables stratégies (voir annexe 10), celle de l'édition 2014 (fig. 19) s'en détache ostensiblement. Le premier objectif est de présenter l'œuvre d'Arnold pour son sérieux historique et documentaire, témoin le portrait plein de calme et de noblesse de cet Indien de profil en nuances de gris sur un fond blanc immaculé. Cela doit détacher le titre de l'imaginaire western encore associé à l'enfance et à la facilité d'un divertissement populaire et superficiel dans le but d'attirer un lectorat plus adulte. Les discours d'accompagnement à la quatrième de couverture vantent le sérieux historique, « solidement document[é] », du roman (même si Arnold reprend aussi nombre d'outils narratifs et de clichés issus du western). Le second argument relève de sa fortune d'adaptation. Le libellé aguicheur en haut de la quatrième de couverture « Les grands romans à l'origine des chefs-d'œuvre du cinéma » utilise l'adaptation comme argument pour faire acheter la matrice. En effet, c'est la mise en avant de l'originalité de l'œuvre filmique qui s'en inspire qui valorise la source romanesque, encore moins connue que le film. Les deux œuvres se voient ainsi reconnues et valorisées mutuellement par une valeur doublement historique : leur approche de l'Histoire et leur rôle dans l'histoire du cinéma et de la littérature. Olivier Delavault, à l'origine de la deuxième édition du roman en 1992 (Paris : éditions du Rocher), signe ici la préface de cette troisième édition publiée en 2013-2014 qu'il ouvre sur ce même argument de l'adaptation :

« Les grandes œuvres se reconnaissent à la multiplicité des lectures et des adaptations qu'elles suscitent. Pour ce chef-d'œuvre, trois films, trois westerns dignes de ce nom, auront à peine suffi à couvrir le récit dans sa totalité, à épuiser la richesse du texte »¹²³

Le phrasé de Delavault est explicitement et hyperboliquement élogieux. La capacité du roman à être adapté est censée en promouvoir l'intérêt et le ranger aux côtés des grandes œuvres littéraires reconnues comme des gloires émotionnelles du passé.

b) Collectionneurs et amateurs : l'apport des nouvelles technologies

Cette émotion du passé peut aussi voir le jour grâce aux nouvelles possibilités offertes par la technologie actuelle. Celle-ci présente une double utilité, d'accessibilité et de renseignement, à la fois pour l'amateur et le chercheur.

La nostalgie pour le western hollywoodien et les vieux supports médiatiques, illustrés pour la jeunesse ou séries qui ont fait « l'âge d'or » de la télévision, profite aux trois adaptations de *La Flèche brisée*. En effet, la restauration du film en 4K par la compagnie Swashbuckler Films en 2008 a permis sa réédition DVD en haute qualité en 2012. La poly-exploitation du roman d'Arnold trouve aussi d'autres supports. Outre le DVD, l'informatique et Internet permettent de visionner et télécharger les adaptations audiovisuelles. Le western de Daves est ainsi disponible, en version originale et en version française sur Youtube et ce, en haute qualité et malgré l'illégalité de la procédure. Concernant la série TV, quatre épisodes de la diffusion originale américaine sont également à visionner sur le site de streaming et quatre épisodes de la diffusion française de 1982 sont téléchargeables *via* un forum¹²⁴. C'est ainsi grâce à Internet qu'a pu être constitué le corpus de 8 épisodes, faute d'édition DVD.

¹²³ Olivier Delavault, préface à Elliott Arnold, *La Flèche brisée*, *op. cit.*, p. 7-14, p.7

¹²⁴ « Blubob » [anon.], « Re : Série TV La flèche brisée (1956-1958) », mis en ligne le 03/09/ 2018 (<http://kebekmac.forumprod.com/serie-tv-la-fleche-brisee-1956-1958-t7920.html>, consulté le 12/09/2018)

Blogs et forums sont aussi de précieux outils pour avoir un aperçu plus fouillé de la réception du film et de la série. *Westernmovies* est le plus fourni, le plus averti et de ce fait le plus intéressant – c’est d’ailleurs sur la discussion dédiée à la série TV qu’a pu être retracé l’historique de sa diffusion télévisuelle en France. Comme tout forum, il permet à chaque internaute amateur de western de faire découvrir ou de découvrir des films et séries peu ou pas disponibles dans le commerce, de poster des avis, d’échanger avec d’autres amateurs de western. Trois membres, habitués du forum, forment un échantillon intéressant pour *La Flèche brisée*¹²⁵ :

« Pike Bishop » (01/06/2009) : « Pour "B.A" j'ai trop le souvenir nostalgique de l'enfance pour être objectif sans sentimentalité... »

« Longway » (01/06/2009) : « Ce n'est pas un souvenir d'enfance puisque ma première vision de ce western remonte à l'âge de 20 ans. " Broken Arrow " ne m'avait pas impressionné du tout, j'en attendais beaucoup plus après avoir pris connaissance de(des) la critique qui en avait fait tout un foin auparavant, considérant ce western comme étant le premier qui prenait fait et cause pour les indiens. A ma décharge les fréquentations régulières des salles de ciné, sans cesse à la découverte d'un western crépusculaire : " Wild Bunch " " Soldier Blue " et bien sur les spaghs (eh oui !) m'avaient laissé à chaque fois une impression bien plus forte. » [sic]

(03/06/2009) : « J'ai d'abord découvert la série télévisée du même nom bien avant le film par lui même. Je n'avais qu'une dizaine d'années lorsque la série fut diffusé pour la première fois sur l'ORTF (vers 1960) et le rôle de Cochise joué alors par Michael Ansara m'avait assez impressionné [...] Dix ans plus tard, je découvre le film à la télé. A l'époque je ne connaissais pas trop Jeff Chandler. Encore sous le charme de Michael Ansara, je m'attendais à une composition tout aussi étonnante de la part de cet acteur encore inconnu pour moi. La déception fut au rendez vous, je trouvais alors ce Cochise là bien inférieur au précédent, beaucoup moins convaincant [...] Mon grand tort à peut être été de découvrir la série avant le film. Celui ci m'avait laissé sur ma faim à l'époque, n'y trouvant qu'un condensé de tous les épisodes visionnés quelques années auparavant. » [sic]

« Inisfree » (01/06/2009) : « C'est aussi un souvenir d'enfance. Sans doute un de mes tout premiers westerns. [...] Par la suite, je l'ai revu plusieurs fois et je m'étais acheté le livre paru aux éditions du rocher. L'impression générale que j'en garde, c'est que ce film cumule les défauts des westerns "pro-indiens" de l'époque avec la mise en scène élégante de Delmer Daves [...] »

La nostalgie est palpable puisque les participants retracent des souvenirs où ils étaient plus ou moins jeunes, découvrant pour la première fois sur le petit ou le grand écran de « bons » Indiens. Cela ne les empêche pas pour autant d’avoir un recul critique. D’une part, ils savent que le passage du temps a révélé les limites du film, très ancré dans son époque. Leurs connaissances et leurs analyses, souvent poussées, du film et des autres œuvres du genre ne les rendent pas dupes de leur nostalgie.

¹²⁵ Extraits du débat en ligne « La flèche brisée – Broken Arrow – 1950 – Delmer Daves » sur le forum *Westernmovies* (<https://forum.westernmovies.fr/viewtopic.php?f=20&t=8698>, et <https://forum.westernmovies.fr/viewtopic.php?f=20&t=8698&start=30>, consultés le 09/12/2018

D'autre part, les forumers sont conscients du fossé générationnel et admettent que des enfants seraient plus susceptibles d'apprécier ce corpus aujourd'hui. Pour les plus exigeants qui découvrent tardivement ce vieux film de 1950, les critiques peuvent même être loin de la tendresse et relever de l'attaque acerbe¹²⁶.

Pour aborder plus spécifiquement l'adaptation en termes de réception, il est à noter que ces internautes savent que film et série sont adaptés de l'œuvre d'Arnold. Certains précisent qu'ils ont vu le film puis la série, ou l'inverse, voire qu'ils ont lu le roman en écho (l'édition 1992 d'Olivier Delavault). Cet angle d'approche reste cependant secondaire : s'ils peuvent comparer les deux adaptations entre elles, ils ne questionnent pas les reprises et variations de la matrice romanesque. Ce faisant, ils font tout de même le lien entre les différentes œuvres du corpus, ce qui permet une circulation d'informations pour faire connaître la nature d'adaptation de ces productions et le lien qui les unit avec la matrice et entre elles.

L'angle mort concerne davantage le feuilleton de Fernando Fusco. Étant donné qu'il est très marqué, du fait de son support et de son esthétique, par son caractère enfantin et que *L'intrépide* a disparu depuis 1962, seul un public d'adultes avertis est susceptible de s'y intéresser, et en premier lieu les collectionneurs (ou les chercheurs). Outre les librairies spécialisées ou les brocantes et autres vides greniers, c'est également Internet qui offre un accès à cet illustré *via* les plateformes de vente en ligne tels que *Ebay* et *Rakuten* (ancien *PriceMinister*). Tous les numéros contenant *La Flèche brisée* y sont disponibles, à des prix allant du simple au quintuple, entre 2€ et 10€ pièce, et les vendeurs sont souvent eux-mêmes ou collectionneurs ou libraires. Évidemment, ce n'est pas l'œuvre de Fusco qui sert d'argument de vente (la composition des numéros n'entre d'ailleurs pas dans la description du produit à vendre) mais c'est bien le nom de l'illustré *L'Intrépide* qui sert d'élément à la fois identificateur et aiguiseur. Il faut donc être averti de ce que l'on cherche pour cibler les numéros où suivre les aventures de Jeffords et Cochise. Par conséquent, il est indéniable que l'adaptation bédéïque, sous forme de quelques planches perdues parmi d'autres titres et éparpillées sur plusieurs numéros, est moins connue que le film et la série qui forment un tout plus indépendant. Quant à la matrice, ce n'est qu'à la lecture, une fois l'illustré en main, qu'un lecteur non averti pourra la découvrir.

Le plaisir du désuet remis au goût du jour pour la vente et l'apport technologique pour faire revivre les souvenirs du passé usent de et participent à la nostalgie. L'émotion est aussi un des ressorts de la Culture à laquelle les promoteurs culturels d'aujourd'hui veulent ramener le corpus.

2- Une patrimonialisation épisodique

Bien que méconnu, l'ensemble du corpus bénéficie de quelques valorisations culturelles qui peuvent le faire connaître à d'autres publics.

a) *Un film de référence ?*

L'œuvre de Delmer Daves reste la plus connue des trois adaptations car elle est une référence dans l'histoire du western pro-Indien. Cependant, si elle est incontournable pour les universitaires, les amateurs et autres forumers, elle est bien

¹²⁶ Voir le post d'« edocle » [anon.] du 01/06/2009 (<https://forum.westernmovies.fr/viewtopic.php?f=20&t=8698>)

moins connue du grand public et des jeunes générations¹²⁷ – inutile alors de leur préciser qu'il s'agit d'une adaptation. À l'inverse d'un John Ford ou d'un Sergio Leone, le nom de Delmer Daves ne parlera pas à tous et sa *Flèche brisée* ne figure pas parmi les westerns pro-Indiens les plus connus lesquels lui sont ultérieurs comme le retentissant *Little Big Man* (1970) ou l'oscarisé *Danse avec les loups* (1990). Pour le sortir de l'oubli, des acteurs culturels tentent de le doter de l'aura du patrimoine : en tant que film tournant dans l'histoire du western, ce genre incontournable du 7^e art, il fait partie de l'héritage commun du patrimoine cinématographique mondial. Patrick Brion, historien du cinéma, et Bertrand Tavernier, cinéaste et directeur de l'Institut Lumière, tous deux passionnés de western, sont deux fervents promoteurs de *La Flèche brisée*. Ils participent à la collection « Westerns de légende » pour Sidonis Calysta depuis sa création, faisant des présentations vidéo des œuvres éditées. Concernant le film de Daves, l'entretien de Tavernier est inclus dans le DVD et celui de Brion est disponible sur le site de l'éditeur DVD. Leur renom est une caution de sérieux intellectuel et culturel mais leurs discours se caractérisent aussi comme des éloges passionnés : ils mettent en avant l'émotion qui se dégage de l'œuvre lyrique de Daves et tentent de faire partager l'émotion qu'ils ressentent à la seule mention de ce film historique¹²⁸.

Dans la même veine, depuis sa ressortie en version restaurée en 2008, ce western a été diffusé plusieurs fois comme une œuvre de patrimoine et toujours de façon explicitement élogieuse. Il l'a été par des cinémas diffusant des films de patrimoine ou d'art et d'essai, de façon isolée ou au sein de programmations thématiques¹²⁹ et autres festivals (tel que le Festival Lumière 2017 à Lyon, sous l'égide de Bertrand Tavernier¹³⁰). Il est également inclus dans les programmes du petit écran, sur les chaînes *France 3*, *Arte* ou *Ciné+Classic* qui diffusent régulièrement de vieux westerns. Cela fait écho au triptyque instruire-cultiver-divertir que s'était donné pour mission la télévision française à ses débuts¹³¹. Ici, le *placere* du divertissement western s'ajoute au *docere* de ce film historique et ce, sous le patronage du *movere* qui en fait une œuvre patrimoniale. C'est d'ailleurs sous le label « Patrimoine » que le western de Daves est inclus dans le programme « Collège au cinéma » du CNC. Cependant, rien de tout cela ne le ramène à sa nature d'adaptation. Tout comme lors de sa première sortie en 1951, c'est l'identification par le genre et par la démarche, alors innovante, aujourd'hui historique, de ce western pro-Indiens qui prévaut. Brion et Tavernier font certes exception en évoquant le roman d'Arnold mais ils ne font que le mentionner en passant sans aborder les modalités et les choix d'adaptation du réalisateur américain.

Même méconnue, l'œuvre de Daves est donc bien plus connue que sa matrice romanesque. Comme la plupart des autres adaptations du genre, ce film est donc perçu et donné à percevoir comme un western original. Cependant, quelques acteurs et maisons d'édition tentent de rétablir la vérité de ces œuvres. C'est le cas des éditions Télémaque (Paris) qui, après avoir réédité la traduction de Jean Muray en

¹²⁷ C'est ce que constate dès 1998 François de la Bretèque, professeur d'université en études cinématographique. Il a soumis ses étudiants à un questionnaire sur le western. Ces amateurs de cinéma connaissent mal le genre, ont des clichés en tête, quelques noms et titres, la plupart récents. Voir François de la Bretèque, « Les jeunes face au western », dans Gérard Camy (dir.), *Western : que reste-t-il de nos amours ?*, dans *CinémaAction* n°86, Condé-sur-Noireau : Corlet, Paris : Télérama, 1998, p. 220-227.

¹²⁸ Voir mon précédent mémoire où j'analyse leur présentation respective (*La patrimonialisation du western américain en France...*, p. 82-83)

¹²⁹ *Ibidem*, p. 97 où je cite quelques-unes de ces programmations, datant toutes des dernières années (2015-2018).

¹³⁰ Il figure parmi 14 autres titres d'une programmation « Westerns classiques » initiée par Bertrand Tavernier. Voir les pages 28-29 du programme disponible en ligne : <http://www.festival-lumiere.org/media/festival-lumiere-2017/programme-lumiere-2017-bd.pdf>

¹³¹ 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

2013 en a proposé une nouvelle édition 2014 avec le lancement de la collection « Frontières » (écho à la *Frontier* américaine) qui compte aujourd'hui six romans à l'origine de classiques du western, et particulièrement de westerns pro-Indiens comme, outre *La Flèche brisée*, *Les Cheyennes* de Mari Sandoz, adapté par John Ford (*Cheyenne Autumn*, 1964) ou *Little Big Man* de Thomas Berger, adapté par Arthur Penn (1970)¹³². Les éditions Actes Sud ont aussi leur propre collection de romans adaptés en films western intitulée « L'Ouest, le vrai » et initiée par Bertrand Tavernier un an plus tôt en 2013.

Nous avons vu les accroches publicitaires utilisées par les éditions Télémaque ; le paragraphe de Tavernier introduisant la collection des éditions Actes Sud résume les engagements de la démarche derrière ces accroches. Il part du genre hollywoodien pour arriver aux œuvres sources :

« Nombre de ces films qui sont de purs chefs-d'œuvre ont pour origine des romans non moins excellents. Mais la plupart furent ignorés, méprisés par les critiques de cinéma, et rarement publiés en français.

La série « L'Ouest, le vrai » veut faire redécouvrir ces auteurs aujourd'hui oubliés ou méconnus (du moins en France) [...] »¹³³

Suivant la pertinence de la démarche (et également dans une logique commerciale), c'est l'appel du genre cinématographique qui doit permettre de faire retour sur l'œuvre première romanesque. Même si les deux collections sont censées rétablir le lien entre la source et son adaptation, c'est le souvenir de la seconde qui est l'argument premier. Il est d'ailleurs à noter que les éditions Télémaque, en reprenant la traduction de Jean Muray de 1951, ne « rétablissent » pas le titre original *Blood Brother* en « frère de sang » mais conservent la reprise du titre du film. Le cinéma n'apparaît guère comme un débiteur de la littérature tandis que le roman a besoin de l'aura du genre western pour développer sa propre aura.

De plus, si ces deux collections dénotent un intérêt croissant pour la question de l'adaptation au sein du genre western, il n'est cependant pas fait mention des adaptations autres que cinématographiques. Le western de Daves ne sert guère de référence pour faire connaître la poly-exploitation du roman d'Arnold. Il faut lire la préface d'Olivier Delavault pour découvrir qu'il fait mention de la série télévisée dérivée du succès du film. Quant à la bande dessinée, ce ne sera qu'en questionnant Internet qu'on pourra retrouver le feuilleton de Fernando Fusco et le reconnaître comme une adaptation du roman américain *Blood Brother*.

b) Des adaptations peu accessibles

À la différence du film, les deux autres adaptations ne bénéficient guère d'efforts de patrimonialisation. Cette situation est due à plusieurs facteurs.

Tout d'abord, l'intérêt pour leur support et format médiatique est beaucoup plus récent. Alors que le western et le film de Daves ont profité de l'artificialité du 7^e art et de recherches universitaires reconnues dès les années 1960, la télévision, et en particulier les séries télévisées, n'ont créé d'engouement parmi les chercheurs

¹³² On compte aussi *La Prisonnière du désert* d'Alan Le May, adapté par John Ford (*The Searchers*, 1956), *Alamo* de Steve Frazee, adapté par John Wayne (1960) et *Hondo, l'homme du désert* de Louis L'Amour, adapté par John Farrow (*Hondo*, 1954). Voir le site des éditions Télémaque (<http://www.editionstelemaque.com/genre/collection-frontieres/>, consulté le 15/07/2019)

¹³³ Bertrand Tavernier, « L'Ouest, le vrai » sur le site des éditions Actes Sud (<https://www.actes-sud.fr/l-ouest-le-vrai>, consulté le 15/07/2019)

que dans les années 1990. Il en va de même pour la bande dessinée¹³⁴. De plus, au sein de ces études, la question de l'adaptation reste encore marginale. Elle demeure largement associée au seul cinéma et surtout aux grandes œuvres, non aux romans westerns d'obscurs auteurs américains peu ou pas publiés en France. L'adaptation comme poly-exploitation de plusieurs supports médiatiques n'est, elle, étudiée que depuis peu. C'est aussi ce que soulignent les auteurs de *Bande dessinée et adaptation (littérature, cinéma, tv)* en 2015 : ils donnent comme ouvrage tournant *A theory of adaptation* de l'américaine Linda Hutcheon, publié en 2006, il y a à peine un peu plus de dix ans¹³⁵. Mais ils n'abordent pas les illustrés pour la jeunesse parmi leurs études de cas tandis que les auteurs du récent *Case, strip, action ! Les feuilletons en bandes dessinées dans les magazines pour la jeunesse (1946-1959)* (2016) ne se penchent pas sur l'adaptation pour étudier le fonctionnement médiatique des illustrés. Et pour la télévision, hormis quelques généralités, les vieilles séries western n'ont pas été étudiées jusqu'à présent, pas plus, par conséquent, que leurs modalités d'adaptation.

Ensuite, leur non-patrimonialisation s'explique par des facteurs semblables à ceux abordés pour questionner le *placere* que ces productions peuvent encore susciter aujourd'hui. Elles sont peu accessibles, ce qui signifie qu'elles sont difficiles à trouver et sur le marché de la culture et dans les institutions patrimoniales. En effet, du fait de l'origine américaine de la série télévisée, l'Institut National de l'Audiovisuel ne possède pas les bandes des épisodes, ni d'autres sources concernant sa production, ni même concernant sa réception car aucun critique ne semble s'y être intéressé lors de ses diffusions. Bien que de facture française, la bande dessinée n'est pas nécessairement mieux conservée. Grâce au dépôt légal, la Bibliothèque nationale de France possède tous les numéros de *L'Intrépide* mais elle fait exception ; la bibliothèque spécialisée de la Cité de la BD à Angoulême n'en garde, elle, que quelques numéros isolés. Les rares chercheurs qui, comme Isabelle Antonutti pour sa thèse, s'intéressent aux productions de l'éditeur Del Duca ont peu de sources à leur disposition et ont d'autres objectifs qu'étudier les adaptations de ses illustrés pour la jeunesse.

Finalement, seuls les premiers échelons de la patrimonialisation sont investis, à savoir des amateurs, collectionneurs et érudits. Étant des passionnés, leur intérêt pour ces objets a partie liée avec l'émotion. Sites, blogs et forums profitent autant aux illustrés qu'aux séries TV. Le site *Bdoubliees*, au nom évocateur, décortique les différents numéros des illustrés recensés et la section « Patrimoine » du site *BDZoom* est utilisée par une communauté d'amateurs et d'historiens comme Henri Filippini, auteur du *Dictionnaire des héros et auteurs de BD*. Dans un article posté le 5 mars 2019, il fait l'éloge du travail titanesque de Victor Cypowyj, *L'Encyclopédie de la bande dessinée : les journaux et périodiques illustrés d'après-guerre en France (1945-1980)* en treize volumes. Il admet que c'est l'ouvrage d'un collectionneur, non d'un historien mais reconnaît la valeur encyclopédique de ses recherches : il note que 492 pages sont consacrées à *L'Intrépide*¹³⁶. N'ayant malheureusement pas pu les consulter, j'ignore si y est traitée la question de l'adaptation. Toujours est-il qu'aucun de ces sites et ouvrages n'adopte cet angle d'approche. Ils sont centrés sur un support médiatique (ce que signalent leur nom

¹³⁴ David Roche, Isabelle Schmitt-Pitiot, Benoît Mitaine (dir.), *Bande dessinée et adaptation (littérature, cinéma, tv)*, op. cit., p. 11

¹³⁵ *Ibidem*, p. 13-14

¹³⁶ Henri Filippini « "Encyclopédie de la bande dessinée", 7000 pages de nostalgie », sur le site *BDZoom* (<http://bdzoom.com/139049/patrimoine/%c2%ab-encyclopedie-de-la-bande-dessinee-%c2%bb-7000-pages-de-nostalgie%e2%80%a6/>, consulté le 24/06/2019)

comme *Le collectionneur de bandes dessinées*, magazine de référence créé et géré par des collectionneurs de 1977 jusqu'à sa fin en 2008) et/ou sur le genre western (comme *Westernmovies*). Certains internautes de ce forum font certes le lien entre roman, film et série TV mais il faut rappeler que les deux adaptations ont, parmi leurs multiples points communs, de relever toutes deux de l'audiovisuel. Les forumeurs n'ont vraisemblablement pas connaissance du feuilleton BD de Fusco. Ce dernier n'est guère mis à l'honneur non plus par les amateurs de l'illustré *L'Intrépide* et quand il est évoqué, il a droit à quelques lignes tout au plus qui citent l'auteur, la source dont il est inspiré et les données de sa publication. Henri Filippini ne l'aborde qu'en passant quand il liste les feuilletons parus dans l'illustré :

« Rock l'Invincible abandonne la première page à la longue adaptation BD (200 pages !) de La Flèche brisée, roman d'Elliott Arnold qui a fait l'objet d'un film à succès, due à l'Italien Fernando Fusco. »

Sa nature d'adaptation est donc signalée mais cela ne suffit ni à faire connaître le titre ni à promouvoir cette caractéristique d'œuvre adaptée. De plus, là encore, le support médiatique est traité isolément : on ignore de qui est ce fameux « film à succès », signe d'un probable désintérêt de l'historien, et il n'est pas fait référence à l'adaptation télévisuelle.

Ce dernier parcours par l'émotion semble donc profiter au roman comme source et plus encore au western de Daves, quelque peu à la série TV mais bien moins à la bande dessinée qui n'intéresse guère les quelques-uns qui se penchent avec nostalgie sur son support de presse enfantine.

Ainsi, l'aperçu entre *docere*, *placere* et *movere* de la réception actuelle du corpus a permis de démontrer que le passage du temps n'a pas été très favorable au corpus. Les publics ont en effet des attentes différentes de ce qui a fait leur succès en 1950 et 1960. La période faste de l'après-guerre relève du passé ; le genre western, désormais moins présent, a connu plusieurs mutations ; les médias privilégient d'autres esthétiques...

D'une part, ce sont la série TV et la BD qui pâtissent le plus de la désuétude de leur support, de leur ancrage familial et enfantin dépassé. Les vieilles séries western n'intéressent plus les diffuseurs et les illustrés de ces années-là ont disparu, si ce n'est dans la mémoire de quelques nostalgiques et dans les collections de quelques amateurs. D'autre part, le recul historique profite au western de Daves qui devient quant à lui un objet de pédagogie scolaire pour son rôle initiateur des vagues de films pro-Indiens au sein du patrimoine cinématographique. Le « politiquement correct » lié au contexte de production et au public destinataire en fait aujourd'hui une œuvre, certes moins critique que les productions ultérieures, mais plus facile d'accès pour un jeune public scolaire.

Concernant un public plus âgé, si les critiques sont en apparence plus nombreuses que les éloges, le peu de sources empêche d'affirmer que ces productions ne peuvent plus plaire. L'horizon d'attente a beau avoir changé, certains, moins exigeants que d'autres ou aux attentes personnelles différentes, peuvent apprécier l'idéalisme pacifiste et l'action vieillie de ces trois adaptations.

CONCLUSION

Qu'il s'agisse d'un film, d'une bande dessinée, d'un spectacle de cape et d'épée, d'une série télévisée, d'une comédie musicale ou encore d'un dessin animé, le titre des *Trois Mousquetaires* ou de *Notre Dame de Paris* fera résonner le nom d'Alexandre Dumas ou de Victor Hugo. Peu importe que nous ayons lu ou pas les romans sources, il serait impensable – ou jugé comme un signe d'inculture – de ne pas le faire. Ce n'est pas le cas pour les adaptations de type western telle que celles de *La Flèche brisée*, film, série TV et feuilleton BD. La prégnance du genre revêt une telle importance et la renommée de l'œuvre source est si moindre que les problématiques habituelles liées aux adaptations semblent être secondaires, voire manquer de pertinence. Il est vrai que ces adaptations ont été produites peu après la publication de la matrice qui ne bénéficiait pas d'un succès de longue date (surtout en France où elle a eu moins de retentissement qu'aux États-Unis et connu peu d'éditions) et n'ont pas forgé de légende faute de multiplication (à l'exception d'un *Dernier des Mohicans* ou bien de *Zorro*, incarnation américaine de Robin des Bois).

De plus, la réception ignore souvent la question de l'adaptation pour ne s'intéresser qu'aux attendus du genre fameux western et de ces supports médiatiques car elle ignore bien plus souvent encore qu'il s'agit d'adaptations. Si le film est sans conteste la plus connue des trois adaptations étudiées, il est aussi l'œuvre la plus connue de tout le corpus, matrice incluse. C'est le cas de nombreuses adaptations western. De ce fait, il est difficile de ne pas faire un rapprochement avec ce que dit James Grove à propos de *True Grit*, dans l'ouvrage collectif *L'adaptation cinématographique* (2014) :

« *Forty years later, this film [l'adaptation d'Henry Hathaway de 1969] is still shown on television, still has devoted fans. Indeed, for many, it has been their first and only exposure to this story. With the novel occasionally going out of print and out of school curriculums, True Grit has come to mean John Wayne, not Charles Portis and Mattie Ross* »¹³⁷

Le film éclipse son œuvre source. Le nom de l'acteur vedette éclipse l'auteur du roman et même le personnage principal. En effet, le film a été conçu à la gloire du célèbre John Wayne vieillissant... Pour *La Flèche brisée*, ce sont les noms de Delmer Daves et de James Stewart qui sont mis en avant, moins ceux de Cochise ou d'Arnold. Indice révélateur de cet état de fait, l'imposition du titre du film au roman bien que la scène éponyme de la flèche brisée soit un ajout cinématographique sans aucun rapport avec l'œuvre source ! L'angle d'approche commerciale par l'adaptation est inexistant, ou du moins marginal. Le lien entre ces productions n'est d'ailleurs mis en avant que pour présenter la matrice, comme si, à l'inverse du film, le roman d'Arnold ne pouvait exister par lui-même.

L'approche diachronique de la réception semble démontrer que le corpus s'est mal « adapté » aux évolutions des attendus du genre western. Alors que le genre lui-même n'est plus aussi prégnant et populaire, le public potentiel du corpus regroupe des adultes amateurs de western. Or, ceux-ci associent davantage les trois adaptations à l'enfance, la leur ou celle des nouvelles générations. Du film tout public au feuilleton BD pour enfants, les trois adaptations s'étaient déjà adressées

¹³⁷ James Grove, « The opening quick draws of *True Grit* : the pleasures of the Coen Brothers meeting Mattie Ross and John Wayne » dans Delphine Letort, Shannon Wells-Lassagne (dir.), *L'adaptation cinématographique : premières pages, premiers plans*, Paris : Mare & Martin, 2014, 376p, p. 197-213, p. 197-198

de plus en plus spécifiquement à un jeune public au cours du temps, soit de 1950 à 1960. Aujourd'hui, les enfants apparaissent comme les destinataires privilégiés du film. Reconnu dorénavant comme œuvre historique, le western de Daves est en effet préféré aux autres adaptations pour des objectifs pédagogiques, objectifs qui trouvent un accomplissement pour le public scolaire, et surtout un jeune public scolaire.

L'approche plus classique entre similitudes et différences permet quant à elle de mettre en évidence les circulations, à la fois contextuelles et esthétiques, qui sont à l'œuvre entre les adaptations successives. Cette approche révèle par ailleurs les spécificités de leurs divers supports médiatiques. En effet, tout en appartenant au même genre transversal qu'est le western, chaque adaptation doit répondre aux contraintes formelles et aux clichés western propres à leur médium. Si les producteurs se servent des ficelles de l'adaptation pour bénéficier d'une histoire déjà narrée, ils misent également sur un univers western pour assurer un succès commercial. Delmer Daves concède au genre des scènes d'action mais en les intégrant à son intrigue et à son message politique dérivés du roman d'Arnold. Sa principale variation vis-à-vis des attendus western est son approche positive des Apaches, couplée à son esthétique documentaire en accord avec la matrice. La Fox entend mettre à profit le succès du film et ce nouveau cliché porteur. Elle offre une série aux épisodes conçus comme des fables morales de tolérance dans le genre alors en vogue des séries TV western, ne puisant dans le roman que des éléments narratifs. Le regard mélioratif des Indiens était déjà prégnant dans les bandes dessinées enfantines françaises et reposait sur un exotisme folklorique, fort différent de l'exotisme documentaire d'Arnold mais c'est le folklore que reprend Fusco pour ne pas risquer de perturber les jeunes lecteurs auxquels il s'adresse.

En résumé, l'analyse des reprises et des variations demande donc d'étudier deux niveaux d'adaptation : la façon dont ces trois *Flèche brisée* s'adaptent aux codes du genre et la façon dont elles *adaptent* leur matrice commune. Ce faisant, l'imbrication de ces deux approches tend aussi à révéler, au-delà du seul corpus, les ressemblances narratives entre les différents médias et genres. La série télévisée et le feuilleton BD recherchent tous deux une formule efficace pour fidéliser audience et lectorat ; le film et le roman suivent tous deux une structure narrative censée maintenir spectateurs et lecteurs en haleine au fil des pages et des minutes. Les noyaux narratifs, fort classiques, fondés sur la dualité des peuples, des amis et des ennemis ou encore sur le triangle amoureux et l'amour transgressif ne sont pas l'apanage du seul genre western ni du seul médium cinéma.

D'ailleurs, l'approche par le genre révèle aussi l'influence du western sur le roman source. En effet, de la même manière que *Broken Arrow* de Daves est qualifié de western historique, le roman historique qu'est l'œuvre d'Arnold pourrait être redéfini comme « roman western » tant il se révèle imprégné des codes du genre. Les scènes décrites font appel à l'imagination du lecteur qui peut aisément se glisser dans ses attendus western et les héros incarnent les représentations idéales de l'Indien et du *westerner* de la littérature et du cinéma. En jouant sur le mot « adaptation », ce roman peut ainsi être lu comme une adaptation western qui représente l'histoire de l'Ouest et qui effectue elle aussi des variations sur l'imaginaire culturel de l'Ouest, de la conquête de la *Frontier*, des guerres indiennes et, ce qui lui donne un écho universel, de la paix et de la colonisation. Une prolongation de ce mémoire pourrait donc renverser la perspective et se pencher sur les « adaptations » littéraires du western hollywoodien ou, du moins, sur leur esthétique proche du cinéma.

SOURCES

◆ Corpus primaire :

• Roman :

ARNOLD Elliott, *Blood Brother*, New York : Duell, Sloan and Pearce, 1947, 558p.
Source : Internet Archive

ARNOLD Elliott (aut.), MURAY Jean (trad.), *La Flèche brisée*, Paris : Télémaque éd., 2014, 608p

• Film :

DAVES Delmer, *La Flèche brisée*, Twentieth Century Fox, 1949, (Sidonis Calysta, 2012), 89min

• Série télévisée :

- *La Flèche brisée*, 1960 [1956 en VO], épisode « La Bataille d'Apache Pass » [saison 1, épisode 2], Richard L. Bare (réal.), Clarke Reynolds (sc.), Twentieth Century Fox Television, diffusé en France le [s.d., 1960] sur la RTF [rediffusion le 02/08/1986 sur Antenne 2], 28min

Source : « Blubob » [anon.], « Re : Série TV La flèche brisée (1956-1958) », mis en ligne le 03/09/2018 (<http://kebekmac.forumprod.com/serie-tv-la-fleche-brisee-1956-1958-t7920.html>, consulté le 12/09/2018)

- *La Flèche brisée*, 1960 [1956 en VO], épisode « Le captif » [saison 1, épisode 4], Richard L. Bare (réal.), Clarke Reynolds (sc.), Twentieth Century Fox Television, diffusé en France le [s.d., 1960] sur la RTF [rediffusion le 09/08/1986 sur Antenne 2], 28min

Source : « Blubob » [anon.], « Re : Série TV La flèche brisée (1956-1958) », cité

- *Broken Arrow*, 1956, épisode « Return from the shadow » [saison 1, épisode 9], Hollingsworth Morse (réal.), William R. Cox (sc.), Twentieth Century Fox Television, diffusé le 4 décembre 1956 sur ABC, 28min

Source : Youtube

- *Broken Arrow*, 1956, épisode « The Raiders » [saison 1, épisode 12], Richard L. Bare, John English (réal.), Orville H. Hampton (sc.), Twentieth Century Fox Television, diffusé le 25 décembre 1956 sur ABC, 28min

Source : Youtube

- *La Flèche brisée*, 1960 [1956 en VO], épisode « Le massacre » [saison 1, épisode 13], Joe Parker (réal.), John Meredyth Lucas (sc.), Twentieth Century Fox Television, diffusé en France le [s.d., 1960] sur la RTF [rediffusé le 16/08/1986 sur Antenne 2], 28min

Source : « Blubob » [anon.], « Re : Série TV La flèche brisée (1956-1958) », cité

- *La Flèche brisée*, 1960 [1956 en VO], épisode « Le sauvetage » [saison 1, épisode 14], Hollingsworth Morse (réal.), Gerald Drayson Adams (sc.), Twentieth Century Fox Television, diffusé en France le [s.d., 1960] sur la RTF [rediffusion le 23/08/1986 sur Antenne 2], 28min

Source : « Blubob » [anon.], « Re : Série TV La flèche brisée (1956-1958) », cité

- *Broken Arrow*, 1957, épisode « The Trial » [saison 1, épisode 16], Albert S. Rogell (réal.), Peter R. Brooke (sc.), Twentieth Century Fox Television, diffusé le 22 janvier 1957 sur ABC, 28min

Source : Youtube

- *Broken Arrow*, 1957, épisode « Conquistador » [saison 2, épisode 2 (épisode 35)], Richard L. Bare (réal.), Bob Eisenbach (sc.), Twentieth Century Fox Television, diffusé le 8 octobre 1957 sur ABC, 28min

Source : Youtube

[lacunes : ép. 1, 3, 5-8, 10-11, 15, 17-34, 36-72]

Résumés des 72 épisodes sur le site *Internet Movie Database*

Saison 1 : https://www.imdb.com/title/tt0048848/episodes?season=1&ref_=tt_eps_sn_1, consulté le 05/04/2019

Saison 2 : <https://www.imdb.com/title/tt0048848/episodes?season=2>, consulté le 05/04/2019

• Bande dessinée :

FUSCO Fernando (aut., ill.), « *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), Paris : Editions mondiales Del Duca, 72p. puis 64p. puis dans *L'Intrépide*, n°595-609 (du 01/04/1961 au 01/11/1961), Paris : Editions mondiales Del Duca, 96p.

[lacunes : n°576, 578, 587-588, 591, 597, 605, 607]

◆ Corpus secondaire :

◆ Autour du roman :

Couvertures :

- Couverture d'Elliott Arnold, (Jean Muray, trad.), *La Flèche brisée*, Paris : Del Duca, 1951. Illustration de Raymond [sic]

Source : https://www.abebooks.fr/servlet/BookDetailsPL?bi=14864486804&searchurl=an%3Darnold%2Belliot%26sortby%3D20%26tn%3Dfleche%2Bbri%26see&cmssp=snippet-_srp1-_image7, consulté le 21/06/2019

- Couverture d'Elliott Arnold, *La Flèche brisée*, Paris : éd. Télémaque, 2013. Illustration : peinture de Howard Terpning

Source : éditions Télémaque

- Couverture d'Elliott Arnold, *La Flèche brisée*, Paris : éd. Télémaque, 2014. Illustration : Edward Curtis Sherriff, Portrait d'Alchise, Indien Apache (© Library of Congress)

Source : éditions Télémaque

Communiqués de presse :

Éditions Télémaque, communiqué de presse pour l'édition 2013 de ARNOLD Elliott, *La Flèche brisée*, (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)

DELAVALT Olivier, « Préface » dans ARNOLD Elliott, *La Flèche brisée*, Paris : Télémaque éd., 2014, 608p, p. 7-14

◆ **Autour du film :**

Affiches :

- Affiche américaine : [anon.], 1949, s.l.
Source : <https://www.imdb.com/title/tt0042286/mediaviewer/rm1131427328>, consulté le 05/05/2018
- Affiche française : [anon.], 1949, Paris : Richier-Laugier (impr.), lithographie coul., 160x120 cm
Source : Cinémathèque française, cine-ressources
- Affiche italienne : Alfredo Capitani, 1950, s.l., offset, 195x140 cm
Source : <https://www.icollector.com/Western-movie-poster-L-AMANTE-INDIA-NAi828455>, consulté le 30/06/2019

Jaquettes DVD :

- Jaquette DVD, Sidonis Calysta, édition 2006
 - Jaquette DVD, Sidonis Calysta, édition 2012
 - Jaquette coffret DVD « 4 westerns légendaires », Sidonis Calysta, 2012
 - Jaquette coffret DVD « Cochise, westerns légendaires », Sidonis Calysta, 2012
- Sources : Sidonis Calysta

Dossiers scolaires :

[anon.], « Racisme et antiracisme » dans Cros L. (dir.), *Documents pour la classe : moyens audio-visuels.*, Paris : Institut pédagogique national, mars 1961, n°90, 31p, p. 5-8

Source : Gallica

DAGNINO Nicole, « Les Indiens dans le western », dans Ministère de l'Éducation, *Dossiers pédagogiques de la radio-télévision scolaire. Premier cycle. Programme du 05 au 17 novembre 1973*, Paris : Institut pédagogique national, 1973, 71p, p. 21-24

Source : Gallica

DAGNINO Nicole, « Les Indiens dans le western », dans Ministère de l'Éducation, *Dossiers pédagogiques de la radio-télévision scolaire. Premier cycle*, Paris : Institut pédagogique national, 1974, 24p, p. 3-6

Source : Gallica

DAGNINO Nicole, « Les Indiens dans le western », dans Ministère de l'Éducation, Centre national de documentation pédagogique, *Emissions de radio et de télévision scolaires, Information des enseignants. Premier et second cycle*, Paris : Institut pédagogique national, 1977, 38p, p. 17-20

Source : Gallica

MAGNY Joël (dir.), *La Flèche brisée de Delmer Daves*, (dossier 171 – Collège au cinéma), Centre National de la Cinématographie, 2009, 29p

Communiqués de presse, vidéos de présentation, avis d'internautes :

[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 06/05/2018)

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=RS5f11TYJWM>, consulté le 29/10/2017)

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

◆ Autour de la série TV :Magazine *Télérama*

« Programme de la semaine », *Télérama*, n° 561-594 (octobre 1960-juin 1961)

« Programme de la semaine », *Télérama*, n° 1907-1912 (août-septembre 1986)

« Programme de la semaine », *Télérama*, n° 1939-1942 (mars-avril 1987)

Blog : [anon.], « Broken Arrow », [s.d.] sur le forum *Westernclippings.com*, (http://www.westernclippings.com/remember/brokenarrow_doyouremember.shtml, consulté le 20/09/2018)

Forum : <https://forum.westernmovies.fr/>

« Longway » [anon.] posts du 01/06/2009 et 03/06/2009 ; « Pike Bishop » [anon.], post du 01/06/2009 ; « Inisfree » [anon.] post du 01/06/2009), extraits du débat en ligne « La flèche Brisée – Broken Arrow – 1950 – Delmer Daves » sur le forum *Westernmovies* (<https://forum.westernmovies.fr/viewtopic.php?f=20&t=8698>, et <https://forum.westernmovies.fr/viewtopic.php?f=20&t=8698&start=30>, consultés le 09/12/2018)

« U.S. Marshal Cahill » [anon.], « La Liste des séries TV Western », mis en ligne le 23/11/2008 sur le forum *Westernmovies.fr*, (<https://forum.westernmovies.fr/viewtopic.php?f=17&t=7542&p=65530&hilit=la+fl%C3%A8che+bris%C3%A9e+s%C3%A9rie#p65530>, consulté le 09/12/2018)

« Chip » [anon.], « Michael Ansara (1922-2013) », mis en ligne le 01/03/2012 sur le forum *Westernmovies.fr*, (<https://forum.westernmovies.fr/viewtopic.php?f=30&t=13360&p=160700&hilit=la+fl%C3%A8che+bris%C3%A9e+s%C3%A9rie+1956#p160700>, consulté le 09/12/2018)

« Chip » [anon.], « John Lupton », mis en ligne le 21/02/2012 sur le forum *Westernmovies.fr*, (<https://forum.westernmovies.fr/viewtopic.php?f=30&t=847&p=160194&hilit=la+fl%C3%A8che+bris%C3%A9e+s%C3%A9rie+1956#p160194>, consulté le 09/12/2018)

◆ Autour de la bande dessinée :

DI MARCO Angelo (ill.), illustration de couverture pour *L'Intrépide Hurrah !*, n°575-594 (du 02/11/1960 au 15/03/1961), Paris : Editions mondiales Del Duca, 72p. puis 64p. puis pour *L'Intrépide*, n°595-609 (du 01/04/1961 au 01/11/1961), Paris : Editions mondiales Del Duca, 96p.

Ensemble de la revue illustrée :

L'Intrépide Hurrah !, n°575-594 (du 02/11/1960 au 15/03/1961), Paris : Editions mondiales Del Duca, 72p. puis 64p.

L'Intrépide, n°595-609 (du 01/04/1961 au 01/11/1961), Paris : Editions mondiales Del Duca, 96p.

Données rédactionnelles de la revue illustrée :

<http://bdoubliees.com/intrepide/index.html>

Blog :

CASTANET Fabrice, « L'Intrépide de Cino Del Duca : première partie », 02/01/2010, (<http://conchita.over-blog.net/article-l-intrepide-de-cino-del-duca-premiere-partie-41845831.html>, consulté le 08/12/2018)

CASTANET Fabrice, « L'Intrépide deuxième partie : les BD britanniques », 01/04/2012, (<http://conchita.over-blog.net/article-l-intrepide-deuxieme-partie-les-bd-britanniques-42128643.html>, consulté le 08/12/2018)

CASTANET Fabrice, « Quand L'Intrépide changeait de formule... », 20/08/2010, (<http://conchita.over-blog.net/article-quand-l-intrepide-changeait-de-formule-55479329.html>, consulté le 08/12/2018)

CASTANET Fabrice, « L'Intrépide, quatrième partie : les BD italiennes », 21/01/2010, (<http://conchita.over-blog.net/article-l-intrepide-quatrieme-partie-les-bd-italiennes-42857249.html>, consulté le 08/12/2018)

CASTANET Fabrice, « L'Intrépide, cinquième partie : les BD françaises », 13/05/2012, (<http://conchita.over-blog.net/article-l-intrepide-cinquieme-partie-les-bd-fran-aises-43110867.html>, consulté le 08/12/2018)

CASTANET Fabrice, « L'Intrépide des Editions mondiales, 6e partie », 08/04/2012, (<http://conchita.over-blog.net/article-l-intrepide-des-editions-mondiales-6e-partie-43550848.html>, consulté le 08/12/2018)

BIBLIOGRAPHIE

◆ Outils et dictionnaires généraux :

AHL Nils A. et FAU Benjamin (dir.), *Dictionnaire des séries télévisées*, Paris : Philippe Rey, 2016, 1112p.

DELPORTE Christian, MOLLIER Jean-Yves, SIRINELLI Jean-François (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris : PUF, 2010, 900p.

GAUMER Patrice, *Dictionnaire mondial de la BD*, Paris : Larousse, 2010, 953p.

FILIPPINI Henri, *Dictionnaire encyclopédique des héros et auteurs de BD. Tome 2. Western, héros juvéniles, aventures, quotidien*, Grenoble : Opera Mundi, 1999, 818p.

Site *Encyclopaedia Universalis*, (<https://www.universalis.fr/>)

Dictionnaire *Trésor de la Langue Française*, en ligne, (<http://atilf.atilf.fr/>)

Sites dédiés au cinéma : *Télérama* (<http://www.telerama.fr/>)

Internet Movie Database, (<https://www.imdb.com/>)

◆ Ouvrages généraux sur la réception :

GOETSCHER Pascale, JOST François, TSIKOUNAS Myriam (dir.), *Lire, voir, entendre. La réception des objets médiatiques*, actes du colloque Réception des objets médiatiques, XIXe-XXe siècles, Paris : Publications de la Sorbonne, 2010, 400p.

JAUSS Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 1990 (1978), 305p.

◆ La question de l'adaptation (littérature, cinéma, télévision, bande dessinée) :

CLEDER Jean, *Entre littérature et cinéma. Les affinités sélectives : échanges, conversions, hybridations*, Paris : Armand Colin, 2012, 218p.

CLEDER Jean et JULLIER Laurant, *Analyser une adaptation : du texte à l'écran*, Paris : Flammarion, 2017, 410 p.

DUMONT Renaud, *De l'écrit à l'écran. Réflexions sur l'adaptation cinématographique*, Paris : L'Harmattan, 2007, 150p.

GAUDREAU André, *Du littéraire au filmique*, Paris : Armand Colin, Nota Bene, 1999, 200p.

GERAGHTY Christine, *Now a major motion picture. Film adaptations of literature and drama*, Lanham : Rowman & Littlefield, 2008, 223p.

HUDELET Ariane, WELLS-LASSAGNE Shannon (dir.), *De la page blanche aux salles obscures. Adaptation et réadaptation dans le monde anglophone*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2011, 238p.

HUGUES Gérard et ROYOT Daniel, *La littérature anglo-américaine à l'écran*, Paris : Didier Erudition, 1993, 177p.

LETORT Delphine, WELLS-LASSAGNE Shannon (dir.), *L'adaptation cinématographique : premières pages, premiers plans*, Paris : Mare & Martin, 2014, 376p.

MELLET Laurent, WELLS-LASSAGNE Shannon (dir.), *Étudier l'adaptation filmique. Cinéma anglais – cinéma américain*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010, 185p.

MIGOZZI Jacques (dir.), *De l'écrit à l'écran. Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques*, actes du colloque international (12-15 mai 1998), Limoges : PULIM, 2000, 870p.

PLANA Muriel, *Roman, théâtre, cinéma au XX^e siècle. Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Rosny-sous-bois : Bréal, 2014, 258p.

ROCHE David, SCHMITT-PITOT Isabelle et MITAINE Benoît, *Bande dessinée et adaptation (littérature, cinéma, tv)*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2015, 368p.

SCHOLZ Anne-Marie, *From fidelity to history. Film adaptations as cultural events in the twentieth century*, New York : Berghahn books, 2013, 227p.

SERCEAU Michel, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lectures*, Liège : éditions du Céfal, 1999, 206p.

◆ Les supports médiatiques

• Le cinéma

RUIVO Céline, « L'histoire de la couleur au cinéma. Technicolor, années 1940 et 1950 », article en ligne sur la site de la Cinémathèque française, daté de 01/02/2016 (<http://www.cinematheque.fr/article/760.html>, consulté le 19/06/2019)

VANOYE Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Paris : Armand Colin, 2005, 222p.

• La télévision et les séries télévisées :

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

BUXTON David, *Les séries télévisées. Forme, idéologie et mode de production*, Paris : L'Harmattan, 2010, 155p.

ESQUENAZI Jean-Pierre, *Les Séries télévisées. L'avenir du cinéma ?*, Paris : Armand Colin, 2014 (2010), 227p.

GAUDREAU André, JOST François, *Le récit cinématographique. Films et séries télévisées*, Paris : Armand Colin, 3e édition revue et augmentée, 2017, 272p.

• La presse enfantine et la bande dessinée :

BOILLAT Alain, BOREL Marine, OESTERLE Raphaël et REVAZ Françoise, *Case, strip, action ! Les feuillets en bandes dessinées dans les magazines pour la jeunesse (1946-1959)*, Gollon (Suisse) : éditions Infolio, 2016, 248p.

CREPIN Thierry, « Haro sur le gangster ! ». *La moralisation de la presse enfantine (1934- 1954)*, Paris : CRNS éditions, 2001, 493p.

FERRIER Bertrand, *Tout n'est pas littérature ! La littérature à l'épreuve des romans pour la jeunesse*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2009, 450p.

FOURMENT Alain, *Histoire de la presse des jeunes et des journaux d'enfants (1768-1988)*, Paris : éditions Eole, 1987, 438p.

GUILLAUME Isabelle, LANDOT Aymeric, LE ROY LADURIE Irène, MARTINE Tristan (dir.), *Les langages du corps dans la bande dessinée*, Paris : L'Harmattan, 2015, 219p.

PRINCE Nathalie, *La littérature de jeunesse*, Paris : Armand Colin, 2e édition, 2015, 247p.

ORY Pascal, « Mickey go home ! La désaméricanisation de la bande dessinée (1945-1949) » dans *Vingtième Siècle*, octobre 1984, p. 77-88

PERRIN Raymond, *Un Siècle de fictions pour les 8 à 15 ans (1901-2000), à travers les romans, les contes, les albums et les publications pour la jeunesse*, Paris : L'Harmattan, 2001, 511p.

◆ **Autour des sources du corpus :**

• Le film :

AZIZA Claude, s. v., « La Flèche brisée », *Dictionnaire du western*, Paris : Vendémiaire, 2017, 465p, p. 115-117

LOURCELLES Jacques, s. v., « La Flèche brisée » *Dictionnaire du cinéma. [3] Les Films*, Paris : Robert Laffont, 1992, p.592

PEIRANO Pierre-François (dir.), *La construction de l'Ouest américain [1865-1895] dans le cinéma hollywoodien*, Paris : Ellipses, DL 2017, 207p

Pages biographiques des acteurs « Jeff Chandler » et « James Stewart » sur le site *Internet Movie Database* (https://www.imdb.com/name/nm0001996/?ref_=nv_s)

r_1?ref_=nv_sr_1 et https://www.imdb.com/name/nm0000071/?ref_=nv_sr_1?ref_=nv_sr_1, consultés le 08/07/2019)

- La série télévisée :

AHL Nils A., s. v., « La Flèche brisée », dans AHL Nils A. et FAU Benjamin (dir.), *Dictionnaire des séries télévisées*, Paris : Philippe Rey, 2016, 1112p, p. 403

Pages biographiques des acteurs « John Lupton » et « Michael Ansara » sur le site *Internet Movie Database* (https://www.imdb.com/name/nm0527017/?ref_=nv_sr_1?ref_=nv_sr_1, et https://www.imdb.com/name/nm0030516/?ref_=nv_sr_1?ref_=nv_sr_1, consultés le 08/07/2019)

- La bande dessinée :

ANTONUTTI Isabelle, *Cino Del Duca (1899-1967) : de la bande dessinée à la presse du cœur, un patron de presse franco-italien au service de la culture de masse*, thèse de doctorat dirigée par MOLLIER Jean-Yves, université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 2012, dactyl.

GAUMER Patrice, s. v., « DI MARCO Angelo », *Dictionnaire mondial de la BD*, Paris : Larousse, 2010, 953p., p. 256

GAUMER Patrice, s. v., « FUSCO, Fernandino », *Dictionnaire mondial de la BD*, Paris : Larousse, 2010, 953p., p. 348

GAUMER Patrice, s. v., « INTRÉPIDE (L') », *Dictionnaire mondial de la BD*, Paris : Larousse, 2010, 953p., p. 436

FILIPPINI Henri, « *L'Intrépide*, un hebdomadaire classique – deuxième partie », sur le site *BdZoom.com*, mis en ligne 28/07/2015, (<http://bdzoom.com/89024/patrimoine/1%E2%80%99intrepide-un-hebdomadaire-classique-deuxieme-partie/>, consulté le 23/06/2019)

FILIPPINI Henri, « *Le Hurrah !* d'après-guerre – deuxième partie », sur le site *BDZoom*, mis en ligne le 22/09/2015, (<http://bdzoom.com/90659/patrimoine/le-hurrah-d%E2%80%99apres-guerre%E2%80%A6-deuxieme-partie/>, consulté le 23/06/2019)

- **Le western et les Indiens d'Amérique :**

ALEISS Angela, *Making the White Man's Indian : Native Americans and Hollywood movies*, Westport : Praeger publishers, 2005, 220p.

BLETON Paul, *Western, France. La place de l'Ouest dans l'imaginaire français*, Amiens : Encrage ; Paris : Les Belles Lettres, 2002, 319p.

LACOUÉ-LABARTHE Mathieu, *Les Indiens dans le western américain*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2017, 509p.

MAYER Hervé, *La construction de l'Ouest américain dans le cinéma hollywoodien*, Paris : Ellipses, 2017, 288p.

ANNEXES

Table des annexes

1- ORGANISATION EDITORIALE D’UN ECHANTILLON DE NUMEROS DE <i>L’INTREPIDE</i>	106
2- RESUMES, N° PAR N°, DU FEUILLETON BD DE FUSCO	110
3- RESUMES DES 8 EPISODES DU CORPUS	115
4- RESUMES DES 72 EPISODES DE LA SERIE TV	118
5- LA « BATAILLE D’APACHE PASS » : FILM ET SERIE	124
6- LES PLANS DU FILM RE-UTILISES POUR LA SERIE TV	128
7- GENERIQUES ET COUVERTURES	130
8- LES 1^{ERE} ET 200^E PLANCHES DU FEUILLETON BD	131
9- GENERIQUE DE LA SERIE TV	132
10- LE RENOUVEAU COMMERCIAL DU FILM : COUVERTURES DU ROMAN ET JAQUETTES DVD	133

1- ORGANISATION EDITORIALE D'UN ECHANTILLON DE NUMEROS DE *L'INTREPIDE*

Légende :

coul. : pages imprimées en couleur quadrichromie)
 n&b. : pages imprimés en noir et blanc ou niveaux de gris)
 nbr : pages imprimées en niveaux de gris et rouge)
 BD : bande dessinée
 HC : histoire complète
 RP : roman-photo

ORGANISATION EDITORIALE DU N°575

Nbre de p.	Coul. N&B	Catégorie	Titre de la BD, de la rubrique
1	coul.	Couverture	Illustration de <i>La Flèche brisée</i> (pr son lancement)
4	coul.	BD (aventures, western)	<i>La Flèche brisée</i> (début)
4	coul.	BD (aventures, historique)	<i>Rock l'invincible</i>
5	coul.	BD (aventures, aviation)	<i>Scott Darnal</i> « contre le Sphinx »
3	coul. +n&b	Rédactionnel	« Cinéma » / [Maquette + Sport] / « Il a fait parler de lui »
3	n&b	BD (aventures, western)	<i>Kid le libérateur</i> « et le mystérieux Bahia »
1	n&b	Jeux	
1	n&b	Rédactionnel	« Comment ça marche »
2	n&b	BD (aventures, aviation)	<i>Hardi John !</i>
1	n&b	BD (gag)	<i>Les aventures de Dicky</i>
4	n&b	BD (aventures, western)	<i>Duck Hurricane</i>
2	n&b	BD (aventures, policier)	<i>En avant, Gringo !</i>
3	n&b	BD (aventures, western)	<i>Shériff Matt Dillon</i> (début)
3	n&b	Rédactionnel	« Sports » / [Sciences et techniques]
4	n&b	BD (aventures, western)	<i>Wells Fargo</i>
1	n&b	Rédactionnel	[Sciences et technique]
1	n&b	Jeux	
2	n&b	Roman-photo	<i>Rémi sans famille</i>
3	n&b	BD (aventures, exotique)	<i>Chandra, prince royal</i>
1	n&b	BD (gag) + publicité	<i>Arthur et Zoé</i> / pub pr album photos du film <i>Le Capitaine</i>
2	n&b	BD (humour)	<i>Les exploits fantastiques de Zanzi</i>
2	n&b	Rédactionnel	« Auto » / « Chasseurs d'images »
2	n&b	BD (aventures, western)	<i>David Crockett</i> « et l'aigle des grands bois »
4	coul.	Rédactionnel	« Coin des lecteurs » / [Maquette + Equipes sportives] / « Galerie de costumes » / « Collection de vedettes »
3	coul.	BD (aventures, western)	<i>Rex Keene</i> « et le loup du Mexique »
9	coul.	Histoire complète (aventures, voyage)	<i>Prisonniers en Amazonie</i>
1	coul.	Couverture	Photo sportive

72 p. (coul. + n&b)	32 p. coul. (45%)	40 p. n&b (55%)	20 feuillets n&b encartés dans 16 feuillets coul.
BD, HC, RP, gags	54 p. (75%)	15 titres	7 westerns (47%)
Rédactionnel, jeux	18 p. (25%)		

ORGANISATION EDITORIALE DU N°585

Nbre de p.	coul. n&b	Catégorie	Titre de la BD, de la rubrique
1	coul.	Couverture	Illustration de <i>La Flèche brisée</i>
2	coul. +n&b	Rédactionnel	« Collection vedettes » « Il a fait parler de lui »
3	n&b	BD (aventures, western)	<i>Kid le libérateur</i> « et le mystérieux Bahia »
4	coul.	BD (aventures, western)	<i>La Flèche brisée</i>
3	n&b	BD (aventures, policier)	<i>Hardi John !</i>
1	n&b	Rédactionnel	[Sciences et techniques]
4	coul.	BD (aventures, historique)	<i>Rock l'invincible</i>
1	n&b	BD (gag)	<i>Les aventures de Dicky</i>
3	n&b	BD (aventures, western)	<i>Duck Hurricane</i>
4	coul.	BD (aventures, western)	<i>Wells Fargo</i>
4	n&b	Rédactionnel	« Sport » / [Sciences et techniques]
4	coul.	Rédactionnel	« Cinéma » / [Maquette + Equipes sportives] / « Galerie des costumes »
2	n&b	BD (aventures, western)	<i>Shériff Matt Dillon</i>
2	n&b	Roman-photo (western)	<i>Arizona Bill dans la vallée du silence</i>
4	coul.	BD (aventures, western)	<i>Rex Keene</i> « et les rangers »
3	n&b	BD (aventures, exotique)	<i>Chandra, prince royal</i>
1	n&b	Jeux	
4	coul.	Histoire complète (début)	<i>Les plans de Loïba</i>
1	n&b	Rédactionnel	« Chasseurs d'images »
2	n&b	BD (humour)	<i>Les exploits fantastiques de Zanzi</i>
1	n&b	Rédactionnel	« Auto »
4	coul.	Histoire complète (suite)	
1	n&b	BD (gag) + publicité	<i>Arthur et Zoé</i>
2	n&b	BD (aventures, western)	<i>David Crockett</i> « et l'aigle des grands bois »
1	n&b	Rédactionnel	« Coin des lecteurs »
1	coul.	Histoire complète (fin)	
1	coul.	Couverture	Photo sportive

64 p. (coul. + n&b)	32 p. coul. (50%)	32 p. n&b (50%)	Alternance 2 feuillets coul. / 2 feuillets n&b
BD, HC, RP, gags	47 p. (73%)	13 titres	8 westerns (61%)
Rédactionnel, jeux	17 p. (27%)		

ORGANISATION EDITORIALE DU N°596

Nbre de p.	coul. n&b	Catégorie	Titre de la BD, de la rubrique
1	coul.	Couverture	Illustration de <i>La Flèche brisée</i>
2	n&b	Rédactionnel	« Qu'est-ce que ça veut dire » / « Il a fait parler de lui »
8	coul. +n&b	BD (aventures, historique)	<i>Rock l'invincible</i>
4	coul. +n&b	BD (aventures, western)	<i>Wells Fargo</i>
8	coul. + nbr	Rédactionnel	« Collection vedettes » / « Le roman du tour » / [Sciences et techniques] / « Comment ça marche ? » / « Sport »
8	nbr + n&b	BD (aventures, western)	<i>La Flèche brisée</i>
6	n&b	Roman-photo	<i>Le Capitan</i>
4	nbr + n&b	BD (aventures, western)	<i>Kid le libérateur</i> « au Japon »
6	nbr + n&b	BD (aventures, historique)	<i>Charles le Grand</i>
2	nbr	Rédactionnel	[Sciences et techniques]
4	n&b	Roman-photo	<i>Arizona Bill dans la vallée du silence</i>
4	nbr + n&b	BD (aventures, western)	<i>Duck Hurricane</i> « et les marais de l'Everglades »
2	nbr + n&b	BD (humour)	<i>Les exploits fantastiques de Zanzi</i>
5	nbr + n&b	BD (aventures, exotique)	<i>Chandra, prince royal</i> « et les adorateurs du soleil »
9	nbr + n&b	Histoire complète (western)	<i>Tourmente au camp des Sioux</i>
1	n&b	BD (gag) + publicité	<i>Arthur et Zoé</i>
7	nbr + n&b +coul.	Rédactionnel + Jeux	« Chasseurs d'images » / [Sciences et techniques] / « Sport » / « L'Intrépide-Club » / « Chanson et cinéma »
2	n&b	BD (aventures, famille)	<i>Jacky au pays des "Gourous"</i>
2	coul.	Rédactionnel	« Galerie des costumes »
6	coul. +n&b	BD (aventures, famille) (fin)	
4	coul. +n&b	Rédactionnel	[Maquette + Equipes sportives] / « Coin des lecteurs »
1	coul.	Couverture	Photo sportive

96 p. (coul. + nbr + n&b)	16 p. coul. (17%)	28 p. nbr (29%)	52 p. n&b (54%)
BD, HC, RP, gags	68 p. (72%)	12 titres	4 westerns (33%)
Rédactionnel, jeux	27 p. (28%)		

ORGANISATION EDITORIALE DU N° 606

Nbre de p.	coul. n&b	Catégorie	Titre de la BD, de la rubrique
1	coul.	Couverture	Illustration de <i>La Flèche brisée</i>
2	n&b	Rédactionnel	« Qu'est-ce que ça veut dire » / « Il a fait parler de lui »
6	coul. +n&b	BD (aventures, historique)	<i>Rock l'invincible</i>
6	coul. +n&b	BD (aventures, western)	<i>Wells Fargo</i>
8	coul. + nbr	Rédactionnel	« Collection vedettes » / « Le roman du tour » / « Auto » / « Comment ça marche ? » / « Sport »
8	nbr + n&b	BD (aventures, western)	<i>La Flèche brisée</i>
6	n&b	Roman-photo (final)	<i>Alamo</i>
4	nbr + n&b	BD (aventures, western)	<i>Kid le libérateur</i> « au Japon »
6	nbr + n&b	BD (aventures, historique) (final)	<i>Saint-Louis, roi de France</i>
2	nbr	Rédactionnel	[Sciences et techniques]
4	nbr + n&b	BD (humour)	<i>Tonton Barnabé</i>
4	nbr + n&b	BD (aventures, western) (début)	<i>Duck Hurricane</i> « et l'homme au masque rouge »
2	nbr + n&b	BD (humour)	<i>Les exploits fantastiques de Zanzi</i>
5	nbr + n&b	BD (aventures, exotique)	<i>Chandra, prince royal</i> « et Juge Suprême »
9	nbr + n&b	Histoire complète (aventures, historique)	<i>D'Artagnan et les plans de La Rochelle</i>
1	n&b	BD (gag) + publicité	<i>Arthur et Zoé</i>
7	nbr + n&b	Rédactionnel + Jeux	« Chasseurs d'images » / [Sciences et techniques] / « Sport » / « L'Intrépide-Club » / « Cinéma »
2	n&b	BD ()	<i>La tour Tréflec'h</i>
2	coul.	Rédactionnel	« Galerie des costumes »
6	coul. +n&b	BD () (fin épisode)	
4	coul. +n&b	Rédactionnel	[Maquette + Equipes sportives] / « Coin des lecteurs »
1	coul.	Couverture	Photo sportive

96 p. (coul. + nbr + n&b)	16 p. coul. (17%)	29 p. nbr (30%)	51 p. n&b (53%)
BD, HC, RP, gags	68 p. (72%)	12 titres	4 westerns (33%)
Rédactionnel, jeux	27 p. (28%)		

2- RESUMES, N° PAR N°, DU FEUILLETON BD DE FUSCO

N°	Nbre de p	Coul	Résumé	Correspondance avec la matrice
575	4 p. p. 2-5	coul.	Incipit. Au village chiricalhua, Cochise rentre victorieux d'un raid au Mexique. Son frère Naretena le prévient du changement de frontière entre le Mexique et les Etats-Unis ; Cochise souhaite faire la paix avec eux. A México, les soldats mexicains vont voir l'ambassadeur américain pour qu'il prenne des mesures contre les Apaches car c'était une des conditions du traité.	Incipit : Retour de Cochise + échange avec Naretena (p.21-31) Présentation du traité de Guadalupe Hidalgo (p.37-38)
lac.			[Rencontre entre Cochise et Mangas Coloradas pour discuter de la paix avec les Américains. Refus de Mangas qui prépare un nouveau raid au Mexique. Désaffection de Geronimo qui devient renégat.]	(p.38-48)
577	4 p. p. 2-5	coul.	Raid de Mangas Coloradas sur un village mexicain. Malgré leurs patrouilles, les troupes américaines ne repèrent aucun Apache. Le commandant Steen aimerait les rencontrer. Des Apaches se présentent justement au camp et invitent Steen à venir parler avec Cochise. Malgré la méfiance de ses hommes, et la peur de son interprète mexicain Pedro, Steen se rend chez Cochise.	Raid de Mangas Coloradas – évocation romanesque, scène d'action ajoutée Reprise de l'épisode Steen (p.53-58) avec plusieurs reprises textuelles des dialogues
lac.			[Echange entre Steen et Cochise ; décision de paix / Apparition de Jeffords dans un bar ; scène de bagarre avec Will ; début d'échange avec Buckley et Saint-John qui veulent l'aide de Jeffords pour construire une ligne de relais à travers le territoire Apache]	[Reprise de deux passages distants (p.58-65) et (p.83-88)]
579	4 p. p. 2-5	coul.	Echange entre Jeffords et Saint-John ; refus amical de Jeffords ; retour de Will souhaitant se venger de Jeffords, scène de bagarre dominée par Jeffords. / Départ du convoi de St-John ; après avoir installé plusieurs relais sans encombre, le chariot de St-John a un accident (un essieu brisé). Arrêtés, les Américains se font attaqués par une flèche, signalant une attaque indienne – <i>cliffhanger</i> fort	Reprise du passage (p.88-98) avec contraction d'épisode ; reprise textuelle de certains propos + ajout de la scène de bagarre
580	4 p. p. 2-5	coul.	Les Américains subissent l'embuscade des Indiens quand de nouveaux Apaches viennent mettre en déroute les guerriers Indiens. Leurs sauveurs proposent de les conduire chez Cochise. St-John accepte malgré la méfiance de son compagnon Buckley. Les Indiens les aident à réparer l'essieu puis les guident jusqu'au village de Cochise.	Reprise, parfois textuelle, du passage (p.99-103)
581	4 p. p. 2-5	coul.	Cochise accueille le convoi pour la nuit ; St-John a toute confiance mais Buckley ne démont pas de sa méfiance. Le lendemain, Cochise les conduit chez le commandant Steen qui est devenu son ami avec la paix. Ce dernier lui apprend qu'il va partir ; Cochise a un mauvais pressentiment. St-John et Buckley repartent. St-John reste installer un relais avec une poignée d'hommes américains et mexicains. Dans la nuit, les Mexicains tentent de l'assassiner. – <i>cliffhanger</i> fort	Reprise, parfois textuelle, du passage (p.103-117)
582	4 p. p. 7-10	coul.	St-John finit par se débarrasser de ses adversaires mais est gravement blessé au bras. Après plusieurs jours, des soldats de passage viennent le secourir. Tous croient à une attaque des maudits Indiens mais il les dé trompe. On lui ampute le bras. / Chez Cochise, l'arrivée soudaine de l'hiver le pousse à organiser un raid	Reprise, parfois textuelle, du passage St-John (p.118-124)

			au Mexique pour s'approvisionner. Les jours passants, les vivres manquent et sa femme Nalikedeya décide d'aller demander de l'aide aux Américains.		Reprise, parfois textuelle, du passage Cochise et Nalikedeya (p.136-138)
583	4 p. p. 7-10	coul.	Nalikedeya repart du relais avec des vivres. Cochise rentre du raid ; il est furieux envers sa femme, se sent humilié. Il se rend au relais et se confronte à Tevis ; il le prévient qu'il regrettera ses paroles envers Cochise. Quelques jours plus tard, Tevis, parti en reconnaissance, est capturé par les Apaches ; Cochise veut le tuer au bûcher. Bien qu'effrayé, Tevis est prêt à affronter bravement la mort - <i>cliffhanger</i>		Reprise, avec modifications, du passage (p.138-148)
584	4 p. p. 7-10	coul.	Fin de l'épisode Cochise/Tevis ; Cochise libère Tevis qu'il voulait juste effrayer. / Arrivée du lieutenant Bascom, jeune impétueux et arrogant, qui a hâte d'en découbrer avec les sauvages d'Indiens. / Episode Bascom : Cochise accusé à tort d'avoir enlevé un enfant / Bascom lui tend un piège, l'attire sous prétexte discuter. Cochise vient saluer le nouvel officier avec 5 membres de sa famille sans se douter des véritables intentions de Bascom - <i>cliffhanger</i>		Fin épisode Cochise/Tevis (p.148-149) Début de l'épisode Bascom (p.157-172) : rapide reprise des grandes lignes / roman plus étoffé
585	4 p. p. 7-10	coul.	Bascom accuse Cochise et refuse de croire à son innocence. Il donne le signal d'encercler la tente ; Cochise seul parvient à s'enfuir. Il se rend au relais pour utiliser les Blancs en otages et récupérer les siens. Les soldats attendaient et tuent par erreur Walsh, homme du relais qui venait d'échapper à Cochise, croyant qu'il était un Indien.		Reprise, parfois textuelle, du passage (p.172-177)
586	4 p. p. 7-10	coul.	Suite de l'épisode Bascom : Cochise attaque une diligence pour avoir 2 otages, va négocier chez Bascom qui refuse. Cochise capture un officier / Trois jours plus tard, Cochise revient négocier, l'officier captif supplie Bascom.		Reprise, parfois textuelle du passage (p.178-183)
lac.			[Suite et fin de l'épisode Bascom : le conflit Indiens/Américains reprend / Cochise, désormais rempli de haine, décrète une guerre sans merci]		
lac.			[Pdt ce temps, c'est aussi la guerre de Sécession. Jeffords, accompagné d'un vieil ami, Hank, est chargé par un général nordiste de porter un message à Tucson, reprise aux sudistes. En chemin, il croise un convoi attaqué par des Indiens.]		Livre 2 ^{ème} : Jeffords
589	4 p. p. 7-10	coul.	D'un surplomb, Tom et Hank tirent sur les Indiens. Hank est touché ; Tom veut l'aider mais un Indien arrive par derrière. Il est sauvé par un fin tireur venant du chariot. Hank meurt ; arrive la jeune Terry. Jeffords la gronde pour l'insouciance de ses compagnons puis s'excuse en apprenant qu'elle a perdu tous les siens. Ils repartent ensemble pour Tucson et aperçoivent des signaux de fumée.		Reprise, parfois textuelle, d'éléments choisis du passage (p.207-216)
590	4 p. p. 7-10	coul.	Jeffords et Terry bivouaquent mais restent sur le qui-vive à cause des Indiens dans les parages. Au matin, repérés, ils s'enfuient et arrivent à Tucson, sauvés par une patrouille. Jeffords délivre son message et veut s'assurer que sa protégée sera bien.		Reprise réduite, parfois textuelle (p.216-221) / (p.229-232)
lac.			[Cochise, plein d'amertume, fait tuer un Mexicain captif qui le maudit. Il fait appel à Mangas Coloradas pour unir leurs forces contre les Blancs mais Mangas préfère user de ruse plutôt que de force, ce qui rend Cochise furieux]		(p.222-225)
592	4 p. p. 7-10	coul.	Dans une mine d'or, Mangas met son plan à exécution : pour faire partir les Blancs, il lance une fausse rumeur (une mine d'or secrète non loin) mais, son plan démasqué, il est capturé et fouetté par les Américains. Il décide alors de se ranger du côté de Cochise.		Reprise (étoffée visuellement puisque BD), parfois textuelle, du passage (p.226-228)

593	4 p. p. 7-10	coul.	Episode Bataille du Défilé des Apaches. Jeffords repart d'où il venait pour accompagner une troupe de soldats. Dans le désert, les hommes ont soif mais tiennent pour atteindre les sources du Défilé des Apaches. Cochise, bien renseigné, attend leur arrivée, a préparé une bonne stratégie et peut compter sur l'aide des guerriers de Mangas. L'embuscade réussit ; les Américains, épuisés et assoiffés, ne voyant pas leurs ennemis, battent en retraite.	Reprise, étoffée ou réduite, parfois textuelle (p.243-255)
594	4 p. p. 7-10	coul.	Les Américains, pressés par la soif, tentent en utilisant leurs obusiers. Jeffords, comprenant la manœuvre de Cochise indique où frapper. Face à la puissance mécanique américaine, les Indiens battent en retraite. Un jeune officier, John Teal, est chargé de prévenir la troupe qui suit mais est attaqué par Mangas Coloradas qui veut se venger de la défaite. Il tire sur ce dernier ; voyant leur chef blessé, les Apaches Mimbres se retirent.	Reprise (étouffée visuellement) du passage (p.255-261) Episode Teal prétexte à étoffement visuel, scène d'action
<i>L'Intrepide</i> (nouvelle formule)				
[Mort de Mangas Coloradas, trahi alors que prêt à discuter de paix / Jeffords démissionne comme éclaireur et revient à Tucson où l'attend Terry et où tous parlent d'anéantir les Apaches / Dans un bar, Jeffords partage un verre avec St John. Un type interpelle Jeffords – <i>cliffhanger</i> , il cherche la bagarre ?				
596	8 p. p. 24-31	n&b +r	Buckley soulève Jeffords qui reste nonchalant. Buckley lui demande de travailler à la poste ; le problème est que les Apaches empêchent le courrier de passer. Jeffords fait lui-même une course comme courrier, est blessé mais parvient à rentrer à Tucson où il est accueilli en héros. En secret, il apprend la langue chiricahua auprès de Juan, un Apache et un jour, se rend chez Cochise. Durant tout le trajet, Jeffords ignore si Cochise acceptera de la rencontrer. Arrivé au village, des guerriers l'encerclent.	Reprise, parfois textuelle, du passage (p.301-322) Omission de la relation Tom/Terry
597	8 p. p. 24-31	n&b +r	Cochise, reconnaissant la bravoure de Jeffords, accepte de discuter avec lui. La franchise des deux hommes instaure une confiance mutuelle et Cochise accepte de laisser passer le courrier. Il invite Jeffords à rester ; il rencontre Sonseecharay lors de sa cérémonie de la puberté. A Tucson, tous admirent Jeffords sauf Oury qui fait le pari que Cochise ne tiendra pas parole ; Oury perd. Jeffords retourne chez Cochise ; il danse avec Sonseecharay ce qui provoque la jalousie de Nahilzay. Jeffords essaye de tirer à l'arc ; Nahilzay lui montre ses compétences pour l'humilier et Jeffords répond en démontrant son habileté au revolver. Quant à la guerre, si les courriers passent librement, les attaques se poursuivent. Un jour, un courrier intervient au cours d'une attaque de diligence et est capturé par Cochise...	Reprise, parfois textuelle, du passage (p.322-372) Garder les seuls éléments essentiels à l'intrigue
598	8 p. p. 24-31	n&b +r	Fidèle à sa parole, Cochise relâche le courrier. A Tucson, Oury entretient les méfiances ; il utilise le récit du courrier réchappé pour accuser Jeffords de trahison. La ville semble se liguer contre lui. Au Chasse-Mouches, Terry, déçue, ne le reconnaît plus. / Au village chiricahua, Nahilzay rumine aussi malgré les avertissements de son chef. Jeffords arrive pour le mariage ; dans la nuit, Nahilzay tente de le poignarder, Cochise le bannit. Le mariage est célébré à l'indienne	Reprise distendue du passage (p.372-413) Modifications, nombreuses omissions, étoffement
599	8 p. p. 24-31	n&b +r	L'armée, qui accumule les échecs, est exsangue et déconsidérée de tous. Un nouvel colonel arrive à Fort Bowie et tente de redonner le moral aux troupes et aux gens alentours. Il organise une attaque du camp de Cochise qui n'est pas là. Les Indiens organisent la défense pendant que les femmes fuient dans les montagnes. Voulant aider Nalikaidea qui est tombée, Sonseecharay est tuée. Les Apaches chargent Juan d'aller prévenir Jeffords qui ignore tout – <i>cliffhanger</i> : comment va-t-il réagir	Reprise étoffée narrativement et visuellement du passage (p.453-459)

600	8 p. p. 24-31	n&b +r	Jeffords, atterré par la nouvelle, décide de quitter la poste et de redevenir prospecteur. Il assiste à une embuscade indienne et vient en aide aux Américains ; il affronte les Indiens, dont Nahilzay. A Mesilla, il change son or en dollars. Au saloon, il surprend 2 voleurs qui lui faisaient les poches. S'ensuit une bagarre et les 3 hommes sont emmenés au poste militaire par une patrouille qui passait par là.	Fin livre 3 ^{ème} . Livre 4 ^{ème} : Frères de sang Reprise, parfois textuelle, du passage (p.459-464). Étoffement visuel + ajout de l'embuscade (pl.122-125) + ajout épisode des voleurs (pl.126-129)
601	8 p. p. 24-31	n&b +r	Au poste militaire, le capitaine relâche Jeffords, précédé par sa réputation. Il lui demande d'être éclairé pour lui, Tom accepte. Des Apaches en embuscade le reconnaissent et vont prévenir Cochise qui se réjouit de le voir revenir à la vie. Jeffords vient le prévenir en personne ; les 2 amis deviennent frères de sang. / Au Camp Grant, non loin de Tucson, des Apaches arivaipas, pacifiques, demandent la paix dans une réserve. D'autres Indiens attaquent une écurie ; les Blancs, menés par Oury, qui pensent que tous les Indiens sont des mécréants, pensent que les Arivaipas de la réserve sont coupables. La réserve est massacrée dans la nuit ; l'affaire est portée à Washington et dans la presse.	Suite de l'ajout des voleurs Episode du massacre du Camp Grant (p.464-476), évocation romanesque, étoffement BD (dialogues et visuels) Scène des frères de sang
602	8 p. p. 24-31	n&b +r	L'affaire émeut la capitale ; le président Grant organise un procès contre les Blancs massacrés mais le jury de Tucson, partageant l'avis d'Oury, le déclare non-coupable. / Face à ça, Grant envoie Vincent Coyler, chargé d'assurer davantage de justice aux Indiens. Oury profite de son ignorance de la région, organise une mise en scène d'embuscade pour dégoûter Coyler des Indiens. Après Coyler, le général Howard est chargé de conclure la paix avec Cochise, il fait appel à Jeffords qui est enthousiaste. Sur le trajet, Geronimo et ses hommes, méfiant envers la paix, enlèvent Howard de nuit pour déjouer cela. Alerté par du bruit, Jeffords s'élance après eux.	Reprise avec modifications et ajouts (p.476-483) Ajout de l'embuscade mise en scène par Oury (pl.139-141) Ajout de l'enlèvement d'Howard par Geronimo
603	8 p. p. 24-31	n&b +r	Howard est retenu dans la forteresse de Geronimo ; ce dernier espère se débarasser de Jeffords mais, avant de passer à l'action, on l'informe que son fils est blessé, mordu par un serpent. Il accourt. Le sorcier est impuissant. Geronimo demande à Howard s'il peut l'aider ; on fait appel à Jeffords et à leur compagnon médecin qui soigne le jeune Indien. En remerciement, Geronimo libère Howard mais le sorcier, humilié, cherche vengeance. Jeffords se doute d'une ruse et réalise soudain que la gourde que leur a donnée un Indien est sans doute empoisonnée. Parti chercher de l'eau, il se précipite pour prévenir ses compagnons – <i>cliffhanger</i> : arrivera-t-il à temps ?	Suite de l'ajout : continuation de l'enlèvement d'Howard Série de péripéties
604	8 p. p. 24-31	n&b +r	Jeffords se précipite et les empêche de boire. Le sorcier, furieux, s'empare de leurs chevaux en plan B avec ses acolytes. Jeffords repart chez Geronimo pour obtenir son aide. Pdt ce temps, le cheval de Jeffords donne du fil à retordre au sorcier qui découvre qu'il a perdu son collier. Il repart le chercher. En chemin, Jeffords trouve le collier et attend le sorcier ; il le vainc puis attire ses acolytes. Il s'empare des chevaux et fuit ; les Indiens dévient le sorcier et partent à sa poursuite ; ils le blessent d'une flèche et finissent par le capturer. Ils s'apprêtent à le tuer - <i>cliffhanger</i>	Suite de l'ajout : continuation, nouvelle série de péripéties
lac.			[Jeffords sauvé par ses compagnons ?]	Suite et fin de l'ajout côté Indiens Nouvel ajout côté Américain

606	8 p. p. 24-31	n&b +r	De son côté, Oury, lui aussi défavorable à la paix, se sert de la tribu de Yalem, ennemi de Cochise pour faire capturer Jeffords et ses compagnons au relais. Des Chiricahuas assistent à la scène ; Jeffords est sûr de pouvoir compter sur leur aide] Les Chiricahuas se hâtent d'aller prévenir leurs frères. Au relais, Yalem négocie avec Oury lorsque les Chiricahuas attaquent. L'un d'eux parvient à se glisser dans le relais et délivre les prisonniers. Jeffords est impatient d'en découdre avec Oury. Dépassé, Yalem repart et refuse de prendre Oury avec lui malgré ses suppliques. / De son côté, Cochise organise un raid au Fort Bowie. L'état-major, exaspéré, prévoit des renforts pour anéantir les Chiricahuas. / Jeffords et ses compagnons sont accueillis par Cochise	Suite de l'ajout : continuation, nouvelle série de péripéties Rejoint l'épisode de Fort Bowie, p.478
lac.			[Alors que les négociations de paix commencent, on apprend ce qui se prépare à Fort Bowie. Howard compte s'y rendre pour arrêter l'opération mais est capturé en chemin par Yalem. Délivré par Jeffords, il repart en espérant arriver à temps pour empêcher une nouvelle tragédie qui nuirait à la paix.]	Reprise (p.493-500) Ajout fictif de l'attaque de Yalem
608	8 p. p. 24-31	n&b +r	Howard arrête la colonne qui sortait du Fort Bowie. La menace disparu, il retourne chez Cochise qui, impressionné, est prêt à croire à la paix qui propose. Sa seule condition est d'avoir Jeffords comme agent indien. L'annonce de la paix est faite, tous l'acceptent. Jeffords se réjouit de la paix mais s'inquiète pour Cochise qu'il sait malade. A Tucson, on se réjouit de la paix, les soldats partent. Mais Oury, mécontent pour ses affaires, lance une fausse rumeur via le journal local pour attiser à nouveau la haine. Jeffords parvient à connaître son plan et, avec l'aide des soldats, le déjoue : ils attendent Oury dans la grange qu'il comptait attaquer pour accuser les Apaches.	Simple reprise de la paix (≈ p.500-518). Les négociations de paix sont étudiées ; la paix est conclue Ajout de l'épisode d'Oury qui menace la paix
609	8 p. p. 24-31	n&b +r	Les hommes d'Oury sont arrêtés mais celui-ci parvient à s'enfuir. Jeffords amène les coupables pour témoigner au meeting organisé pour débattre de la reprise de la lutte contre les Indiens. Le patron du saloon, après avoir prétexté l'aider, ramène Oury dont le vrai visage est enfin dévoilé. Sur ce, un Indien arrive et annonce que Cochise est au plus mal. Jeffords accourt avec un médecin. Cochise fait son dernier conseil et meurt dans les bras de Jeffords. Plusieurs mois après, Tucson est en fête pour le mariage de Tom et Terry.	Suite et fin de l'ajout de l'épisode Oury Reprise de la mort de Cochise (p.595-600) Mariage fictif Les problèmes de la vie en réserve sont éludés, ils occupent pourtant 70p. de narration (p.520-590)

3- RESUMES DES 8 EPISODES DU CORPUS

<p>S 1, ép 2 (VF) <i>La Bataille d'Apache Pass</i></p>	<p>Cochise continue sa guerre contre les Américains et attaque, suivant une tactique bien rodée, un convoi militaire qui se retrouve décimé. A Tucson, la nouvelle met en émoi les habitants ; Oury accuse Jeffords de les trahir en faveur des Indiens. Jeffords manque d'être lynché et est sauvé par le général Howard qui souhaite son aide pour aller négocier une paix durable avec Cochise. Jeffords convainc Cochise de la droiture d'Howard qui accepte de venir seul. Après 3 jours, le capitaine chargé de la protection du général, décide, malgré les ordres de partir à la recherche d'Howard avec une équipe armée, ce qui menace les négociations de paix. Le pire est évité. Cochise, qui a réuni ses guerriers pour un conseil soumet sa décision et les conditions de la paix à leur avis. Goklia refuse et part en tant que Geronimo.</p>
<p>S 1, ép 4 (VF) <i>Le captif</i></p>	<p>Une vieille femme arrive au relais à la recherche de son petit-fils, capturé par les Apaches dix ans plus tôt. Le petit Fred est devenu Naelio, un jeune guerrier de 16 ans qui fait la fierté de sa famille apache. Cochise accepte que Naelio rencontre sa grand-mère, laquelle est persuadée que l'adolescent rentrera avec elle mais ce dernier choisit de rester parmi les Apaches. Elle fait alors appel à des hommes de main pour capturer Naelio et le ramener auprès d'elle mais, voyant qu'il est prêt à se laisser mourir de faim, accepte de passer outre son égoïsme et de le laisser choisir sa voie. Cependant, les hommes de main, craignant la fureur de Cochise, refusent de laisser partir le garçon. La grand-mère enjoint son petit-fils de partir pendant qu'elle les retient mais Naelio, à peine parti, revient aider et sauver cette femme qui était encore une étrangère quelques jours auparavant. Pendant ce temps, Jeffords recherche le garçon disparu après avoir convaincu un Cochise furieux de ne pas intervenir en dehors de la réserve. Jeffords retrouve la trace des kidnappeurs et arrive à temps pour éviter le pire. Comme Cochise l'avait prédit, Naelio choisit son destin selon son cœur et non selon sa naissance ; sa grand-mère accepte sa décision, rassurée et heureuse car il est heureux parmi les Apaches.</p>
<p>S 1, ép 9 (VO) <i>Return from the shadows</i> <i>[Les ombres du passé]*</i></p>	<p>Deux ans ont passé depuis le traité de paix. Arrive à Tucson un couple d'inconnus du nom de Pilgrim mais nombreux sont ceux à penser reconnaître en l'homme le lieutenant Haskell/Bascom déclaré mort mais en désertion en réalité. Cochise, apprenant la rumeur, se remémore le passé : alors qu'il avait fait la paix avec les Américains, le jeune lieutenant l'avait fausement accusé d'avoir kidnappé un enfant, lui avait tendu un piège alors qu'il était venu discuter en paix avec 4 de ses guerriers. Cochise seul avait réchappé du piège et, malgré ses tentatives pour récupérer ses hommes, avait dû voir le lieutenant les tuer. Malgré les années, la fureur de Cochise est toujours vivace mais Jeffords le rassure, malgré ses propres doutes sur l'identité de Pilgrim-Haskell. Jeffords va voir l'épouse Pilgrim, désemparée par l'attitude distante de son mari qui lui a dit partir pour 2 jours ; Jeffords est désormais certain que Pilgrim est Haskell. De nuit, Haskell rejoint les lieux de son crime, encerclé par les Apaches. Jeffords arrive à son tour, Haskell avoue être rongé par le remords mais Jeffords refuse qu'il recherche la mort de la main des Apaches, ce qui relancerait les hostilités entre Blancs et Indiens. Mais le cheval de Jeffords s'enfuit, effrayé par un puma qui rôde ; le temps que Jeffords le ramène, Haskell a disparu. Il a rejoint le camp de Cochise, guidé par les guerriers qui le surveillaient, menés par José, cherchant vengeance pour son père mort. Malgré le refus de Cochise, José décide de faire pendre Haskell ; Jeffords tente d'intervenir mais c'est Cochise qui parvient à arrêter ses guerriers : puisque Haskell est venu les voir en quémendant la mort, il ne la lui offrira pas et ce sera sa vengeance.</p>
<p>S 1, ép 12 (VO) <i>The raiders</i> <i>[Les meneurs de raids]</i></p>	<p>A Tucson, dans une boutique, un débat s'engage entre un couple de clients, Franck et Lucy Krohl, faisant confiance en la paix et des commerçants, méfiants et mécontents de cette paix qui a fait partir l'armée, devenue inutile, mais qui était source de profits économiques. Pour faire revenir les soldats, les commerçants, menés par William Carr/Oury s'organisent pour faire un raid à la façon indienne et accuser les Apaches de la tribu Arivaipas. Jeffords tente de démêler l'affaire, en informe Cochise qui fait sa propre enquête. A Tucson, Carr/Oury tente de convaincre la population qu'il faut davantage de soldats mais Franck Krohl intervient : il y a des bons et des mauvais Indiens comme chez les Blancs et on ne peut décider du massacre d'une tribu sur le compte d'un petit raid sans victime. Face à son échec, Carr/Oury décide de passer à l'étape supérieure et de faire couler le sang pour ranger Tucson de son avis. Bentley se montre mal à l'aise à cette idée mais le suit. Le soir, chez les Krohl, Jeffords discute avec le couple, appréciant de partager les mêmes idées nuancées. C'est après son départ que Carr et ses acolytes, déguisés en Indiens attaquent le ranch des Krohl. Le couple est tué et Bentley blessé. Jeffords, entendant les coups de feu, revient et Franck,</p>

	<p>agonisant, lui révèle que les coupables sont des Blancs. Carr abandonne Bentley dans la colline pour être sûr de faire accuser les Apaches et repart plaider sa cause à Tucson le lendemain. Jeffords contre-argumente, certain de la culpabilité de Carr mais, en l'absence de preuve, Carr est sûr de lui et de gagner la ville à son côté. Sur ce, Cochise arrive en ville, accompagné de quelques guerriers et de Bentley, toujours vivant (que Carr avait dit avoir trouvé mort), qu'il a croisé lors d'une patrouille. Bentley avoue tout. Le Mexicain qui a subi le premier raid veut sa vengeance et la mort des coupables. Le lieutenant l'arrête : ils seront jugés par la loi.</p>
<p>S 1, ép 13 (VF) <i>Le massacre</i></p>	<p>Le village chiricahua du chef Tigre s'apprête à célébrer la fête des moissons : Jeffords leur promet des charrues pour la prochaine semence. Tigre prévoit d'aller chasser le daim et confie la garde du village à son jeune fils Aguila. A Tucson cependant, les habitants s'inquiètent de la proximité du village apache, ils trouvent confirmation à leurs doutes avec l'attaque d'un chariot. Le blessé pense qu'il s'agit de Geronimo mais le leader Griffin se méfie de tous les Apaches ; la tension se tourne vers Jeffords mais un autre rancher défend la paix avec lui. Jeffords va faire part de l'affaire à Cochise en l'enjoignant de laisser faire l'armée afin d'éviter de mettre le feu aux poudres. Cochise l'invite à rester pour la nuit. Cependant, le rancher se fait tuer par la bande de Geronimo. Griffin pousse les mécontents à agir : ils attaquent le village de Tigre, brûlent les champs et tuent le jeune Aguila. Il n'y avait que les femmes, enfants et vieillards, tous les guerriers étant partis à la chasse. A son retour, Tigre, si pacifiste avant, veut sa vengeance. Seule l'interférence de Jeffords permet d'éviter le pire : il lui promet un procès contre les coupables. Un juge est envoyé de Washington pour juger Griffin, seul meurtrier du raid. Le procès semble tourner en défaveur des Indiens : l'avocat de Griffin enjoint le jury à voter non-coupable et provoque même Cochise, seul Indien présent, en parlant de « sauvages ». Heureusement, Jeffords s'interpose, dénonçant le fait qu'un membre du jury a participé à l'attaque. Le juge, honnête, veut un nouveau jury et l'impose malgré les réticences. Jeffords se fait lui l'avocat des Indiens et le procès tourne en leur faveur. Les autres participants du raid craignent cependant les retombées d'une telle décision et prévoient une embuscade contre Jeffords et Cochise. C'était sans compter la surveillance des Apaches et leurs ruses de communication ! Lorsque Matt, le marchand de charrues, ayant appris le projet d'embuscade, rejoint le petit groupe pour les avertir, Cochise l'étonne en lui montrant ses guerriers qui arrivent justement avec les complices qu'ils ont fait prisonniers. Ils sont remis à l'armée et Jeffords repart avec Matt en discutant de charrues...</p>
<p>S 1, ép 14 (VF) <i>Le sauvetage</i></p>	<p>Jeffords se porte volontaire pour porter un message à Fort Bowie en traversant la zone où se sont repliés Geronimo et ses renégats. Il part accompagné d'un vieil ami, Hank ; tous deux ont fait de la prospection ensemble et sont complices. Entendant des coups de feu, ils se rendent sur les lieux où un groupe de trois chariots subit une attaque des renégats. Hank et Jeffords prennent part à l'interaction en aidant les pionniers, ce qui fait fuir les renégats. Hank, touché, meurt. Jeffords découvre alors qu'il n'y a qu'une seule survivante à l'attaque, la jeune Cathy. Il la convainc de partir aussitôt, prévoyant le retour des renégats, et revient en éclaireur en affrontant un, ce qui est l'occasion de montrer à Cathy son expérience et sa connaissance des Indiens. Cathy, admirative, voue sa vie à son sauveur, se propose de remplacer Hank mort par sa faute, assure avec émotion qu'elle lui appartient bien que Jeffords la considère encore comme une « fillette ». Le lendemain, des Indiens les prennent en chasse, Jeffords et Cathy fuient vers la réserve chiricahua dans laquelle n'osent pas pénétrer les renégats. Les deux compagnons de route atteignent Fort Bowie où Jeffords délivre son message et confie Cathy au colonel Bernard pour qu'il l'accompagne jusqu'à Tucson. Un soldat s'empare de Cathy qui l'éconduit, lui faisant comprendre qu'elle est promise à Jeffords lequel s'impatiente avec humour de l'amour de Cathy.</p>
<p>S 1, ép 16 (VO) <i>The trial</i> <i>[Le procès]</i></p>	<p>En plein Tucson, un boutiquier et sa fille est tués par des Indiens ; Jeffords, apercevant un Apache bariolé de peintures de guerre s'enfuir par derrière, part à sa poursuite. Malheureusement, il se fait blesser et perd sa trace. A Tucson, on s'apprête à pendre un Indien qui se trouvait là ; un débat s'engage pour savoir s'il faut attendre Jeffords ou pas avant de décider de la pendaison. Jeffords revient, les empêche de tuer Anoaah, un jeune guerrier qu'il connaît bien mais, ne parvenant pas à convaincre Baldwin, le père de la morte que le coupable est ailleurs, propose de s'en remettre à la justice. Jeffords se rend chez Cochise l'informer de l'affaire ; le père du guerrier, inquiet pour son fils est prêt à aller le sauver. Cochise veut assister au procès pour soutenir le jeune guerrier, Jeffords l'en dissuade, craignant d'empirer la situation. Le procès s'annonce mal : le juge a eu son fils massacré par les Apaches ; les membres du jury sont des amis de Baldwin et un témoin affirme que Anoaah est bien le coupable. Ayant des nouvelles de Cochise, Jeffords interrompt le procès pour préparer sa défense. De retour, Jeffords fait entrer Cochise qui</p>

	<p>montre une arme et des pièces mexicaines ; tous y voient des preuves de la culpabilité du guerrier chiricahua. Le juge intervient pour faire régner l'ordre. Jeffords interroge tour à tour un marchand d'armes et Cochise qui a arrêté le vrai coupable mourant à cause d'une blessure infligée par Jeffords. L'agent indien, avocat de la défense, finit par démontrer que le marchand d'armes mentait en affirmant qu'il n'avait rien à voir avec les renégats : lui-même possède des pièces mexicaines, termes de l'échange d'armes avec les renégats. Un désaccord entre les deux hommes a été la cause de la mort de la jeune Julie Baldwin ; le marchand est arrêté pour fraude et Anoaah est libéré. Jeffords et Cochise sont ravis, ayant chacun tenu leur promesse : une bonne justice américaine et le retour d'Anoaah auprès des siens.</p>
<p>S 2, ép 2 (VO) Conquistador</p>	<p>Avec la sècheresse, les Chiricahuas ont besoin d'eau pour leur bétail. Une négociation est prévue avec Don Matteo à sa rancheria mais Cochise est en retard : il a été fait prisonnier par les employés mexicains de Don Matteo menés par Alfredo, le second du Don. Maria, la fille du Don pour prévenir son père qu'elle va faire une promenade à cheval ; elle est très intriguée par Cochise. Alfredo ne cache pas sa méfiance des Apaches et rappelle à Don Matteo qu'il lui a promis sa fille en échange de garder le secret sur ses origines. Poussée par un étrange sentiment, Maria suit Cochise jusqu'à la forteresse apache. Cochise révèle à Jeffords que sa mère est apache bien qu'elle a été adoptée par l'Espagnol Don Matteo. Alfredo, à la tête d'un groupe armé, vient ramener Maria. Alfredo raconte à Don Matteo qu'il a courageusement sauvé sa fille sauvagement capturée par les « filthy Redskins ». Alfredo a son autorisation pour interdire le passage aux Chiricahuas et à leur bétail. Voulant donner à Don Matteo une chance de s'expliquer, Cochise et Jeffords se rendent à son hacienda. Le malentendu est dissipé et Don Matteo découvre la trahison d'Alfredo lorsque ses hommes refusent de lui obéir. Il tente de raisonner ses hommes, leur rappelant ce qu'ils lui doivent ; Alfredo, mû par l'ambition et la haine sent qu'il perd son avantage. Jeffords le désarme, ce qui déclenche la reddition de tous. Don Matteo révèle enfin à Maria le secret de ses origines ; elle ne sait plus que penser. Cochise lui dit qu'elle peut rester auprès de la famille qu'elle veut mais que c'est Don Matteo qui a besoin d'elle puisqu'elle est sa seule famille.</p>

4- RESUMES DES 72 EPISODES DE LA SERIE TV

Episode	Résumé de l'épisode	Correspondances
S 1, ép 1 <i>The mail riders</i>	[1865, les Apaches mènent une guerre sans merci contre les Américains qui leur vouent une haine viscérale. Jeffords, chargé du courrier, fait néanmoins exception et choisit de rencontrer Cochise pour négocier un premier pas vers la paix. Le chef chiricahua accepte de laisser passer les courriers. Les deux hommes deviennent amis. Les Américains de Tucson, Oury en tête, se méfient de la parole de Cochise ; Jeffords affirme sa confiance envers l'Indien et pour preuve, deux courriers passent sans encombre.]	Probablement, remake du film (chap. XIII, XIV)
S 1, ép 2 <i>La Bataille d'Apache Pass</i>	<i>Corpus</i>	<i>Remake du film (chap. XI, XX-XI, II)</i>
S 1, ép 3 <i>Indian agent</i>	[Jeffords demande de l'aide à Cochise pour repousser Geronimo. Il tombe amoureux d'une prêtresse apache.]*	Rencontre avec Sonseharay lors de la cérémonie
S 1, ép 4 <i>Le captif</i>	<i>Corpus</i>	<i>Référence</i>
S 1, ép 5 <i>Passage déferlé</i>	[Cochise capture un pauvre Irlandais prospectant de l'or sur les terres apaches. Jeffords intervient et tente d'empêcher les Apaches de le mettre à mort.]*	X
S 1, ép 6 <i>Medicine men</i>	[Le camp de Cochise est déchiré par un débat pour savoir qui, du sorcier ou du docteur de l'armée, donne les traitements les plus efficaces]*	Référence
S 1, ép 7 <i>Hermano</i>	[Un jeune Indien, servant d'éclaircur à l'armée américaine, est tiraillé entre sa loyauté envers l'armée et sa loyauté envers son frère qui fait partie du groupe de renégats de Geronimo.]*	X
S 1, ép 8 <i>Caged</i>	[Des étrangers convainquent un Indien, ami de Jeffords, de venir à San Francisco pour représenter les Apaches lors d'une conférence sur les Indiens. Cependant, ce n'était qu'un stratagème pour l'utiliser comme bête de scène dans un spectacle de cirque.]*	X
S 1, ép 9 <i>Return from the shadows</i>	<i>[Les ombres du passé]* Corpus</i>	<i>Reprise de l'épisode Bascom (chap. VII-VIII)</i>
S 1, ép 10 <i>Cry wolf</i>	[Un habitant à l'imagination débordante essaye de convaincre la ville qu'il a vu deux animaux étranges, un à l'allure de dinosaure et un autre ressemblant à un chameau. Dans le même temps, il affirme aussi avoir assisté à un meurtre.]*	X
S 1, ép 11 <i>The conspirators</i>	[Jeffords se rend à San Francisco pour enquêter sur les raisons d'un envoi surabondant de jeans. Il y découvre une vile corruption et retrouve un ancien amour.]*	X
S 1, ép 12 <i>The raiders</i>	<i>[Les meneurs de raids]* Corpus</i>	<i>Référence aux Arivaipas (chap. XX)</i>
S 1, ép 13 <i>Le massacre</i>	<i>Corpus</i>	Référence massacre des Arivaipas (chap. XX)
S 1, ép 14	<i>Corpus</i>	<i>Chap. IX</i>

			Référence
Le sauvetage			
S 1, ép 15 <i>Apache dowry</i>	[Un des guerriers de Cochise vole des chevaux pour les offrir en cadeau de mariage à une femme de la tribu. Ce vol met en péril la paix ainsi que l'amitié entre Jeffords et Cochise.]*		X
S 1, ép 16 <i>The trial</i>	[Le procès]* <i>Corpus</i>		X
S 1, ép 17 <i>The missionaries</i>	[Malgré l'avertissement de Jeffords, un frère missionnaire et une bonne sœur entendent ramener un garçon Apache sur la côte Est pour lui fournir l'éducation des Blancs.]*		X
S 1, ép 18 <i>The challenge</i>	Chato, chef d'un groupe d'Apaches renégats, se sert de Jeffords pour arranger une rencontre de paix avec Cochise. Mais il s'agit d'une ruse pour tenter de mener les braves de Cochise sur le chemin de la guerre.]*		X
S 1, ép 19 <i>The doctor</i>	[Un Apache, tout juste sorti de l'école de médecine, a du mal à se faire accepter aussi bien des Blancs que des Apaches. La situation s'envenime alors que des Chiricahuas et des Blancs se retrouvent blessés.]*	Référence	
S 1, ép 20 <i>Powder keg</i>	[Quand un général retraité, haïssant les Apaches, devenu un agent officiel de Washington, visite Tuscon ; il est tué par une femme qui ne partageait pas son amour mais c'est un guerrier apache qui est accusé par les Blancs toujours méfiants envers les Indiens]*		X
S 1, ép 21 <i>Legacy of a hero</i>	[Un commerçant est tué par des braconniers blancs alors qu'il défendait un guerrier apache. Son fils veut s'en prendre aux braconniers qui le capturent et demandent une rançon]*		X
S 1, ép 22 <i>Rebellion</i>	[Alors que Jeffords tente de convaincre un agent indien novice et mal influencé de permettre à la tribu d'Apache Pinal dont il a la charge de quitter les marais de leur réserve pour un site plus en hauteur, des guerriers Pinal capturent la fille de l'agent pour le contraindre à accepter.]*		X
S 1, ép 23 <i>Ghostface</i>	[Au cours d'un hiver très rude, Jeffords est contraint d'avoir recours à ses propres moyens pour obtenir de la nourriture pour la réserve tandis qu'un officier militaire et que les agences gouvernementales retardent l'envoi des provisions promises.]*		X
S 1, ép 24 <i>Johnny Flagstaff</i>	[Un héros populaire à la renommée exagérée est chargé de réaliser une émission radiophonique sur la paix et l'annexion du territoire de Cochise mais, au lieu de promouvoir la paix, son émission la dénigre et il est victime d'une tentative d'assassinat.]*		X
S 1, ép 25 <i>The Desperado</i>	[Jeffords se retrouve pris entre Cochise et l'armée lorsque Cochise, pour respecter une dette d'honneur, prend sous sa protection un hors-la-loi cruel que poursuit l'armée pour le meurtre d'un docteur militaire qui avait décidé son renvoi pour déshonneur.]*		X
S 1, ép 26 <i>Fathers and sons</i>	[Un homme blanc de grande influence propose un plan de déplacement de la réserve apache au profit de pionniers. Alors que Jeffords le fait venir pour négocier, le fils de Cochise, avec d'autres jeunes guerriers, capture l'Américain. Cet acte provoque un combat de vie et de mort entre les pères et les fils chiricahuas.]*		X
S 1, ép 27 <i>Quarantine</i>	[Les Chiricahuas peinent à comprendre pourquoi ils doivent se défaire de l'ensemble de leur troupeau de bétail touché par une maladie. Des guerriers tentent alors de pousser le troupeau jusqu'au Mexique pendant qu'un petit garçon se charge de cacher le taureau.]*		X
S 1, ép 28 <i>Ordeal</i>	[Cochise et Jeffords capturent un homme pour le ramener à Tuscon et sauver le guerrier chiricahua qu'il a faussement accusé de meurtre. En cours de route, un incident leur fait perdre leurs chevaux, Cochise est blessé et tous trois se retrouvent à devoir partager le peu d'eau qu'ils ont.]*		X

S 1, ép 29 <i>The assassins</i>	Jeffords tente de retrouver un assassin engagé par une bande de malfrats pour assassiner Cochise. D'après son enquête, il devrait être arrivé avec la dernière diligence mais aucun des passagers ne semble avoir le profil d'un assassin...]*	X
S 1, ép 30 <i>The archeologist</i>	[Un archéologue est envoyé de Washington pour faire un rapport sur la culture apache mais son dédain envers le protocole et les croyances apaches met Cochise dans une situation difficile, pris entre Jeffords et son homme médecin.]*	X
S 1, ép 31 <i>Apache girl</i>	[La nièce de Cochise voudrait vivre parmi les Blancs pour découvrir leur mode de vie, ce à quoi Cochise s'oppose. Cela conduit à des tensions entre des ruffians blancs et son prétendant chiricahua.]*	X
S 1, ép 32 <i>The broken wire</i>	[Jeffords persuade Cochise de convaincre le chef Coyotero d'autoriser l'installation de lignes télégraphiques sur le territoire coyotero mais la guerre menace lorsque deux installateurs, qui ont accidentellement causé un incendie destructeur, accusent le pacifiste fils du chef coyotero de l'incident.]*	X
S 1, ép 33 <i>Attack on Fort Grant</i>	[Jeffords et Cochise tentent de prévenir le colonel de Fort Grant du projet de Geronimo d'attaquer le fort. Mais, influencé par sa femme, le colonel décide de partir pourchasser lui-même le renégat, ce en dépit de l'avertissement de Cochise qui craint que ce ne soit justement ce qu'attend Geronimo car cela laisserait le fort vulnérable face à une attaque.]*	X
S 2, ép 1 <i>White man's magic</i>	[Une jeune femme est prise en otage afin de contraindre son fiancé, médecin à l'armée, de soigner Geronimo, blessé par balles. Partis à leur recherche, Jeffords et Cochise sont faits prisonniers et doivent faire face à la mort.]*	Référence
S 2, ép 2 <i>Conquistador</i>	[Conquistador]* Corpus	X
S 2, ép 3 <i>Apache child</i>	[Un guerrier que Cochise avait chassé de la Forteresse chiricahua croit, à tort, que Jeffords est responsable de l'embuscade perpétrée contre son groupe de renégats et durant laquelle sa fille a disparu. Il capture Jeffords en otage afin de l'échanger contre sa fille qu'il croit prisonnière.]*	X
S 2, ép 4 <i>Ghost sickness</i>	[Jeffords parvient à convaincre un Cochise réticent de considérer l'affaire d'un père et de son jugés traîtres selon les règles apaches. Le fils proclame que le véritable traître est celui qui est pris pour héros et dont les actes auraient coûté la vie à 10 guerriers. Il espère ainsi se venger et laver le nom de son père.]	X
S 2, ép 5 <i>Black moment</i>	[Un Américain tue un vieux prospecteur d'or afin de lui dérober son chapeau de grande valeur. Il accuse ensuite Cochise du meurtre puis, avec ses associés, s'en vont tuer le chef indien pour ce « crime »]*	X
S 2, ép 6 <i>The arsenal</i>	[Des vendeurs d'armes, voulant fournir des armes aux factions prises dans une lutte pour le pouvoir au Mexique volent et achètent toutes les armes à feu et les munitions de la région. Ils utilisent des renégats chiricahuas pour faire accuser le peuple de Cochise.]*	X
S 2, ép 7 <i>Devil's eye</i>	[Un photographe de passage est accusé par la tribu de maudire les âmes avec ses photographies. Jeffords fait le serment de le protéger mais ce serment est mis à mal lorsqu'un jeune garçon qui s'était fait photographe est porté disparu.]*	X
S 2, ép 8 <i>The teacher</i>	[Cochise demande à faire venir un professeur pour enseigner les coutumes américains aux Apaches mais, à son grand dam, le professeur envoyé est non seulement une femme mais une femme attachée aux préjugés qui rabaisent les coutumes apaches.]*	X

S 2, ép 9 <i>The bounty hunters</i>	[Un guerrier apache est scalpé dans l'enceinte de la réserve. Cochise et Jeffords se rendent alors au Mexique, chez un propriétaire de ranch qui offre une prime en échange de scalps d'Apaches mais, sur le chemin, ils se trouvent pris dans un raid mené par les Coyoteros.]*	X
S 2, ép 10 <i>Renegade returns</i>	[Lorsque des renégats de Geronimo pénètrent le territoire Chiricahua pour y voler des chevaux, Cochise menace de rompre le traité s'il ne peut lui-même mener les poursuites. Jeffords négocie l'autorisation de lui faire quitter la réserve à ces fins.]*	X
S 2, ép 11 <i>Smoke signal</i>	[Un groupe de soldats confédérés quittent le Mexique pour investir la réserve chiricahua. Jeffords se rend à Washington demander l'aide du président Grant pour empêcher Cochise de rompre la paix.]*	X
S 2, ép 12 <i>Son of Cochise</i>	[Jeffords est contraint d'arrêter Cochise pour avoir attaqué un convoi militaire de ravitaillement. Le chef apache refuse d'expliquer son geste : il souhaitait protéger son fils, chef des guerriers apache, d'être impliqué dans une embuscade contre des soldats.]*	X
S 2, ép 13 <i>White savage</i>	[Un officier militaire, connu pour sa haine forcenée envers les Apaches, assure souffrir d'amnésie lorsqu'il est capturé par les Chiricahuas et est donc considéré comme un être protégé par eux. Cependant, les choses tournent mal lorsque la mémoire lui revient.]*	X
S 2, ép 14 <i>Indian medicine</i>	[Quand un éleveur tombe gravement malade, sa fille ne peut plus honorer la promesse d'approvisionner les Chiricahuas en bœuf. Par la suite, Jeffords et Cochise sont soupçonnés d'avoir empoisonné l'éleveur.]*	X
S 2, ép 15 <i>Water witch</i>	[Lors d'une période de sécheresse, Cochise demande l'aide d'un sorcier alcoolique et excentrique malgré le scepticisme des colons comme de ses guerriers, tandis que des Blancs s'occupent de détourner un ruisseau de la forteresse chiricahua.]	X
S 2, ép 16 <i>Kingdom of terror</i>	[Jeffords et Cochise s'en vont libérer des Chiricahuas faits prisonniers dans une terre au centre de l'Arizona considérée comme pays étranger du fait d'un traité de guerre avec le Mexique. Là, ils découvrent que des criminels occupent ce territoire sous le couvert d'un faux héritier.]*	X
S 2, ép 17 <i>Bad boy</i>	[Lorsque le fils d'une famille de criminels est pris en train de voler, Jeffords en prend la garde afin de lui éviter la prison. Il confie alors le garçon à Cochise pour qu'il lui apprenne les leçons de vie, au grand dam de sa famille et des autres Américains.]*	X
S 2, ép 18 <i>Massacre</i>	[De retour après avoir subi une embuscade, une unité de cavalerie confond un groupe apache en attente de négociations de paix pour un groupe belliqueux et massacre ce dernier. Après cette tragédie, on persuade Cochise d'aller parler au chef Nana pour le convaincre qu'une paix est encore possible.]*	Nouvelle référence au massacre des pacifiques Arivaipas ? (chap. XX)
S 2, ép 19 <i>Shadow of Cochise</i>	[Cochise soupçonne un problème lorsqu'une matriarche hors-la-loi fait kidnapper Jeffords pour l'utiliser comme monnaie d'échange pour sauver son fils. Celui-ci est prisonnier d'un chef Coyotero à qui Jeffords a une fois sauvé la vie.]*	X
S 2, ép 20 <i>Warrant for arrest</i>	[Jeffords est fausement accusé d'avoir volé des fournitures destinées à la réserve chiricahua, ce qui pousse Cochise à contrecarrer les poursuites engagées contre son ami, malgré l'insistance de Jeffords pour suivre le processus judiciaire.]*	X
S 2, ép 21 <i>Escape</i>	[Taza, le fils de Cochise, est en lice pour devenir le prochain chef du village mais son adversaire, Koteeja, prévoit de le tuer par tricherie. Une fois que Jeffords a convaincu Cochise de la trahison à venir, tous deux prévoient de contrecarrer le funeste projet.]*	X

S 2, ép 22 <i>Aztec treasure</i>	[Des émissaires mexicains invitent Cochise à rendre une idole aztèque de grande valeur, prise lors d'un raid, à un musée du patrimoine mexicain. Mais l'idole est volée par des bandits en quittant la forteresse chiricahua.]*	X
S 2, ép 23 <i>Hired killer</i>	[Deux pourvoyeurs de bétail pour l'armée engagent un vendeur d'armes pour tuer Cochise, ce afin de précipiter une guerre avec les Indiens et de faire venir dans la région des troupes à qui vendre leurs bœufs.]*	X
S 2, ép 24 <i>Panic</i>	[Un guerrier chiricahua, servent d'éclaircur pour l'armée, se trouvait avec un officier lorsque ce dernier meurt après avoir été dans un zone où sévit la peste bubonique. Placé en quarantaine, le guerrier s'échappe et fuit à Tucson où la panique se propage parmi les habitants.]*	X
S 2, ép 25 <i>The duel</i>	[L'idylle entre un commerçant et une jeune fille apache rappelle à Jeffords ses souvenirs d'amoureux.]*	X
S 2, ép 26 <i>The iron maiden</i>	[Une indienne modoc, après avoir commis un meurtre, erre dans le territoire chiricahua, ce qui provoque un conflit de juridiction entre le groupe de recherche modoc, les Chiricahuas et l'armée américaine.]*	X
S 2, ép 27 <i>The sisters</i>	[Deux religieuses arrivent de Philadelphie pour rendre une statuette en or et effectuer une mission dans le territoire chiricahua. Mais, arrive aussi avec elles un homme en quête de fortune et impitoyable.]*	X
S 2, ép 28 <i>War trail</i>	[Un commandant de l'armée planifie une guerre avec les Chiricahua avec le double objectif de venger sa carrière gâchée (ce qu'il reproche à Cochise) et de cacher sa complicité avec un entrepreneur tordu pour gagner de l'argent avec les fournitures de la tribu.]*	X
S 2, ép 29 <i>Turncoat</i>	[Un guerrier qui avait déserté lorsque les Chiricahuas étaient en guerre revient au sein de la tribu afin de se marier mais il est froidement rejeté et s'attire la haine meurtrière de celui qui était promis à la femme qu'il veut épouser.]*	X
S 2, ép 30 <i>Power</i>	[Le guerrier Natan est nommé chef par intérim par Cochise, blessé après un raid contre Geronimo. Mais il trahit la confiance qui lui est accordée en se rangeant du côté d'une faction renégate.]*	X
S 2, ép 31 <i>Bear trap</i>	[Un jeune guerrier perd un bras en sauvant la vie de Jeffords attaqué par un ours. Honteux de sa nouvelle condition, il est aussi rejeté par sa tribu qui le blâme pour son acte.]*	X
S 2, ép 32 <i>Old enemy</i>	[Un prospecteur d'or que Cochise avait combattu dans sa jeunesse revient sur les terres chiricahuas et en revendique la propriété.]*	X
S 2, ép 33 <i>Blood brother</i>	[Un général de la cavalerie américaine, méfiant envers Cochise, poste ses troupes sur les terres de la réserve apache.]*	D'après le titre, reprise du passage éponyme du roman (chap. XX)
S 2, ép 34 <i>Courage of Ling Tang</i>	[Un cuisinier, sauvé des prises de renégats par Cochise et Jeffords, est tenu par les coutumes chinoise de protéger Cochise dans l'avenir. Mais il se retrouve face à un dilemme lorsque son groupe de mineurs, qui travaille sur le territoire chiricahua, prépare un plan pour tuer Cochise.]*	X
S 2, ép 35 <i>Blacklash</i>	[Un guerrier ambitieux dupe un vieux chef Apache Pinal afin qu'il convoque Jeffords pour parler de paix. Mais il prévoit par cette ruse de tuer Jeffords et de se servir de ce meurtre comme catalyseur pour pousser davantage de tribus Apaches à la guerre.]*	X
S 2, ép 36 <i>Man hunt</i>	[Cuchillo, un guerrier fourbe, vole de la dynamite à un Blanc et le tue. Il parvient à convaincre le jeune Miguel qu'il est l'auteur du crime afin de le faire fuir comme coupable. Cuchilla peut ainsi se cacher de Cochise pour faire parvenir la dynamite à Geronimo.]*	X

S 2, ép 37 <i>The outlaw</i>	[Un chef d'hors-la-lois vendait de l'alcool aux guerriers chiricahuas. Dans l'espoir d'empêcher Cochise de le poursuivre imprudemment, Jeffords se joint à un détachement militaire pour partir à sa recherche. Mais lorsque le détachement échoue et que Jeffords se retrouve blessé, Cochise prend le relais.]*	X
S 2, ép 38 <i>Jeopardy</i>	[Une jeune fille apache croit, à tort, que Jeffords a tué son frère et cherche vengeance. Jeffords tente de lui démontrer son erreur en recherchant le véritable coupable.]*	X
S 2, ép 39 <i>The transfer</i>	[Lorsque Jeffords est réaffecté comme agent indien auprès des Utes, son remplaçant s'avère être à la fois dépourvu de la sensibilité nécessaire et d'une adaptabilité bureaucratique, de sorte que des hostilités s'ensuivent, les Chiricahuas menaçant de rompre la paix.]*	X

5- LA « BATAILLE D'APACHE PASS » : FILM ET SERIE

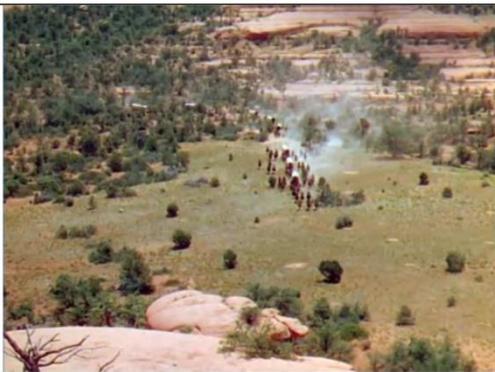
Plans du film	Plans de l'épisode
 <p data-bbox="475 712 544 741">38'58</p>	 <p data-bbox="1050 712 1118 741">00'33</p>
 <p data-bbox="475 1122 544 1151">39'02</p>	 <p data-bbox="1050 1122 1118 1151">00'37</p>
 <p data-bbox="475 1532 544 1561">39'14</p>	 <p data-bbox="1050 1532 1118 1561">00'52</p>
 <p data-bbox="475 1942 544 1971">39'28</p>	 <p data-bbox="1050 1942 1118 1971">01'08</p>



39'30



01'11



39'33



01'14



39'39



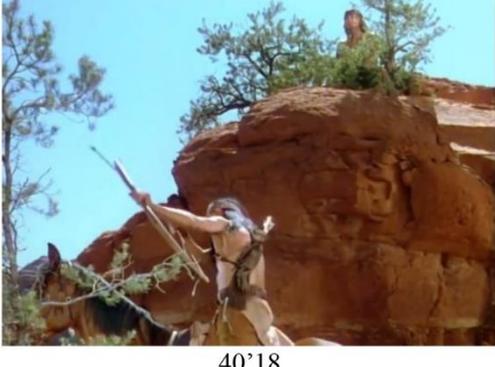
01'20



39'41



01'21

	
<p>39'43 ---- (00'28 min)</p>	<p>01'23 ---- (00'22 min)</p>
	
<p>40'11 ----(00'05 min)</p>	<p>01'45 ---- (00'07 min)</p>
	
<p>40'16</p>	<p>01'52</p>
	
<p>40'18 ---- (01'37 min)</p>	<p>01'54 ---- (00'30 min)</p>

 <p>41'54</p>	 <p>02'24</p>
 <p>41'55</p>	 <p>02'28</p>
 <p>42'01 --- (00'51 min)</p>	 <p>02'33 --- (00'25 min)</p>
 <p>42'52</p>	 <p>02'58</p>

6- LES PLANS DU FILM RE-UTILISES POUR LA SERIE TV

Plan du film	Plans des épisodes	Minutage
		Film : 20'39 Ep. 2 : 15'36 Ep. 13 : 20'39
		Film : 20'44 Ep. 2 : 15'41 Ep. 14 : 21'52
		Film : 20'21 Ep. 2 : 18'03
		Film : 09'50 Ep. 16 : 00'10
		Film : 09'51 Ep. 16 : 00'10
		Film : 09'53 Ep. 16 : 00'12

		Film : 10'01 Ep. 16 : 00'14
		Film : 09'06 Ep. 16 : 07'12
		Film : 1h10'49 Ep. 35 : 12'25
		Film : 21'15 Ep. 35 : 12'28
		Film : 1h10'54 Ep. 35 : 12'32

7- GENERIQUES ET COUVERTURES

COUVERTURE DU N°575 (02/11/1960) DE *L'INTREPIDE*
ANNONÇANT LE DEBUT DU FEUILLETON



GENERIC DU FILM ET GENERIC DE LA SERIE TV

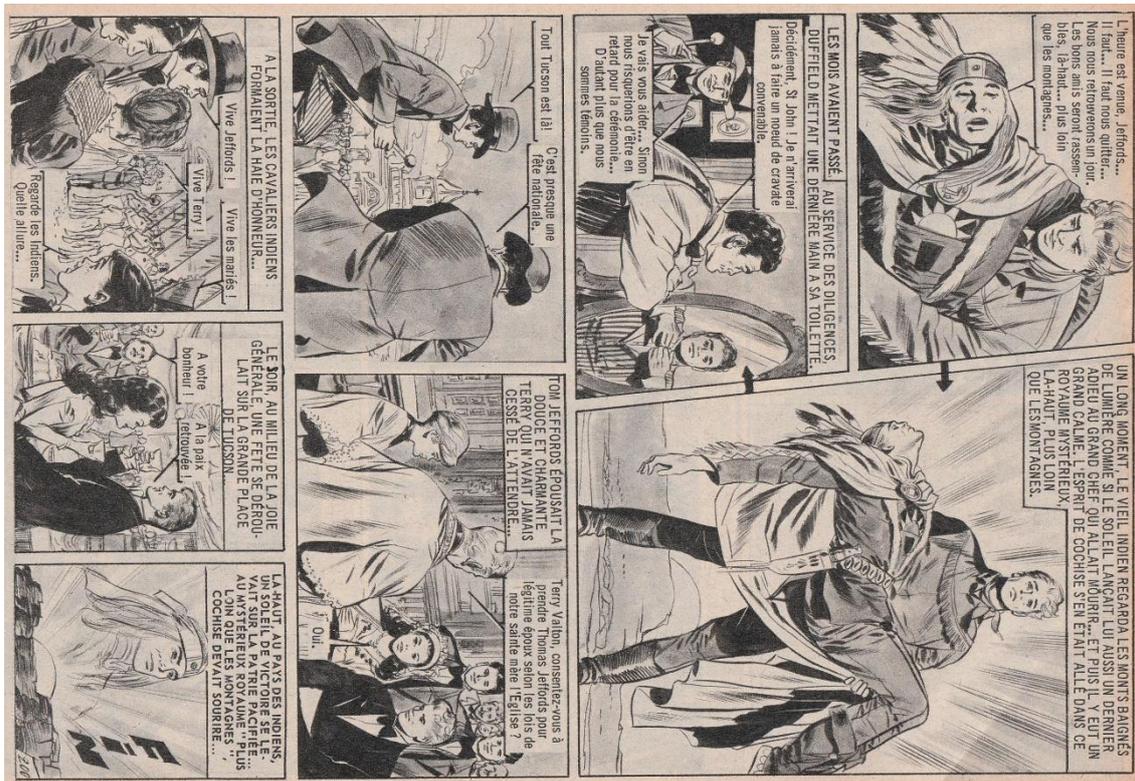


8- LES 1^{ERE} ET 200^E PLANCHES DU FEUILLETON BD

PLANCHE 1 : L'ENTREE DE COCHISE



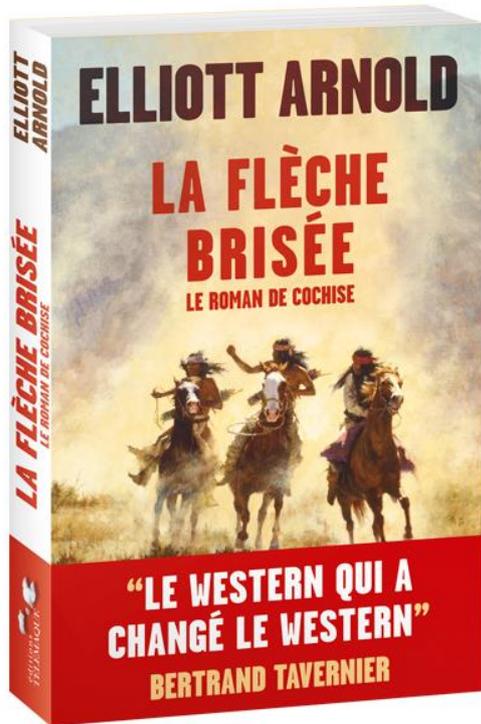
PLANCHE 200 : LA MORT DE COCHISE (ET LE MARIAGE DE JEFFORDS)



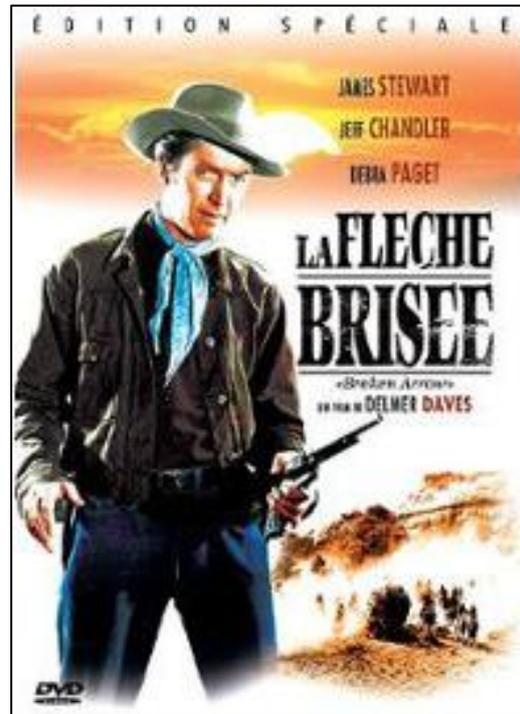
9- GENERIQUE DE LA SERIE TV



10- LE RENOUVEAU COMMERCIAL DU FILM : COUVERTURES DU ROMAN ET JAQUETTES DVD



Couverture d'Elliott Arnold, *La Flèche brisée*, Paris : éd. Télémaque, 2013.
Illustration : peinture de Howard Terpning



Jaquette DVD, Sidonis Calysta, 2006
(Source : Sidonis)



Jaquette coffret DVD « 4 westerns légendaires », Sidonis Calysta, 2012 (Source : Sidonis)



Jaquette coffret DVD « Cochise », Sidonis Calysta, 2012 (Source : Sidonis)

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1 : Les représentations western des affiches du film à l'international	p. 14
a- Affiche américaine	
b- Affiche française	
c- Affiche italienne	
Fig. 2 : Couverture originale de la traduction française	p. 18
Fig. 3 : Le « Chasse-Mouches », plans du film	p. 21
a- Plan 1	
b- Plan 2	
Fig. 4 : Briser la flèche entre le film et la série	p. 33
a- Plan du film	
b- Plan de l'épisode 2	
Fig. 5 : Reprise d'accessoire 1 : l'écriteau du « Chasse-Mouches »	p. 35
a- Plan du film	
b- Plan de l'épisode 2	
Fig. 6 : Reprise d'accessoire 2 : la diligence de la Butterfield	p. 35
a- Plan du film	
b- Plan de l'épisode 9	
Fig. 7 : Fidélité d'adaptation et reprises textuelles	p. 37
Fig. 8 : Des exploits propices à l'exploitation bédéïque	p. 38
Fig. 9 : La première vignette du feuilleton BD : un exotisme fait de vieux clichés	p. 43
Fig. 10 : Séquence de Tucson au village chiricahua	p. 43
Fig. 11 : Sonseeharay lors de la cérémonie de la puberté	p. 44
Fig. 12 : L'amitié de deux ennemis	p. 49
Fig. 13 : Les visages de Cochise et de Jeffords au fil des adaptations	p. 55
1- <u>Des visages changeant au cours du feuilleton BD</u>	
a- Jeffords (à 20 ans)	
b- Cochise (à 40 ans)	
c- Jeffords (à 30 ans) avec Cochise (à 60 ans)	
2- <u>Le duo de héros entre le film et la série TV</u>	
a- Jeff Chandler et James Stewart	
b- John Lupton et Michael Ansara	
Fig. 14 : Des Cochise majestueux	p. 56
a- Jeff Chandler en contre-plongée	
b- Michael Ansara en plan pied	

Fig. 15 : Jeffords en action p. 59
a- Un fringant et talentueux combattant qui ne manque pas d'humour
b- Un fin tireur ou le cliché de la pièce percée d'une balle p. 60

Fig. 16 : Des héros avec une forte présence visuelle p. 61
a- Cochise en une demi-planche
b- Jeffords en une demi-planche

Fig. 17 : Des héros hors du cadre p. 63
a- Cochise en action
b- Jeffords en action

Fig. 18 : Jacquette DVD (2012) p. 85

Fig. 19 : Couverture du roman (2014) p. 85

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	7
PREMIERE PARTIE : (1951-1961) LA PRODUCTION DU CORPUS : DES ADAPTATIONS EN CHAINE	11
A- 1951 : la double sortie du film et de la traduction du roman dans la vague des westerns	11
1. <i>Le film.....</i>	<i>11</i>
a) Contexte de production : Hollywood et les adaptations	11
b) Contenu et composition : une adaptation western.....	13
c) Diffusion et réception : un western avant d’être une adaptation..	13
2. <i>L’édition traduite du roman.....</i>	<i>15</i>
a) Contexte de production	15
b) Le travail de traduction	17
c) Diffusion et réception	17
B- 1961 : la double sortie des séries télévisées et bédéiques dans la vague des objets médiatiques	19
1. <i>La série télévisée.....</i>	<i>19</i>
a) Contexte de production : Hollywood et la télévision	19
b) Contenu et composition : une série western	20
c) Diffusion et réception : succès ou bide en France ?.....	22
2. <i>Le feuilleton en bande-dessinée</i>	<i>23</i>
a) Contexte de production	23
b) Contenu et composition.....	24
c) Diffusion et réception	25
DEUXIEME PARTIE : UN JEU DE CIRCULATIONS AU FIL DES ADAPTATIONS	27
A- Constructions et reconstructions narratives :	27
1. <i>Du roman au film :.....</i>	<i>27</i>
a) Une contraction à l’essentiel	27
b) Des « fantômes » romanesques.....	29
2. <i>Du roman à la série télévisée en passant par le film :.....</i>	<i>31</i>
a) Une production hollywoodienne usant de gros rouages...	31
b) ... et de menus détails	34
3. <i>Du roman à la BD en passant par la série TV :.....</i>	<i>36</i>
a) À l’origine, une fidélité affichée au roman	36
b) Sur le tard, des échos à la série TV.....	39

B- Les relations entre les Blancs et les Indiens : une tolérance didactique	40
1. <i>Des lectures orientées</i> :	40
a) Faire accepter l'Autre : le refus du manichéisme	40
b) Faire voir l'Autre : un exotisme pittoresque.....	42
2. <i>Guerre et paix</i> :.....	45
a) De l'action... pur western !.....	45
b) Pour que triomphe l'espoir de paix	47
3. <i>Amour et amitié</i> :.....	49
a) Les duos : une utilité narrative	49
b) Le rôle des personnages féminins	51
C- L'idéalisation des héros :	52
1. <i>Le corps et l'âme du héros : Achille et Lancelot au Far West</i> :..	52
a) Des héros sur le modèle du film	53
b) Magnifier les personnages.....	56
2. <i>Le héros combattant</i>	57
a) Des prouesses extraordinaires et attendues	57
b) Des héros qui s'illustrent	58
3. <i>La sagesse du héros</i>	64
a) Entre omniscience... ..	64
b) ... et faillibilité	66
TROISIEME PARTIE : (1962-2019) LE DEVENIR DES ADAPTATIONS, LE DEVENIR DE LEURS PUBLICS.....	69
A- « Docere » Un enseignement dépassé :.....	69
1. <i>Une leçon d'histoire peu documentée</i>	69
a) Une pédagogie par la fiction ?.....	69
b) La réappropriation scolaire du film	71
2. <i>Une réflexion politique ancrée dans son temps</i>	72
a) La veine paternaliste de la colonisation	73
b) Une différence raciale non problématique.....	74
B- « Placere » Des objets médiatiques désuets :	76
1. <i>Bons sentiments et moralisation à l'épreuve du temps</i>	76
a) De l'action sans cruauté	77
b) Le respect des bonnes mœurs	78
2. <i>Des westerns vieilliss supplantés par d'autres : Danse avec les loups, Zorro, Yakari</i>	80
a) Facteurs externes	80
b) Facteurs internes : comparaisons avec d'autres œuvres western .	81

C- « Movere » Au tournant du XXI^e siècle, des formes de nostalgie :	84
1- <i>Le western, c'est vintage</i> :	84
a) Un renouveau commercial	84
b) Collectionneurs et amateurs : l'apport des nouvelles technologies	86
2- <i>Une patrimonialisation épisodique</i>	88
a) Un film de référence ?	88
b) Des adaptations peu accessibles	90
CONCLUSION	93
SOURCES	95
BIBLIOGRAPHIE	101
ANNEXES	105
TABLE DES ILLUSTRATIONS	135
TABLE DES MATIERES	137