La cavalerie, instrument de la pacification

par Jean-Jacques Sadoux

S'il est un cliché westernien fortement ancré dans l'esprit des spectateurs, c'est bien celui du détachement de cavalerie surgissant sabre au clair, fanion au vent et clairon sonnant la charge, à la rescousse de malheureux pionniers dont la caravane est encerclée par les Indiens.

D. W. Griffith ouvre la voie

Ce « *last minute rescue* » hérité de *dime novels*, petits romans populaires à sensation du XIXème siècle et surtout des peintures de Fréderic Remington, devait être mis en place et codifié au cinéma par D.W. Griffith, en particulier dans *The Battle at Elderbush Gulch* (1913). Ce film en deux bobines est une œuvre essentielle pour ce qui est de l'élaboration de la mythologie du western cinématographique, Griffith reprenait là un schéma qu'il avait inauguré dans *The.Last Drop of Water* (1911).

En fait, la représentation de la cavalerie comme instrument de la pacification introduite par Griffith allait à quelques exceptions près être celle qui devait prévaloir jusqu'aux années 60, ligne de démarcation entre le cinéma hollywoodien et post-hollywoodien.

Repères historiques

Dans la langue populaire, le western est souvent défini comme étant un film de cow-boys et d' Indiens, tant il est vrai que le spectateur américain ou non américain a toujours été subjugué par ces deux types de personnages.

Pourtant la rencontre entre cow-boys et Indiens est assez rare dans le western, et le plus souvent anecdotique (*Cowboy* de Delmer Daves, 1958, en offre un bon exemple). Dans la réalité comme sur l'écran, le Blanc que l'Indien affronte est soit un fermier/éleveur, soit le plus souvent un soldat de la cavalerie. La marche vers l'Ouest et la mise en valeur du territoire ont été rendues possibles par l'élimination progressive de l'Indien, rôle dévolu à l'armée, en l'occurrence la cavalerie.

Entre 1865 (fin de la guerre de Sécession) et 1890 (fermeture de la Frontière), période où se déroule la grande majorité des westerns hollywoodiens, l'armée américaine était composée de dix régiments de cavalerie, cinq d'artillerie et vingt-cinq d'infanterie.

Ces régiments qui ne regroupaient au total pas plus de 27 000 hommes, dont seulement 19000 en état de servir, n'étaient pas tous basés dans l'Ouest.

Le taux de désertion était élevé (environ un tiers, car les conditions de vie et la paye étaient mauvaises. L'entraînement réduit et l'équipement peu adéquat (les carabines

Springfield à un coup équipaient encore les troupes dans les années 1880) rendaient ces soldats peu efficaces devant des guerriers indiens infiniment plus mobiles et parfois mieux équipés (carabines Winchester à répétition) [1].

Un élément essentiel que le western a presque toujours occulté, c'est l'existence de deux régiments de cavalerie entièrement composés de soldats noirs (*Buffalo soldiers* »), le 9ème et le 10ème.. Ces régiments qui furent largement utilisés lors des campagnes très dures contre les Apaches dans les années 80, faisaient preuve de qualités bien supérieures. à celles de leur collègues blancs au dire de la plupart des observateurs civils et militaires.

Cela dit, en dehors du film de John Ford *The Trial of Sergeant Rutledge/Le sergent noir* (1960), le western hollywoodien classique préféra passer sous silence cet apport décisif à la conquête de l'Ouest. Dans une Amérique encore profondément marquée par les tabous liés à la « *miscegenation* » (relations sexuelles entre Noirs et Blancs, officiellement proscrites par le code de production cinématographique), il était impensable de montrer des femmes blanches sauvées par des Noirs, même commandés par des officiers blancs.

La cavalerie instrument de l'unité nationale

Une des fonctions importantes de la cavalerie dans le western, c'est d'assurer la cohésion de la nation en prêchant la réconciliation entre le Nord et le Sud après la guerre de Sécession. Une scène récurrente dans ce type de films, c'est la rencontre au sein d'une même unité d'anciens ennemis, qui découvrent avec émotion lors d'une attaque indienne qu'ils servaient dans des camps opposés à Gettysburg ou Shiloh.

The Plainsman (*Une aventure de Buffalo Bill*, Cecil B. de Mille, 1936) offre une intéressante variation sur ce thème: pendant la charge des Indiens contre le camp retranché de la cavalerie, on entend dans la bande-son une succession de chants nordistes et sudistes qui visent à reprendre et renforcer une brève conversation entre deux soldats ayant combattu sous des uniformes différents.

Le thème central du western de John Sturges *Escape from Fort Bravo* (*Fort Bravo*, 1953) magnifie cette nécessaire unité entre hommes du Sud et du Nord pour vaincre l'ennemi commun et jeter les bases d'une nation moderne.

Nul mieux que John Ford n'a su suggérer le rapprochement nécessaire à l'édification d'une nation. Chacun des volets du triptyque sur la cavalerie (*Fort Apache/Le massacre de Fort Apache*, 1948, *She Wore a Yellow Ribbon/La charge héroïque*, 1949, et *Rio Grande*, 1950) comprend des passages dont le but est de souligner l'importance d'une réconciliation qui, près d'un siècle plus tard, n'était pas acquise (qu'on se souvienne d'une partie des spectateurs quittant la salle lors de la première de *Gone with the Wind/Autant en emporte le vent* en 1939 à Atlanta à la seule évocation du nom du général nordiste Sherman).

Lorsqu'à la fin de *La charge héroïque*, le capitaine Nathan Brittles (John Wayne) lit avec fierté le décret le nommant lieutenant-colonel dans le corps des éclaireurs, il énumère la liste des signataires (un beau « *brelan d'as* » selon lui) : Phil Sheridan, William Tecumsey. Sherman et Ulysses S. Grant président des ÉtatsUnis. Le sergent Tyree, ancien confédéré, fait remarquer que le jeu aurait été plus complet s'il y avait eu le nom de Robert E. Lee, commandant en chef des troupes sudistes. Brittles ajoute alors qu'effectivement cela aurait été du meilleur effet. Le capitaine Brittles s'adresse d'ailleurs toujours au sergent en l'appelant capitaine Tyree, grade qui était le sien dans l'armée du Sud.

La cavalerie fonctionne aussi comme un *melting pot* où, pour reprendre la formulation de Saint John de Crèvecœur dans ses *Lettres d'un fermier américain* (1782): « *Les individus de toutes les nations sont fondus pour donner une nouvelle race d'hommes* ». Les sous-officiers d'origine irlandaise et catholique peuvent espérer voir leur fils épouser la fille du colonel anglo-saxon et protestant, et ainsi démontrer le bon fonctionnement d'une société sans barrières de classe ou de religion (*Rio Grande*). Ce processus d'intégration, tel qu'il est envisagé dans le schéma hollywoodien, passe aussi par l'américanisation à travers l'adoption des valeurs de l'Ouest que véhiculent au plus haut point ces rudes cavaliers[2] - ou encore mieux - les éclaireurs qui les accompagnent.

Dans *Major Dundee* (1964) de Sam Peckinpah, on. voit un détachement de soldats ayant servi dans les rangs de l'Union partir en campagne contre les Apaches avec des prisonniers sudistes ayant prêté serment d'allégeance. Chacun des deux groupes chante un chant très connoté sur le plan politique et historique (*The Battle Hymn of the Republic* pour les nordistes et *Dixie* pour les sudistes), tandis que les éclaireurs, nés et formés dans l'Ouest, interprètent un chant politiquement neutre, *My Darling Clementine*, qui opère, comme élément unificateur.

La cavalerie outil de la destinée manifeste

Le terme de *Manifest Destiny* recouvre outre-Atlantique un concept politique datant du milieu du XIXème siècle prônant la conquête du continent nord-américain jusqu'au Pacifique pour y établir les valeurs et le mode de vie des Etats-Unis. Il s'agissait d'une mission quasi divine qui incombait à la jeune République et qui, en fait, devait servir à justifier toutes les conquêtes territoriales ultérieures.

Dans cette optique, les forces armées devaient jouer un rôle essentiel.

Dès le générique de *Stagecoach* (*La chevauchée fantastique*, John Ford, 1939), le petit poste de cavalerie perdu au milieu d'une nature hostile, est présenté comme l'ultime avancée de la civilisation, le lieu vers lequel convergent et se rassemblent les forces œuvrant à la conquête et la pacification du continent.

Dans les films du cycle de la cavalerie du même auteur, l'accent est mis sur la mission civilisatrice des hommes en bleu ainsi que sur le courage et l'abnégation dont ils ont fait preuve.

Le dernier plan de *La charge héroïque* nous montre un groupe de cavaliers en mouvement accompagnés d'une voix-off: «*Les voilà, les soldats de l'armée régulière... patrouillant aux confins de la nation. De Fort Reno à Fort Apache... où qu'ils aient chevauché, où qu'ils se soient battus, cet endroit est devenu les États-Unis* ».

Le monde de la cavalerie

Les œuvres mettant en scène la cavalerie sont suffisamment nombreuses et typées pour former à elles seules un sous-genre. Dans son classement des situations de base autour desquelles

s'articulent la plupart des scénarios de western, Frank Gruber évoque sept schémas classiques dont l'un d'eux «*The Cavalry and Indian Story*» s'applique parfaitement aux films de ce cycle.

Un des traits récurrents des westerns appartenant à ce sous-genre est de présenter une galerie de types humains soigneusement codifiés.

A côté du sergent irlandais ivrogne, fort en gueule et bagarreur que Victor McLagen allait faire passer à la postérité, on trouve le sous-officier intègre soucieux du bien-être de ses hommes et respectueux de l'Indien.

Il s'oppose à l'officier arrogant et imbu de lui-même qui, par son aveuglement et son entêtement, fera courir les plus grands dangers à son unité. Le western d'ailleurs ne fait que reprendre le point de vue du cinéma hollywoodien dépeignant les officiers comme des despotes, car s'opposant au sacro-saint individualisme américain [3]. Cette opposition entre officiers est aussi un moyen de faire ressortir la difficulté et la grandeur de la tâche civilisatrice de la cavalerie: l'officier juste et généreux, finissant toujours par triompher (*Geronimo*, Arnold Laven, 1962). Quand il échoue, c'est que les mythes sont définitivement dégradés (*Geronimo*, Walter Hill, 1993).

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, la femme est un personnage central des westerns mettant en scène la cavalerie. Que se soit la jeune fille rougissante fiancée à un fringant officier, ou la femme plus mûre poussée à l'adultère par l'atmosphère de frustration et d'ennui qui règne dans le fort (*A Distant Trumpet/La charge de la 8ème Brigade*, Raoul Walsh,1964), elle est constamment présente dans ces films et bien au-delà du simple plan anecdotique. Son importance est d'ailleurs parfois soulignée dans le titre: *La charge héroïque* s'appelle en réalité *Elle portait un ruban jaune* dans sa version originale (*She Wore a Yellow Ribbon*), par allusion à la coutume « *qui voulait que les épouses ou fiancées des cavaliers agitassent ce ruban quand leurs compagnons quittaient le fort*[4] ». La couleur jaune étant par ailleurs fortement connotée dans l'imaginaire hollywoodien (symbole de la fidélité et du souvenir), l'intention de John Ford n'était pas de célébrer une quelconque charge héroïque, mais de donner à son film une tonalité à la fois sentimentale et mélancolique.

Quand on sait la fonction qui est le plus souvent celle de la femme dans le western comme dans une grande partie de la fiction américaine (consolidation de l'ordre établi, ancrage dans la réalité quotidienne, établissement de règle stables), on voit le rôle modérateur et équilibrant qu'elle peut jouer dans cette mission pacificatrice qui est celle de la cavalerie.

Par sa douceur et sa tendresse, elle assure le nécessaire contrepoint à la rudesse et à l'impétuosité des hommes.

C'est encore une fois chez John Ford que l'on trouvera les scènes les plus révélatrices de cet état d'esprit (le capitaine Brittles allant se recueillir sur la tombe de sa femme dans *La charge héroïque*).

Un monde en mutation

Au cours des années 50, la cavalerie va donner quelques signes d'essoufflement. Même si pour l'essentiel la perspective reste la même et que les hardis cavaliers galopent toujours pour le plus grand bien de la civilisation, une certaine remise en cause se fait jour.

Paradoxalement, c'est du chantre même de l'épopée que vont venir les premiers échos discordants.

Dans ce film essentiel, parce que pivot du genre qu'est *The SearcherslLa prisonnière du désert*, (1956), John Ford tout en célébrant en apparence le mythe, introduit des images

très dures qui préfigurent celles de *Little Big Man* ou *Soldier Blue* (*Soldat bleu*, Ralph Nelson, 1970). Les massacres perpétrés par la cavalerie sont très clairement montrés, et la culpabilité des hommes en bleu fortement soulignée. Ford ira encore plus loin sur le plan idéologique dans *The Trial of Sergeant Rutledge/Le sergent noir* (1960), quand il fera tenir à un soldat noir agonisant dans les bras de son sergent des propos dont l'aspect subversif semble avoir échappé à ceux qui voient en lui un cinéaste raciste, belliciste et réactionnaire. Dans des termes pas si éloignés de ceux des militants du Black Power lors de la guerre du Viêt-nam, ce soldat rappelle que la guerre contre les Apaches est une guerre injuste que les Noirs font pour le compte des Blancs.

La guerre du Viêt-nam entraînera bien sûr une complète remise en question du rôle de la cavalerie dans l'Ouest: d'instrument de la pacification, elle deviendra instrument du génocide du peuple indien et des films comme *Soldat bleu* se complairont dans l'évocation la plus réaliste de cette sordide réalité.

Mais c'est à travers la représentation d'une personnalité emblématique de l'histoire militaire américaine que l'évolution de l'image de la cavalerie sera la plus perceptible.

Custer ou la fin du mythe

Le général George Armstrong Custer, héros de la guerre de Sécession et le plus célèbre combattant d'Indiens de l'armée américaine, a été le personnage central d'un très grand nombre de films, de *Custer's Last Stand* (1909) à la série télévisée *Son of the Morning Star* (1993).

Trois classiques incontournables du western le mettant au premier plan traduisent bien la transformation constante du genre et démontrent l'absurdité de l'idée reçue qui réduit le western à une série de stéréotypes figés :

They Died with Their Boots on (*La charge fantastique*, Raoul Walsh, 1941), *Le massacre de Fort Apache* et *Little Big Man* (Arthur Penn, 1970).

Tourné et distribué juste avant l'entrée en guerre des États-Unis, après l'attaque japonaise sur Pearl Harbor, *La charge fantastique*, répond incontestablement au besoin de renforcement de l'unité nationale à travers la célébration d'un des héros les plus populaires de l'histoire américaine.

Walsh fait de Custer, incarné par Errol Flynn, une figure romantique et. tragique, victime expiatoire des malversations des affairistes de tout poil. Sa mort héroïque donne une dimension épique à la bataille du Little Big Horn dont l'évocation historique est plus que contestable.

Lorsque John Ford reprend quelques années plus tard le même thème, les Etats-Unis ont profondément changé. La Seconde Guerre mondiale a laissé une impression d'amertume et a fait voler en éclats un certain nombre des certitudes sur lesquelles s'appuyait le rêve américain. Les valeurs incarnées à l'écran par la cavalerie, sans être remises en cause, commencent néanmoins à s'effriter. Un sentiment de culpabilité vis-à-vis de la mission civilisatrice de l'homme blanc se fait jour discrètement après les horreurs du génocide hitlérien.

Le massacre de Fort Apache va pour la première fois ébranler le mythe du « *boy general* »en présentant une version des faits quelque peu dérangeante. Même s'il prend soin de changer les noms et de transposer l'action des plaines du Nord aux étendues arides du Sud-Ouest, le film n'offre pour le spectateur américain pas la moindre ambiguïté: le colonel

Thursday c'est Custer, et les Apaches de Cochise renvoient aux Sioux de Sitting Bull et Crazy Horse.

Victime de son entêtement, de sa morgue et de son mépris pour les Indiens, l'officier sera vaincu et ses hommes anéantis à ses côtés. La cavalerie dans le film de Ford se trouve dévoyée de son rôle initial, d'instrument de la pacification, elle devient une force désorganisée aux mains d'un dangereux fanatique.

Certes, le rôle et la mission civilisatrice de la cavalerie dans son ensemble ne sont nullement mis en question et le film se termine par un vibrant hommage aux hommes qui la composent, mais Ford avait ouvert une brèche où allaient s'engouffrer toute une série de westerns révisionnistes dans les décennies suivantes.

En 1970, Arthur Penn, porté par la vague de contestation qui déferle sur les États-Unis, va réaliser un film, *Little Big Man*, qui achèvera de déboulonner l'idole de son piédestal et donnera de la cavalerie une image totalement négative qui est aussi un jugement porté sur l'action des *boys* au Viêt-nam.

Le Custer que nous présente Penn est un savoureux mélange de ceux de ses prédécesseurs. Du héros walshien, il emprunte la prestance et un certain fatalisme, tandis qu'il pousse à ses limites la paranoïa que manifestait Thursday dans le film de Ford. Les massacres dont il s'est rendu responsable témoignent du véritable visage de la pacification, désormais les concepts de destinée manifeste ou de mission civilisatrice de l'homme blanc sont irrecevables.

D'un point de vue strictement historique, il n'est pas sûr que le Custer de *Little Big Man* soit beaucoup plus juste que celui des deux films précédents[5]. La volonté affichée de ridiculiser certains des mythes du western aboutit parfois à une vision aussi réductrice que pouvait l'être celle du cinéma hollywoodien classique.

Kevin Costner dans *Dances with Wolves* (*Danse avec les loups*, 1990) achèvera de discréditer l'image de la cavalerie en montrant un ramassis d'êtres brutaux, vulgaires et dépravés, dont la mort lors de l'embuscade indienne fera jubiler le spectateur.

Le *Geronimo* (1993) de Walter Hill donnera une image très classique de la cavalerie dans la grande tradition fordienne. Pourtant, à côté des officiers, sous-officiers et éclaireurs conformes au mythe, le film introduit par le biais de la confrontation classique entre officiers (le général Crook opposé au général Miles), l'idée que ce n'est pas tant la cavalerie qui est responsable des mauvais traitements infligés aux Indiens, mais les hautes sphères de la hiérarchie gouvernementale. La cavalerie est manipulée par des forces qui la dépassent et la culpabilité collective de la nation américaine est clairement établie. Cette notion de culpabilité collective s'inscrit dans le contexte du « politiquement correct» très en vogue aux Etats-Unis depuis une décennie, le western ne faisant une fois de plus que s'adapter aux modes culturelles qui marquent l'histoire de ce pays.

Jean-Jacques SADOUX

1. Le western a souvent insisté sur ce point (cf. Winchester 73, Anthony Mann, 1950), et on a longtemps cru en France qu'il s'agissait d'une distorsion historique destinée à valoriser la cavalerie.

2. *On sait que le président Teddy Roosevelt, chantre de ces valeurs, commanda un groupe de Vétérans des guerres indiennes appelés précisément « rough riders» lors du conflit hispano-américain pour le contrôle de Cuba en 1898.*

3. Michel Cieutat, Les grands thèmes du cinéma américain.*Tome 2, p. 31.*

4. ibid *p. 330.*

5. Par exemple, les propos qu' il tient dans le film sur les éclaireurs Crow juste avant l'affrontement sont en parfaite contradiction avec ceux que l'on trouve dans sa dernière lettre adressée à sa femme.

Bibliographie

Cieutat, Michel, *Les grands thèmes du cinéma américain*, éd. du Cerf, (2 vol.) 1988, 1991.
Rieupeyrout, J.-L., *La grande aventure du western*, éd. du Cerf, 1964.