

Christian-Marie Pons

La chevauchée médiatique de Buffalo Bill

Le 26 février 1846, à Leclaire (Iowa), William Frederick Cody voit le jour. À 14 ans, Bill Cody participe à l'aventure éphémère du *Pony Express*. Successivement éclaireur, scout, conducteur de diligence, chasseur d'indiens et de bisons, W. F. Cody s'illustre assez dans ce dernier métier pour se mériter le fameux surnom de *Buffalo Bill*. En 1869, Ned Buntline rencontre Buffalo Bill sur les exploits duquel il fonde la trame de ses prochains romans, à leur tour adaptés pour la scène. Invité en 1872 à assister à ses propres hauts faits théâtralisés, Cody dès la saison suivante s'improvise acteur pour jouer son propre rôle sur les planches. Retenu la même année comme guide pour accompagner dans l'Ouest quelques expéditions prestigieuses (safari pour grosses fortunes de Nouvelle Angleterre la fameuse "chasse des millionnaires"; visite du grand duc Alexis, de Russie), Cody troque sa défroque d'homme des bois de tous les jours pour l'extravagante tenue qu'on lui connaît depuis. Pendant la décennie qui suit, Cody, alimente pendant l'été sa légende dans les plaines de l'Ouest et raconte pendant l'hiver ses aventures sur les planches de l'Est. En 1882, à l'occasion de la fête nationale, Cody découvre le rodéo et l'avantage de la représentation en plein-air comme substitut au théâtre dans lequel les plaines de l'Ouest et lui se sentaient à l'étroit. L'année suivante, il fonde le *Buffalo Bill's Wild West*, cirque itinérant dont le projet, outre le récit édifiant de ses célèbres exploits personnels, est de montrer au monde l'authentique réalité pittoresque du Far-West. Cinquante millions de spectateurs, mille grandes villes et douze pays plus tard, Cody se retire d'un rôle que, l'âge et l'arthrose n'aidant pas, il ne peut plus assumer avec le panache nécessaire; il meurt chez sa soeur, l'année suivante, le 10 janvier 1917.

Cependant, ni le trépas de Cody, ni même la concurrence forte du jeune cinéma sur le cirque, n'entrave la survie de Buffalo Bill; au contraire, le personnage libéré de son référent de chair n'en poursuit que plus librement sa carrière fabuleuse. De films en chansons, de bandes dessinées en séries télévisées, Buffalo Bill encore aujourd'hui se diversifie et prolifère jusque, par exemple, aux confins d'une ville nouvelle de la banlieue parisienne, avec l'inauguration récente d'un "Buffalo grill", steak-house de Cergy-Pontoise surmonté d'une enseigne ingénieuse intégrant à la fois la silhouette du fameux *stetson*¹ et celle d'une majestueuse paire de cornes bovines².

Les quelques réflexions qui suivent aimeraient s'attarder justement sur le fil de cette curieuse aventure me permettant de relier la destinée du petit Willie vagissant au seuil du printemps 1846, dans le fin fond de l'Iowa, jusqu'à celle, notamment, de cette enseigne au néon, non loin d'une autoroute parisienne (itinéraire bis, recommandé par Bison Futé?), un siècle et demi plus tard.

Roulements de tambourf «Et maintenant, Ladies and Gentlemen, voici "L'Être et le Néon, ou l'extraordinaire destinée existentielle de William Frederick Cody, alias Buffalo Bill"».

Cette destinée nous pourrons en baliser le parcours par trois étapes: la première

correspond au passage du registre historique (les exploits fameux du chasseur de bisons) au registre littéraire (dès 1871, la mise en récit des exploits sous forme de romans feuilleton). La seconde est celle de l'amplification médiatique, par le passage du récit littéraire au déploiement spectaculaire du théâtre, puis du cirque, le *Buffalo Bill's Wild West*, jusqu'en 1916. La troisième étape est celle des proliférations narratives: libérée de son référent historique, la légende est activée par la multiplicité des récits, par la diversité des formats médiatiques récemment conquis (cinéma, bande dessinée et série télévisée, notamment) et plus largement par l'industrie culturelle grande récupératrice de signes (artefacts, événements, dispositifs mercantiles et enseignes au néon).

Le choix de Buffalo Bill pour guider notre propre parcours n'est pas anodin. Du jeune *Pony-express*, dépassé par l'implantation du télégraphe, jusqu'au fait d'endosser l'une des premières manifestations du *star system*, W. F. Cody est contemporain, témoin et actionnaire, de ces innovations médiatiques; il sera pour nous l'occasion de retracer, sous un angle particulier, l'origine et l'évolution des différentes formes, narratives et iconographiques, acquises par l'enjeu de nouveaux formats de communication, de la fin du siècle dernier jusqu'aux productions les plus actuelles de l'industrie médiatique.

DU REGISTRE HISTORIQUE AU REGISTRE LITTÉRAIRE (1846-1872)

Le passage de l'un à l'autre registre est assez facile à repérer historiquement; il peut se résumer, finalement, à la rencontre de W. F. Cody, alors scout du 5^e de Cavalerie et de Edward Zane Carroll Judson, *dime novelist*, mieux connu sous son nom de plume Ned Buntline, en août 1869 à Fort McPherson (Nebraska), où Cody était stationné. Mais ce résumé, et cette rencontre, bien qu'essentiels, ne sont pas suffisants pour expliquer le destin de Buffalo Bill et le fait qu'on puisse encore en parler aujourd'hui.

Reprenons: avant cet été 1869, Cody (il a alors 23 ans) a déjà eu l'occasion de se tailler une forte réputation: tireur remarquable, baroudeur intrépide, cavalier increvable, guide et éclaireur sans pareil, il accumule les records tant dans le nombre des gibiers (ou d'indiens) abattus que dans le nombre d'heures et de miles parcourus à cheval; il s'est déjà mérité son surnom et l'admiration de quelques généraux pour faits d'armes téméraires.

Cette réputation lui vaut, entre autres, d'être réquisitionné par le général Philip H. Sheridan pour l'accompagner lors d'une expédition contre un soulèvement indien, durant l'automne 1868 et l'hiver suivant. Après moult aventures à l'avantage de Cody, la campagne s'achève en juillet 1869 par la victoire de Summit Springs³, ramenant une paix relative sur les plaines de l'Ouest. C'est notamment attiré par les hauts-faits de cette récente campagne que Buntline cherche à rencontrer Cody.

De retour à New-York, Ned Buntline publie une première série romanesque, «*Buffalo Bill, The King of Border Men*»⁴, dont on dit qu'à part le nom, les éléments relatés dans le récit sont plus attribuables à l'imagination de l'écrivain qu'à la réalité des événements. Cette contribution littéraire est bien sûr importante pour l'avenir médiatique de Buffalo Bill en transportant à l'Est une réputation jusqu'ici localement contenue sur les terres lointaines d'un Far-West encore bien peu civilisé.

De telles relations, en fait, n'ont pas attendu les exploits de Buffalo Bill ni la plume de Buntline pour avoir lieu. Des écrivains populaires ou des journalistes aventureux et en verve ont déjà déversé à l'Est des portraits souvent plus épiques que véridiques des opérations menées par la colonisation⁵. La frontière entre le roman réaliste et le journalisme semble ténue, les deux genres s'appuient sur des faits historiques en les enjolivant et les deux sont publiés sur les mêmes supports imprimés. Par exemple, en février 1867, George W. Nichols publie un récit dans le *Harper's New Monthly Magazine* en s'inspirant des exploits de James Butler "Wild Bill" Hickok (vieux compère de Cody); en avril, Henry Stanley, un jeune reporter du *Weekly Missouri Democrat* couvre la campagne de Custer en interviewant le même Hickok. Avant la fin de cette année, fleurissait une série de *dime novels* autour toujours du même personnage (*Wild Bill, the Indian Slayer, Wild Bill's First Trail, f*); le premier roman de Buntline consacré à Cody (*Buffalo Bill, The King of Border Men*) emprunte lui-même largement aux aventures de Wild Bill Hickok en les attribuant à Cody. La confusion des genres historiques (journalisme) et fictifs (*dime novels*) s'instaure donc très tôt, de même que la confusion des sources (les deux "Bill", dans ce cas-ci).

Une seconde série d'événements, plus seulement d'ordre littéraire, va compléter la promotion de Cody enclenchée par Buntline.

Dès mai 1869 (quelques mois avant la rencontre Cody-Buntline), le général Sheridan réquisitionne à nouveau Cody pour des missions bien particulières: il s'agit non plus d'accompagner l'armée comme scout, mais bien de servir de guide à quelques expéditions prestigieuses. Deux au moins sont restées célèbres: la fameuse "Chasse des Millionnaires" et la visite du Grand Duc Alexis, fils du tsar Nicolas II. Lors de la première, en été 1871, Buffalo Bill conscient de son rôle de digne représentant du Wild West, inaugure une invraisemblable tenue de circonstance, costume d'apparat de *vaquero* mexicain surmonté d'un spectaculaire chapeau commandé sur mesure à la compagnie Stetson⁶, le tout caracolant sur un magnifique étalon blanc comme neige. L'effet est réussi et remarqué⁷. L'effet est incontestable. La tenue, ce jour-là, fige Buffalo Bill tel qu'en lui-même, emblématise le personnage, et lance une mode vestimentaire à laquelle ostensiblement on identifie depuis le personnage du cowboy.

L'accoutrement de Buffalo Bill est loin d'être naïf. Pendant que Sheridan organise ses parties de chasse avec l'idée bien stratégique de poursuivre un plan de pacification en épuisant notamment les réserves de gibier, s'érige parallèlement une perception déjà très théâtralisée de l'Ouest. La douzaine d'heureux élus à cette chasse prennent contact avec un Far-West de pacotille, transformant la Conquête en safari de luxe. La douzaine d'invités (dont James Gordon Bennett Jr. du *New York Herald*) est accompagnée de maître-queux français, de vaisselle fine, d'argenterie et *tutti quanti*, seize chariots, dont l'un est réservé au champagne sur lit de glace. Premier bilan (pour la pacification): 600 bisons et 200 orignaux abattus en 10 jours; second bilan (pour l'histoire): un retour à New-York accompagné par une série d'histoires de chasse miraculeuse, au centre de laquelle trône un Buffalo Bill mirobolant, comme portrait de l'Ouest à colporter.

La seconde chasse, celle du Grand Duc l'automne suivant, va permettre à Cody de raffiner son dispositif. Celui-ci, en effet, réquisitionne une centaine de valeureux guerriers Sioux -bien que la terre recouvrant la hache de guerre soit encore fraîche

- pour offrir au fils du tsar un spectacle haut en couleurs de danses de guerre indiennes typiques, avant bien sûr d'initier la royale visite aux rudiments de la chasse au bison.

Costume d'opérette et danse folklorique, Buffalo Bill avec quelques années d'avance, implante sur place les jalons d'une entreprise bientôt florissante, prémices du futur *Buffalo Bill's Wild West Show*.

Dans les deux chasses, une constante chez Buffalo Bill: celle de déjà se donner et de donner l'Ouest en représentation. La jeune photographie est suffisamment au point pour immortaliser et rendre transportable une imagerie complétant l'imagination paralittéraire de Buntline prise au mot par le principal protagoniste.

L'AMPLIFICATION MEDIATIQUE (1872-1916)

Les choses n'en restent pas là, on le sait.

L'hiver suivant, en 1872, Buffalo Bill est invité à son tour (par J. G. Bennett Jr.) à se rendre à New-York. Entre temps, Ned Buntline avait composé une adaptation théâtrale de *Buffalo Bill, The King of Border Men*. Apprenant le passage de Buffalo Bill en ville, Buntline ne perd pas l'occasion d'organiser un coup médiatique en invitant sur scène, à l'issue de la représentation, le vrai Cody pour serrer la main au Buffalo Bill de circonstance et réunir ainsi le personnage et l'acteur, l'authentique et la représentation.

Début d'une admirable confusion. Dès la fin de l'année 1872, Cody pousse la logique jusqu'au bout en acceptant de venir jouer son propre rôle sur les planches dans *The Scouts of the Plains* (toujours de Buntline). Le rabattement des deux registres, historique et littéraire, personnage et acteur, s'érige en système de deux façons et en deux moments distincts. Le premier correspond à la période théâtrale du *Buffalo Bill Combination*; le second renvoie au grand projet du *Buffalo Bill's Wild West*.



Le célèbre duel entre Buffalo Bill et le chef Cheyenne Yellow Hair.

D'un côté, pendant les dix premières années (1872-1882), l'époque du *Buffalo Bill Combination*, Cody entremêle sa vie de scout et celle d'acteur. L'été, il cultive les exploits en cassant de l'indien; l'hiver, il raconte sur les planches les folles aventures de Buffalo Bill⁸. En juin 1876, par exemple, il écourte ses représentations pour donner un coup de main au major

général W. Merritt confronté à un nouveau soulèvement indien. Cody a l'occasion d'abattre le chef cheyenne Yellow Hair (ou Yellow Hand, par erreur de transcription), dont il prélève le scalp qu'il arbore sur scène l'hiver suivant comme preuve à l'appui de son répertoire (*The Red Right Hand, or Buffalo Bill's First Scalp for Custer*).

D'un autre côté, à partir de 1882, Buffalo Bill cesse (presque) toute activité guerrière pour se consacrer à un nouveau projet, celui du cirque. Si le personnage s'éloigne d'un vécu de référence pour se consacrer davantage à sa médiatisation, il y gagne cependant dans le raffinement du réalisme de ses représentations.

À l'occasion de la fête nationale, le 4 juillet 1882, Buffalo Bill érige en spectacle une pratique du quotidien des cowboys (celle de dompter des chevaux sauvages et de capturer les bouvillons), inventant (du moins on le lui attribue) le *rodéo*⁹. Cody découvre en même temps les vertus du spectacle en plein-air, beaucoup plus adapté aux dimensions de l'Ouest et à ses propres ambitions qu'un théâtre fermé.

Mise en place l'année suivante du *Buffalo Bill's Wild West*, le cirque de Cody, qu'il animera jusqu'à la veille de sa mort.

Cody lui-même semblait refuser les termes de "cirque" ou de "spectacle" (show) pour qualifier le Wild West; en toute simplicité, il préférait celui d' "histoire" (history)¹⁰.

Nous oserons - il en déplairait sûrement au maître - utiliser le terme français de "revue". Le mot, dans ses divers sens, contient l'idée d'inventaire ("*passer en revue*") - les tableaux présentés dans le *Buffalo Bill's Wild West* ont pour intention de montrer les multiples facettes de la vie dans l'Ouest (aussi bien les banalités quotidiennes de la vie domestique du pionnier que l'activité plus tonitruante des échauffourées de toutes sortes); Buffalo Bill semble tenir à la fonction éducative de son spectacle.

"Revue" renvoie aussi, dans le vocabulaire militaire, à l'idée d'inspection (et le colonel Cody, bardé d'attestations authentifiant ses hauts faits militaires ne sera pas insensible aux regards des monarques¹¹) à laquelle s'associe celle de *défilé*, de parade; l'ampleur des équipages de Buffalo Bill exigera le déploiement d'un champ de Mars pour exécuter ses démonstrations de cavalcade/cavalerie.

"Revue", dès l'orée du XIXe, c'est aussi l'emprunt du terme anglais *review* pour désigner la forme médiatique des magazines, des annales; évocation le plus souvent illustrée tant de l'actualité que d'un passé historique - le spectacle de Buffalo Bill se distingue de la tradition du cirque (à la Barnum) par cette intention justement de prétendre à une certaine authenticité, au moins un renvoi à l'histoire et à ses événements mis en représentation.

"Revue" encore désigne, à partir de 1840, une forme théâtrale (comique, voire satirique en France) centrée sur l'actualité et sur les personnalités qui font la une du moment. Si le souci d'authenticité domine chez Buffalo Bill, à défaut d'une distance critique (la satire), le choix de ses attractions dépend fréquemment de l'actualité. L'épopée vieillissante du Far-West sera compensée dans les dernières tournées du *Wild West* par la mise en scène d'évocations contemporaines (Wounded Knee en 1891, mais aussi la bataille de la colline de San Juan, à Cuba, lors de la guerre hispano-américaine en 1898, ou encore la guerre des Boers et la bataille de Tien-Sin et le siège de Pékin en 1900, jusqu'à l'incitation à la conscription américaine, en 1916¹² - on est relativement loin du Far-West).

"Revue" enfin dans le dernier sens, plus récent, de spectacle de variété, de music-hall, de "revue à grand spectacle", car quoiqu'en dise Buffalo Bill, l'entreprise du *Buffalo Bill's Wild West* reste essentiellement celle du spectacle auquel tout autre principe est soumis.

Ajoutons plus largement que le terme de "revue" inclut au coeur de son étymologie

l'idée fondamentale de "voir à nouveau", proche en cela du statut de "représentation" qui reste à désigner le plus justement l'activité dominante de Buffalo Bill depuis 1869¹³.

Ajoutons quelques éléments à cette épopée du cirque. La relation-confusion entre document et fiction, entre témoignage et affabulation, entre événement et représentation telle qu'elle peut s'instaurer lors du passage du registre historique au registre littéraire, se poursuit et s'enrichit dans l'amplification du dispositif médiatique du cirque de Buffalo Bill.

D'un côté, le réalisme des tableaux (des attractions) présenté dans le spectacle gagne par ampleur des moyens de représentation mis en oeuvre; disposant de l'espace voulu, la reconstitution des scènes "grandeur nature" s'approche davantage de l'original évoqué. Buffalo Bill alimente ce rapprochement à grands renforts de "preuves" indicielles, comme autant d'attestations d'authenticité: on annonce que l'attaque de la diligence de Deadwood se joue avec la vraie diligence ("*The original Deadwood Coach*"¹⁴), Buffalo Bill n'hésite pas (en 1885) à inclure Sitting Bull lui-même dans sa troupe (avant que celui-ci ne se fasse tuer en 1890 lors du soulèvement indien menant au massacre de Wounded Knee), comme plus tard, il invitera Geronimo (1904).

D'un autre côté, le même couvert d'authenticité ("*genuine characters*") n'empêchera pas le *Wild West show* d'inclure des éléments aussi disparates et loin du Far-West que des cosaques en tenue caucasienne¹⁵, des cowboys disputant une partie de soccer (le football européen)¹⁶, ou alors de montrer l'adresse au tir d'Annie Oakley chevauchant une bicyclette¹⁷.



Le général Nelson A. Miles et Buffalo Bill observent un camp d'indiens rebelles près de Pine Ridge, le 16 janvier 1891.

L'écart se mesure assez bien pendant l'hiver 1890. Buffalo Bill, alors en tournée européenne laisse sa troupe hiverner en Alsace-Lorraine, près de Strasbourg, pendant que lui rentre aux Etats-unis pour y aider le major-général Nelson A. Miles à dissuader les indiens, menés notamment par Sitting Bull, de repartir sur le sentier de la guerre. La transaction échouant par l'assassinat du chef indien, l'insurrection a lieu; elle est jugulée au printemps 1891 par le massacre de Wounded Knee et la reddition de Pine Ridge, à temps pour que Buffalo Bill puisse reprendre sa tournée en Europe, accompagné des chefs indiens défaits, en élégante

condamnation à l'exil.

L'impact des différentes tournées en Europe est vigoureux pour plusieurs raisons. D'une part, le *Buffalo Bill's Wild West* a finalement séjourné de longues périodes en Europe (plus de dix ans en accumulant les trois tournées¹⁸), et le spectacle se déplaçant était accessible dans chaque ville de quelque importance.

D'autre part surtout, deux éléments vont favoriser cette popularité du show.

Premièrement, cette mirobolante conquête de l'Ouest telle qu'évoquée par Buffalo Bill n'a pas pu laisser indifférentes des populations à la fois très éloignées de ces régions sauvages de l'Ouest américain, à la fois concernées par l'origine européenne relativement récente des pionniers et par le parallèle des guerres coloniales qui ont marqué l'époque en Europe (Suez, Cochinchine, Soudan, Tonkin, Congo, Royaume arabe, Pékin). Buffalo Bill, nous l'avons signalé, entretient l'art d'intégrer dans son spectacle initialement consacré totalement au Far-West la réalité des activités coloniales européennes.

Deuxièmement, la présentation du *Buffalo Bill's Wild West* est accompagnée d'un appareillage médiatique complémentaire constituant un ensemble assez solide pour meubler l'imaginaire à un moment où l'image cinématographique n'a pas encore conquis cet espace. Le passage du cirque lui-même est précédé par une floraison d'affiches de grande taille¹⁹ aux figurations très suggestives; indépendamment même du spectacle du cirque, elles donnent l'"Ouest" à voir et ce de façon omniprésente²⁰. Le passage du cirque enfin est entouré par la diffusion des fameux *dime novels* (publiés en anglais, chez Street & Smith (New-York) dès les années 1880) dûment traduits et diffusés par la maison d'édition Eichler (basée à Dresde, mais comprenant plusieurs bureaux disséminés en Europe) à partir de 1907 jusqu'en 1914²¹. On retrouve bien sûr dans ces fascicules une très forte familiarité avec le spectacle lui-même: les récits ainsi véhiculés sont à peu de choses près ceux qui sont repris par le cirque. Le spectacle, lui-même s'étant érigé à partir de cette activité narrative du *dime novel*, entre en concordance avec cette relation à l'Ouest - les couvertures de fascicules entretiennent un rapport visuel très lié aux affiches du *Buffalo Bill's Wild West*; elles sont souvent issues des mêmes artistes, des mêmes imprimeurs, des mêmes techniques graphiques.

Du côté américain, nous assistons à peu de choses près au même dispositif général, en plus intense, cirque, affiches, *dime novels* s'articulent de la même façon, plus efficacement encore qu'en Europe, sans doute. Le renvoi est plus proche et l'imaginaire moins occupé par les occurrences narratives qui meublent déjà la culture populaire du vieux continent (*les Mystères de Paris* et autres *westerner european stories* n'attendent pas Buffalo Bill pour distraire les longues soirées d'hiver des vieux pays!). Le Western, enfin débarrassé de ses frontières²², est étendu à l'ensemble américain par des expéditions d'un patriotisme hautement homogénéisateur, telle que l'invasion du Cuba par les *Rough Riders*, non de Buffalo Bill, mais de Roosevelt, d'ailleurs bientôt élu, dans la logique des choses, président des Etats-Unis²³.

Pour conclure cette partie donc, amplification dans tous les sens. Celle, formelle, des moyens. Parti du costume de 1871, endossé pour honorer la visite du Grand Duc Alexis et mettre un peu de clinquant aux plaines de l'Ouest, Buffalo Bill, trente ans plus tard est à la tête d'un formidable dispositif de représentation envahissant magistralement le paysage culturel occidental. Signalons, pour être plus complet que dès 1913, Buffalo Bill tente d'ajouter à son éventail le petit dernier des formats en s'improvisant producteur, réalisateur (*f* et acteur) de cinéma²⁴.

Amplification de sa propre dénomination: Buffalo Bill, le scout rabatteur de gibier, se profile biblique, en Moïse-la-Winchester, ouvrant du regard les voies infinies de l'Ouest: "*Westward, the course of Empire takes its Way*"²⁵.

L'histoire s'estompe. Au tournant du siècle, l'épopée de l'Ouest, à partir de laquelle Cody érige son personnage, est révolue. Pendant qu'en Europe, Cody raffine le récit grandiose des "vraies" aventures de l'Ouest, l'Ouest lui même se range sous l'alignement des villes et des rues, le cowboy de service regarde passer les premières automobiles^f le *Wild West* devient le *Old West*.

Il n'est pas anodin de constater qu'au seuil des années 1890, on s'entende pour signaler la conquête de l'Ouest comme une étape révolue au moment où le spectacle du *Buffalo Bill's Wild West*, lui, est au sommet de sa réussite.

PROLIFERATIONS NARRATIVES (1917- ET SEMPER)

Le 10 janvier 1917, William Frederick Cody, alias Buffalo Bill, s'éteint, ruiné et devenu incapable depuis plus d'un an d'assumer son personnage. Le 15 janvier, pourtant, Cody bénéficie de funérailles quasi nationales; puis on s'arrache sa dépouille comme au bon vieux temps des reliques saintes. La machine symbolique, loin de s'éteindre avec son instigateur, continue de tourner à plein rythme.

Dire tous les avatars connus depuis sous le nom de Buffalo Bill nous entraînerait dans une suite infinie. En outre, Cody disparu, le référent six pieds sous terre, c'est l'histoire non de l'homme mais de *Buffalo Bill* comme signe que nous nous proposons de suivre. Histoire du signe donc, cette fois, que nous reprendrons en deux temps: celui de son engendrement et celui de ses proliférations.

Engendrement

Pour résumer la biographie de Cody, nous pourrions dire ceci: jusqu'à 14 ans, Cody est un petit gars bien banal (toutes proportions gardées dans le contexte exubérant de l'Ouest²⁶) que l'histoire n'aurait sans doute pas retenu. C'est donc durant son passage au Pony-express, en 1860-61, qu'il sait se faire remarquer²⁷. Début d'une réputation d'homme de l'Ouest qu'il installe en moins d'une décennie: à 23 ans, Ned Buntline estime qu'il est assez mûr pour en faire un héros. Fin d'une première période.

La douzaine d'années qui suit (de la rencontre avec Buntline à la fondation du cirque), Cody, nous l'avons vu, entretient parallèlement les deux registres: la confirmation de son curriculum héroïque et, déjà, la construction de son statut de signe de lui-même (l'importance du costume lors de la chasse des millionnaires de 1871, et son propre rôle dans le théâtre du *Buffalo Bill Combination*). Les trente cinq années qui restent, Cody les consacre presque'exclusivement à se *faire signe* en incarnant *Buffalo Bill*.

La période intérimaire (1870-1882) est déterminante quant à la définition du signe à générer. Intriquant référence et représentation, passant de l'une à l'autre sans changer de costume, Cody surnommé Buffalo Bill, institue *Buffalo Bill* (le personnage) en quasi analogon. Cette équivalence du signe à ce qu'il renvoie instaure suffisamment le simulacre dans le chevauchement pour permettre à double sens la relation du signe à son référent, et celle du référent au signe (inversion des statuts: Cody comme signe de *Buffalo Bill*; le réel comme reflet de l'image). *Définition d'un dispositif qui engendre à son tour deux activités remarquables: d'une part, celle, globale, du mythe, apparaissant avec l'autonomie du signe (absence,*

perte, oubli, effacement ou débordement du référent historique devenu secondaire, voire inutile, parfois indésirable) - dans la globalité, Buffalo Bill favorise le passage de la notion de Far-West (historique de référence) à la notion de *Western* (le mythe et ses représentations) -; d'autre part, celle, individuelle, de l'*idole*²⁸ caractérisée comme le mythe par une prédominance du signe sur le référent, voire une auto-référentialité du signe.

Le rôle des médias est essentiel à cette "suffisance" du signe.

Tout d'abord, par le raffinement des modes de représentation; l'amélioration de la *mimesis* est fulgurante depuis notamment les progrès de l'image (performance du double confondant, réduction de l'écart formel - iconique - entre le modèle/original et sa copie/représentation) et, plus généralement, des formats visuels: La photo, le cinéma du côté de l'image, mais déjà la complexité des dispositifs scéniques du *Buffalo Bill's Wild West* (grandeur nature, effets spéciaux, etc. au service du réalisme)²⁹.

Ensuite par l'envahissement que génère l'industrie médiatique depuis qu'elle s'est dotée des moyens pour ce faire, incluant les facilités de transport qui permettent de réduire significativement les barrières géographiques, d'Europe à Amérique entre autres. L'envahissement tient autant à la capacité de déplacement (depuis l'ubiquité du télégraphe) qu'à celle de l'expansion des diffusions (le même en même temps en des lieux différents, via la copie). Envahissement encore, et non le moindre, du seul fait des transferts possibles d'un format à l'autre, multipliant les apparitions sous des modes divers et complémentaires (par exemple, l'efficacité déjà signalée du dispositif d'interpellation de Buffalo Bill, cumulant affiches + cirque + fascicules illustrés).

Proliférations

Le phénomène des proliférations s'articule sur les deux principes dont nous venons d'évoquer l'engendrement, l'autonomie du signe et l'accès aux multiples.

L'élévation de l'histoire en mythe (ou de l'individu au rang de *star*) a ses contraintes - au moins celle pour le réel de convenir à l'image retenue - mais aussi ses souplesses. Délivé du contrat l'associant à un référent extérieur sur lequel il n'aurait, théoriquement, pas prise, ainsi libéré des logiques du réel, le signe institue son propre espace de signification (au-delà duquel il ne signifie plus, ou autre chose). L'analogon est un point. Il ne peut occuper d'autre espace que le strict lieu du référent; espace utopique où le signe est dans la virtualité d'être l'objet même, à force d'en exacerber l'image. Pourtant, déjà du vivant de Cody, l'analogon constitué bénéficie d'une marge, donnée par l'évolution même du référent, définissant non plus un signe ponctuel et figé, mais davantage l'étendue possible d'une zone analogique. Si, d'un côté, le personnage (et le signe l'emblématisant) est relativement fixé, d'un autre côté l'identification de Buffalo Bill accepte des variations, comme par exemple celle du vieillissement (le blanchiment de la chevelure³⁰). On ne peut admettre Buffalo Bill coiffé d'un turban, ou avec une peau d'ébène, ou en tenue d'aviateur, ou porteur de lunettes, ou même sans barbiche; en revanche, on l'accepte à pied ou à cheval, avec un colt ou une winchester, on le reconnaît même en tenue de ville aux côtés du roi Edouard VII³¹ - grâce à la barbiche³². En fait, l'entité *Buffalo Bill* s'organise autour d'un ensemble de variables

(physiques, postures, vêtements, accessoires, etc.) dont la présence ou l'absence est plus ou moins acceptable, plus ou moins requise pour son identification et se définit par un seuil de tolérance et de rupture du signe. Incluons ici l'activité particulière du signe mis en procès par une perversion explicite (par exemple, *Buffalo Débill* pour le nom, ou le fait d'affubler le personnage d'une perruque, dérisoire pour un chasseur de scalp³³).

Le signe, donc, comme registre ou combinaison de variables transitoires, *sémiotope*³⁴ local, relativement transformable au gré des écritures et des formats.

Cette ouverture permet les variations nécessaires au simulacre posthume. Autant de films, autant d'acteurs différents prêtant visage embarbiché au héros à remplacer³⁵. Autant de dessinateurs et de styles graphiques croquant son portrait renouvelé³⁶.

Ouverture possible, mais contrôlée par Cody tant que sa présence se fait gardienne du signe (la protection légalisée de sa barbiche serait la trace d'une telle vigilance). Ouverture débridée, après la disparition de Cody, du signe catégoriquement libéré de son origine factuelle. La récupération culturelle, et médiatique, procède par dérive, abîmant le signe en générations successives: il ne s'agit plus tant de variations à partir du même, ancré dans l'histoire, que de récupérations par renvois internes d'un signe à l'autre (signe de signe); telle BD ou tel film récupère l'imagerie mise en circulation sans nécessairement s'encombrer des repères originaux d'une histoire fondatrice³⁷. L'intention n'est plus forcément tant de raconter Cody que d'emprunter au vestiaire médiatique un des stéréotypes admis comme bien public: je ne crois pas que la descendance légitime de Cody (elle existe) touche des royalties à chaque fois qu'on évoque, par exemple, les *Bills* de Buffalo³⁸, ni qu'on allume le néon du steak-house de Cergy, ni qu'on ait intenté procès pour diffamation à Marco Ferreri quand il campe un Buffalo Bill grotesque dans le trou des Halles de Paris³⁹, non plus qu'elle cherche à redresser -suprême injure - le fait d'accoutrer par erreur l'aïeul de la coiffe en ragondin réservée à Davy Crockett⁴⁰.

Signe brouillé, dilué à l'extrême (et en cela, le repérage exhaustif devient impossible), mais néanmoins colporté, entretenu dans le vaste bouillon du thésaurus médiatique⁴¹.

Tel était sans doute le destin de Cody, inscrit dans sa rencontre litigieuse avec la présence des nouveaux moyens de communications; dès le début, sa carrière de facteur (pony express) est compromise par l'installation du télégraphe, symbole de cette communication moderne. Le reste de son existence, incluant la perpétuation du personnage (jusqu'au néon de Buffalo grill) est une poursuite, fantastique chevauchée, entre Cody et ces nouveaux moyens.

BIBLIOGRAPHIE

ATHEARN, R. G. (1986) *Mythic West in Twentieth Century America*, University Press of Kansas

BOLD, Ch. (1987) *Selling The Wild West (Popular Western Fiction, 1860-1960)*,

Indiana University Press, Bloomington

CAWELTI, J. (1985) *The Six-Gun Mystique*, Bowling Green University Popular Press, Bowling Green

CULTHANE, J. (1990) *The American Circus, An Illustrated History*, Henry Holt and co., New York.

DEBRAY, R. (1994) *Manifestes médiologiques*, Gallimard, Paris

DEBRAY, R. (1992) *Vie et mort de l'image*, Gallimard, Paris

DEBRAY, R. (1991) *Cours de médiologie générale*, Gallimard, Paris

DUFOURNET, G. (1985) ""Les Eichler"", *Bulletin des amis du roman populaire*, n°3

FREDIKSSON, K. (1984) *American Rodeos. From Buffalo Bill to Big Business*, Texas University Press

JACQUIN, Ph. (1992) *Le cow-boy, un américain entre le mythe et l'histoire*, Albin Michel, Paris

JACQUIN, Ph. et D. ROYOT (1993) *Le mythe de l'Ouest, L'Ouest américain et les "valeurs" de la frontière*, Editions Autrement, Paris

JONES, D. (1987), *The Dime Novel Western*, Bowling Green University Popular Press, Bowling Green

LEUTRAT, J.-L. et S. LIANDRAT-GIGUES (1990), *Les cartes de l'Ouest (Un genre cinématographique: le western)*, A.Colin, Paris

LEUTRAT, J.-L. (1987) *Le Western, archéologie d'un genre*, Presses universitaires de Lyon

O'NEIL, P. (1979) *The End and The Myth*, Time-Life Books, Alexandria, Virginia

PONS, C.-M. (1995), ""Buffalo Bill sur la piste des signes"", *Armes, Larmes, Charms. Sérialité et paralittérature*, Editions Nuit Blanche, Québec

RENNERT, J. (1976) *Cent affiches de Buffalo Bill's Wild West*, Henri Veyrier-Anagramme

RIEUPEYROUT, J.-L. (1967) *Histoire du Far-West*, Tchou, Paris

RIEUPEYROUT, J.-L. (1987) *La grande aventure du Western 1894-1964*, Ramsay, Paris

TRUETTNER, William H. ed. (1991) *The West as America. Reinterpreting Images of the Frontier*, Smithsonian Institution Press

WHEELER, K. (1978) *The Scouts*, Time-Life Books, Alexandria, Virginia

Nécessaire accessoire du cowboy, l'incontournable couvre-chef est un héritage de Buffalo Bill, cf. NOTE 6

²  Notons le transfert des cornes: celles-ci sont majestueuses et dignes d'un taureau texan, plus imposantes et bien moins ridicules que le petit tortillon qui tient lieu de panache aux solides bisons et font l'effet d'un bibi de midinette coiffant le chef d'un déménageur de piano). C'est bien sûr sans doute du boeuf qu'on y sert dans ce restaurant, plus que du bison; il n'en reste pas moins que le nom, *buffalo*, renvoie au bison; mais jusqu'où, en France moyenne, ce renvoi lexical est-il si précis? N'équivaut-il pas pour certains au terme générique de "bovidé", connoté du goût des grandes pâtures, qu'elles soient d'Argentine ou du Wyoming.

³  Bataille de Summit Springs (Kansas), le 10 juillet 1869, menée par le général Eugene A. Carr contre une bande cheyenne dirigée par le chef Tall Bull. Cody s'illustre d'une part en découvrant la retraite indienne et d'autre part en tuant lui-même Tall Bull en combat singulier...l'anecdote ajoute que c'est la splendeur du cheval de Tall Bull qui attira Buffalo Bill à sa poursuite, ignorant par qui il était monté.

⁴  Paru dans le *New York Weekly* comme "the wildest, truest story Ned Buntline ever wrote" (!), puis présenté sous forme théâtrale au Niblo's Gardens, à New York. Par la suite, Buntline consacra trois autres romans à Buffalo Bill (avant de se fâcher avec lui) *Buffalo Bill's Best Shot, or the Heart of Spotted Tail*; *Buffalo Bill's Last Victory, or Dove Eye the Lodge Queen* et *Hazel Eye, the Girl Trapper*.

⁵  Les premières relations de voyage sur le Far-West remontent au début du siècle (Lewis et Clark: 1806, Bradbury: 1811) et commencent à être publiées dans les journaux dès 1814; les premières iconographies (peintures et lithographies) apparaissent vers 1835. Les premiers récits d'expéditions (à la fois biographiques et déjà romancés) remontent à ces mêmes années (Timothy Flint publie dans *The Western Magazine and Review* entre 1827 et 1830, le juge James Hall entre 1828 et 1848); sans omettre James Fenimore Cooper qui publie au même moment (entre 1823 et 1840) ses romans désormais classiques. À cette époque encore, paraissaient les premiers dime novels s'intéressant au sujet, mais c'est surtout à partir de 1860, avec Erastus Beadle, fondateur des éditions Beadle & Co., que la vogue des romans à dix sous prend son essor. [cf. Rieupeyrout, 1964:35]

⁶  La John B. Stetson Company of Philadelphia (maintenant Stetson Hats, St-Joseph, Missouri) affirme dans un programme du Wild West: «Il y a quelques années, nous avons conçu spécialement pour le colonel Cody le "Buffalo Bill", un chapeau mou aux imposantes dimensions. Ce style a depuis été adopté et porté par lui et par beaucoup de ses compagnons de l'Ouest» [cf. Rennert, 1976:9].

⁷  Le major general H. E. Davies, témoin de l'apparition en dit ceci: «The most striking feature of the whole was the figure of our friend Buffalo Bill riding down from the Fort to our camp, mounted upon a snowy white horse. [...] Dressed in a suit of light buckskin, trimmed along the seams with fringes of the same leather, his costume lighted by the crimson shirt worn under his open coat, a broad

sombrero on his head, and carrying his rifle lightly in his hand, he realized to perfection the bold hunter and gallant sportsman of the plains» [Wheeler, 1978: 210].

⁸  Après s'être fâché avec Buntline, Cody travaillera avec Prentiss Ingraham, auteur de plusieurs centaines de titres autour de Buffalo Bill.

⁹  Outre le *stetson*, on attribue bien des inventions à Cody (sans qu'on puisse forcément l'assurer: en fait, l'histoire de cette époque souffre elle-même de sa propre dynamique fondée sur la confusion): le rodéo comme spectacle, la popularisation du terme *cowboy*, et celle du "Old Glory Blowout" qui ne deviendra hymne national qu'en 1931 (Cody le fait jouer en ouverture à chacune de ses représentations depuis 1882); la fameuse coiffe indienne d'origine sioux dont on affuble systématiquement tout chef indien; le principe même du *Wild West Show* repris par plusieurs dizaines de troupes jusque dans les années 1930, etc.

¹⁰  Nate Salsbury, fidèle administrateur du projet, définissait ainsi le *Wild West* : «la perpétuation et la magnifique récréation matérialisée d'une épopée éblouissante, d'une réalité transcendante, électrisante, qui s'est jouée dans un décor naturel qui dépasse en grandeur le Colisée des Césars, et qui est illuminé par les lampes du ciel» [Rennert, 1976: 6].

¹¹  cf. "Famous generals", 1887, affiche 61x 86 cm., imprimée par A. Hoen & Co., Baltimore, Maryland. Intitulée "Some of the Famous Generals of the U.S. Army under whom Buffalo Bill has served", l'affiche montre, autour d'un Cody centré, le portrait d'une quinzaine de généraux accompagnés chacun d'un petit mot de référence à l'éloge du scout. [48] - le numéro entre crochets renvoie à la nomenclature de Jack Rennert, dans la version française *Cent affiches de Buffalo Bill's Wild West*, Henri Veyrier éditeur, 1976.

¹²  Un certain nombre d'affiches du Buffalo Bill's WW montrent clairement que de tels événements étaient mis de l'avant pour promouvoir le spectacle.

¹³  Il y aurait une toute dernière acception au mot "revue", sur laquelle nous n'élaborerons pas ici, mais qui pourrait pourtant s'avérer une piste plus riche qu'elle ne paraît : l'idée de *frustration* comprise dans l'expression "*être de la revue*" ne laisserait sans doute pas insensible la vingtaine de chefs indiens vaincus à Wounded Knee et que Buffalo Bill ramène avec lui dans sa tournée européenne, après leur reddition (1891) comme elle ne laisserait pas non plus indifférent Cody lui-même, en fin de carrière. condamné à n'"*être que de la revue*", par impossibilité de ne plus pouvoir faire autre chose que d'incarner Buffalo Bill, c'est à dire le cavalier fringant au revolver nerveux.

¹⁴  cf. "On the Stage Coach", 1893, affiche 98 x 71 cm., imprimée par A. Hoen & Co., Baltimore, Maryland - [55]

¹⁵  cf. "A Cossack", 1896, affiche 107 x 71 cm., imprimée par Courier Lithographic

Co., Buffalo, N.Y. - [41]

¹⁶  cf. "Des chevaux qui jouent au football", 1905, affiche 101 x 76 cm., oeuvre de D. Hand, imprimée par Weiners, Paris - [47]

¹⁷  cf. "Annie Oakley", 1901, affiche 107 x 75 cm., imprimée par Enquirer Job Printing Co., Cincinnati, Ohio - [80]

¹⁸  Une première tournée d'un an (avril 1887- mai 1888) en Angleterre; une seconde de cinq ans et demi (mai 1889-décembre 1892) à l'occasion de l'exposition universelle de Paris où le *Buffalo Bill'Wild West* séjourne sept mois, puis circule en France, en Italie, en Allemagne, en Autriche, en Belgique, en Angleterre; une dernière tournée d'"adieu" de quatre ans (décembre 1902-décembre 1906) dans ces mêmes pays d'Europe et y ajoutant l'Espagne et la Hongrie.

¹⁹  Constituées d'un assemblage de feuilles de taille imprimable, certaines affiches peuvent atteindre jusqu'à 8 mètres de long.

²⁰  Cette utilisation forcenée de l'affichage mur à mur est une des clés du succès de Buffalo Bill et une des innovations médiatiques qu'on lui doit.

²¹  Cf. G. Dufournet, ""Les Eichler"", *Bulletin des Amis du roman populaire*, n°3, oct. 1985.

²²  Puisque la frontière symbolique du Wild West est repoussée au seuil des années 1880, jusqu'au Pacifique, unifiant les Etats-Unis d'un océan à l'autre sous la même réalité territoriale, à l'ombre de la bannière étoilée et du Old Glory Blowout.

²³  En 1898, Théodore Roosevelt le "président cowboy", alors lieutenant-colonel, avait recruté ses troupes dans l'Ouest et nommé son régiment les *Rough Riders* selon l'expression popularisée par Buffalo Bill et son cirque. Dès 1898 (simultanément à la guerre cubaine), Buffalo Bill montait un spectacle, héroïsme des Rough Riders et de Roosevelt, apologie du patriotisme américain; un tel spectacle renouvelé en 1899 et 1900 n'a pas dû nuire à la carrière de Roosevelt, élu gouverneur de New-York quelques mois après sa glorieuse expédition, puis président des Etats-Unis en 1900.

²⁴  *The Last Indian Battles, or From the Warpath to the Peace Pipe* (réalisé en 1914). À peine 20 ans après les dernières guerres indiennes, Buffalo Bill sort les indiens des réserves pour rejouer les batailles importantes devant les caméras. Vouloir faire revivre la bataille de Wounded Knee sur les lieux même choqua assez les indiens (pour qui ces terres sont désormais sacrées) pour qu'ils menacent de rejouer la scène en remplaçant les balles à blanc par des munitions réelles!

²⁵  cf. "*Westward, the Course of Empire*", 1898, affiche 735 x 287 cm., imprimée par Enquirer Job Printing Co., Cincinnati, Ohio - [DEPLIANT]

26  Ses biographes assurent que le jeune Cody abat son premier indien à l'âge de 12 ans.

27  Son intrépidité et sa vaillance à cheval (recordman du prix d'endurance, ayant parcouru 500 kms consécutifs pour remplacer un relais victime des indiens) sont déjà ses marques de commerce; ce sont elles qui attireront l'attention de Sheridan quelques années plus tard.

28  Dans sa version moderne de la *star*. Cody nous semble inaugurer ce nouveau principe, avec l'intérêt d'instituer lui-même le dispositif de fabrication de la star, ce qui le distingue des James Dean, Marilyn Monroe, Elvis Presley et autres suivants, absorbés par une industrie déjà en place et grande consommatrice de "chair à image". Inauguration du *star-system* par Cody? Il semble probable, au moins, que ce soit à cette époque que le principe apparaît. Pourtant, Sarah Bernhardt par exemple, parfaitement contemporaine de Cody et dont la trajectoire serait comparable en termes de succès et de tournées, échappe totalement au phénomène du *star-system* (jamais ne fut-elle confondue avec le destin de Bérénice).

La confusion identitaire (entre un personnage et celui qui l'incarne) est un des éléments spécifiques au phénomène du *star-system*, et c'est bien sur cette confusion que Bill Cody fonde la force de ses représentations.

29  Cf. "*The Avalanche*", 1908, affiche 102 x 214 cm., imprimée par Stobridge Lithographic Co., Cincinnati, Ohio . "The Most Thrilling And Realistic Scene Ever Enacted In Wich All The Warring Elements Play A Component Part"- [81]

30  Mais pas toutes les variations: Cody s'imposera toutes les douleurs du monde, corsets et autres tortures, pour conserver sa prestance et son assise à cheval, le temps d'un tour de piste de plus en plus bref laissant le vieil homme éreinté par l'image obligée d'une fougue juvénile.

31  Cf. "*Visit of Their Majesties*", 1903, affiche 76 x 102 cm., oeuvre d'Arthur J. Goodman, imprimée par Stafford & Co., Netherfield, near Nottingham, England - [30].

32  Un des accessoires les plus identificateurs, sans doute même incontournable. L'illustre bouc fit même l'objet d'un *copyright*: en février 1911, la cour suprême de New-York reconnaît la force de cette image de marque, en interdisant à la société Yankee Film d'utiliser l'image de Buffalo Bill dans ses productions, en précisant: «Buffalo Bill possède une sorte de droit de reproduction sur tous les boucs qui répètent la forme et la couleur de celui qui orne son menton [...] la moustache et le bouc, ainsi que les traits distinctifs de Buffalo Bill, constituent une propriété commerciale, et ne doivent pas être utilisés par autrui» (Rennert, 1976:9). La reconnaissance de la cour suprême est généreuse ou ambiguë: à l'époque, Buffalo Bill a déjà le bouc blanchi par l'âge, la couleur évoquée dans le jugement est-elle juste celle du moment ou inclut-elle aussi le brun châtain sur laquelle Buffalo Bill a

fondé son image?

33  Cf. *Buffalo Bill et les indiens* (1976), de Robert Altman; Paul Newman dans le rôle de Cody.

34  Le terme veut désigner un signe comme déterminant une zone complexe de signification; un espace narratif issu de sémiotiques hétérogènes. Cf. Pons C.M. (1995) , ""Buffalo Bill sur la piste des signes"", *Armes, Larmes, Charmes. Sérialité et paralittérature*, dir. P.Bleton Editions Nuit Blanche, Québec.

35  Jack Hoxie dans *La Dernière Frontière* (George B. Seitz, 1926), William Farnum dans *Les Vengeurs de Buffalo Bill* (Elmer Clifton, 1936), James Ellison dans *Une aventure de Buffalo Bill* (Cecil B. De Mille, 1936), George Wagner dans *Le Cheval de fer* (John Ford, 1944), Joel McCrea dans *Buffalo Bill* (William Wellman, 1944), Charlton Heston dans *Le triomphe de Buffalo Bill* (Jerry Hoppers, 1953), Michel Piccoli dans *Touche pas à la femme blanche* (Marco Ferreri, 1974), Paul Newman dans *Buffalo Bill et les Indiens* (Robert Altman, 1976), ...

36  Aux Etats-Unis, dessin de Fred Maegher (1950), mais aussi *Young Buffalo Bill* retitré *Broncho Bill*, par Harry O'Neil; en Italie, dessin de Lina Buffolente (1945), de Carlo Cossio *Bufalo Bill* (un seul f) pour *l'Intrepido* (1951 à 1954), repris en France par Cino Del Duca sous le nom de *Duck Hurricane dans Hurrah*, sous le nom de *Buffalo Brill*, par Giuseppe Perego (1955), une autre version produite par Armando Bonato (1965), une version érotique dessinée par Balzano et Micheloni sous le titre *Zora* (1975); en France, dessiné par René Giffey dans *Tarzan* (1945), *Hurrah* (1947) et *L'Intrépide* (1954); en Belgique, version flamande dessinée par Karel Verschuere; en Espagne, dessins de Sola, Andres et Rojo (1971); ... sans pouvoir répertorier ici les multiples citations du personnage dans des bandes non éponymes (Buffalo Bill apparaît plusieurs fois dans *Lucky Luke*, par exemple).

37  L'idée de générations successives est moins celle de copie de copie, à chaque passage dépréciée, que de celle plus inventive illustrée par le jeu du "téléphone arabe" (une phrase transmise de bouche à oreille, généralement déformée à chaque relais).

38  Il s'agit de l'équipe de football de la ville.

39  Cf. *Touche pas à la femme blanche* (1974).

40  Le *Buffalo Bill* de Fred Meagher (Etats-Unis, 1950).

41  Nommons encore un exemple (parmi d'autres!) de ce brouillage: «Lorsque j'étais gosse, j'adorais lancer le couteau. Avec des garnements de mon âge on s'exerçait contre les arbres ou les portes et je réussissais de jolies prouesses. Maintenant je ne joue plus à Buffalo Bill et, pourtant, il faut que je plante ce couteau.» (San Antonio, *Des dragées sans baptême*, chap. XX "un numéro de cirque", p. 211, Editions Fleuve Noir, 1953, 253 p.). Le cirque consiste en une

poursuite mortelle sur les travées métalliques au plafond d'une gare parisienne; si la notion de prouesse au tir renvoie bien à Buffalo Bill, l'usage de l'arme blanche n'est en rien sa spécialité.