

Revue LISA/LISA e-journal

Littératures, Histoire des Idées, Images, Sociétés du Monde Anglophone – Literature, History of Ideas, Images and Societies of the English-speaking World

Vol. II - n°6 | 2004 :

Arts and American Minorities: an Identity Iconography?

Médiums et identité amérindienne

L'iconographie de l'Indien dans le cinéma américain : de la manipulation de l'image à sa reconquête

The Visual Representation of the Indian in American Cinema: from the Manipulation of Image to its Conquest

ANNE GARRAIT-BOURRIER

p. 10-30

Abstract

The Native American ethnic group has always been used and abused, not to say manipulated, by the medium of cinema. Such an exploitation of the image of the Indian responded to the demands of a new form of artistic expression which was extremely graphic and violent, as were graphic and visually violent the first western movies. As an artistic genre, cinema really manipulated the classical stereotypes related to the Indian in order to use him as a « character » detached from any historical reality. It is not surprising though to see that the evolution over time of this widely exploited « character » can be equated to a long wandering from exaggeration to understatement, to eventually reach the political expression of the Indians themselves. All this turmoil and agitation did correspond to the *modus operandi* of the Hollywoodian « system ».

Index terms

Index de mots-clés : authenticité, cinéma, représentation de l'indien, stéréotypes, westerns

Index by keywords : authenticity, cinema, Indian representation, Indian stereotype, western

movies

Chronological index : 20th century, XXe siècle

Thematic and geographical index : American-Indian, Amérindien, cinéma, cinema, culture, États-Unis, histoire, history, société, society, United States

Full text

I love movies.

Okay, maybe that's not the most original way to begin an essay about the making of one particular movie. [...] I love movies more than I love books, and believe me, I love books more than I love every human being, except the dozen or so people in my life who love movies and books just as much as I do.

Sherman Alexie

An introduction to *Smoke Signals*¹

- 1 Le groupe amérindien est sans doute le groupe ethnique américain qui a été le plus souvent, et sur le plus long terme, utilisé et manipulé par le *médium* du cinéma. Cette exploitation extrême de l'image de l'Indien - pour employer un terme générique qui sera redéfini en page 2 - répondait aux exigences d'un art éminemment graphique et spectaculaire, comme ont pu être graphiques et spectaculaires la plupart des images tournées sur les Indiens dans les westerns des années trente à cinquante. Car c'est bien là le genre cinématographique qui a le plus repris les anciens stéréotypes historiques liés à l'image de l'Indien pour en faire le centre d'« histoires », avec un *h* minuscule, qui n'avaient plus rien à voir avec les réalités de la conquête de l'Ouest. Chaque film mettant en scène les relations Blancs-Indiens est une création de type artistique qui utilise un arrière-plan historique, mais donne la priorité aux goûts d'un cinéaste, aux volontés des producteurs ainsi qu'aux modes et aux attentes d'un public de plus en plus exigeant. Il n'est pas étonnant dès lors de constater que l'histoire de l'image de l'Indien dans le cinéma, du western classique au « road movie » des années 1990 en passant par les films à message politique des années 1970, est une longue succession d'errances historiques et de manipulations d'une iconographie qui correspondait parfaitement aux besoins d'Hollywood.
- 2 Cette étude s'attachera à démontrer les mécanismes de ces diverses manipulations de l'iconographie de l'Indien dans le 7ème Art, de la simple utilisation des stéréotypes primaires créés par les premiers colons (« le sauvage sanguinaire ») ou par certains philosophes ou auteurs romantiques du XVIIIe siècle (« le noble sauvage »), à une autre forme d'exploitation de l'image de l'Indien à des fins de propagande politique, et ce jusqu'à la naissance d'un désir de « révision » de ces fausses vérités. S'amorce alors un retour vers un besoin d'authenticité véhiculé par un regard différent porté sur les Amérindiens, et non plus sur l'*Indien*. Tout d'abord mis en scène par des cinéastes blancs séduits par la force de la communauté amérindienne et par son Histoire - réelle cette fois, bien que rarement retranscrite avec exactitude dans les films - ce nouveau regard sera ensuite relayé, mais sans plus aucune complaisance, par de jeunes acteurs et cinéastes issus de cette même communauté... Il faudra pour cela attendre les années 1990, c'est-à-dire la fin d'un siècle de mépris, pour qu'enfin une révolution de l'image et donc du statut même de la figure charismatique de l'Indien ait lieu : passant en fait du mythe de l'Indien - et nous garderons donc le terme générique d'Indien pour évoquer ce « mythe » historique et souvent stéréotypique - à la réalité quotidienne de l'Amérindien - citoyen américain d'origine indienne - dont il est démontré par l'image qu'elle n'a rien d'enviable ni de « mythique ».

- 3 Le cinéma étant l'un des moyens de diffusion de l'image le plus puissant - avec la télévision - ces diverses étapes dans l'exploitation de l'iconographie amérindienne ont très largement contribué à l'ancrage dans l'esprit des spectateurs américains de jugements pré-établis et donc de préjugés d'ordre raciste, et il n'est pas inutile de rappeler le rôle parfois nocif que peut avoir l'image sur les masses, même si elle est le produit d'une création artistique. Par ailleurs, évoquer quels ont été les principaux stéréotypes véhiculés par le cinéma américain et souligner leurs conséquences marginalisantes sur une communauté n'est en aucun cas, comme le prétendent encore certains universitaires, un risque de réactivation du stéréotype lui-même mais bien au contraire le moyen le plus efficace de le mettre à mort en en démontrant l'absurdité.

Le rôle du western: une iconographie très ambiguë

- 4 Toute la première moitié du XXe siècle, à quelques exceptions près, a véhiculé ce même message ambivalent et stéréotypique à propos de l'Indien et le western en est sans doute le meilleur exemple culturel. Depuis que le cinéma américain existe, il a utilisé des Indiens comme protagonistes ou figurants de westerns et si leurs rôles ont été quantitativement aussi importants que ceux des cow-boys, l'Indien a rarement été considéré comme un être humain. Pendant des années, les rôles qui lui étaient offerts le reléquaient invariablement dans la catégorie des troisièmes couteaux. L'Indien avait alors pour mission de faire peur ou de se faire haïr. Il était parfois le « noble sauvage », mais la plupart du temps un diable rouge féroce et sanguinaire, laissant peu, pour ne pas dire aucune, place à la dimension historique, humaine et psychologique des personnages, et ce, jusqu'aux années 1950 : « Le western est alors un sous-genre réalisé par des tâcherons pour un public avide d'émotions et bien loin de toute préoccupation esthétique ou de vraisemblance historique »².
- 5 Mais revenons quelques années en arrière. Paradoxalement, et contrairement à une idée reçue, c'est l'Indien, et non le cow-boy, qui fut le personnage central des premiers westerns muets. De plus, ces films tournés pendant la première décennie du siècle, ne faisaient pas le récit de sanglantes batailles contre des soldats ou encore de massacres de pionniers, mais montraient au contraire des scènes de vie quotidienne au sein de la communauté indienne, du moins telle que les metteurs en scène de l'époque se les imaginaient, leur regard subjectif remplaçant les témoignages historiques qui auraient pu ajouter à la qualité de ces premiers films à la dimension parfois documentaire. La plupart de ces films étaient d'ailleurs des histoires d'amour aux titres évocateurs: *La Romance de Petite Colombe* (*Little Dove's Romance*, de Thomas H. Ince, 1911), *L'Amour d'une Squaw* (*The Squaw's Love*, de D.W.Griffith, 1911), etc. A cette époque, l'Indien au cinéma était accepté comme un symbole d'intégrité, de stoïcisme et de droiture d'esprit, rejoignant ainsi la vision des romantiques français, tant et si bien que la tête d'Indien devint rapidement un symbole largement utilisé par la publicité... Le premier conflit mondial n'avait pas encore éclaté et le temps était à l'exploitation d'une imagerie naïve et naturaliste, dont nous verrons quelques résurgences dans les années 1970 avec le retour à l'image de l' « Indien New Age », autre stéréotype connu³. Mais le public réclamait de l'action, et les cinéastes eurent tôt fait de renvoyer les Indiens sur le sentier de la guerre, les faisant surgir comme autant de hordes de guerriers au visage peint attaquant à longueur de bobines des pionniers traversant l'Ouest dans leurs chariots bâchés ou tendant des embuscades à des cavaliers peu méfiants.

- 6 Même si la plupart des westerns de l'époque du muet présentaient les Indiens de façon grotesque, erronée et humiliante, quelques films les considérèrent sinon avec respect, du moins avec compassion et compréhension (dans les années qui précédèrent la Première Guerre mondiale, il y eut des acteurs et même un metteur en scène – James Young Deer – indiens). Alors que la plupart des premiers westerns de Griffith mettaient en scène des Indiens hurlants et barbares, il fit occasionnellement une petite incursion dans un traitement plus réfléchi du sort réservé aux Indiens par ses compatriotes. Dans *La bataille d'Elderbush Gulch* (*The Battle at Elderbush Gulch*, 1913) et *The Massacre* (1915), ceux-ci étaient victimes d'une attaque sauvage de la cavalerie et ne prenaient le sentier de la guerre qu'après que l'un des leurs fût tué lâchement.
- 7 Dans les années 1920, l'intérêt du public pour le western était assez limité, et la majorité des films continuaient à présenter l'Indien de façon traditionnelle, sans respect pour les faits historiques. Soulignons à nouveau que nous ne cherchons pas ici à analyser la véracité du lien à l'Histoire réelle dans le traitement de l'Indien au cinéma – il n'appartient pas à l'artiste de coller aux « faits », souvent eux-mêmes rapportés de manière subjective par des historiens ne les ayant pas vécus⁴ – mais bien à déceler le type d'exploitation faite par les cinéastes du stéréotype iconographique de la figure de l'Indien. Un film allait apporter un point de vue radicalement nouveau sur la question: *La race qui meurt* (*The Vanishing American*, 1925) de George B. Seitz, d'après un roman de Zane Grey. Le titre de ce film donne un ton nouveau: l'Indien est « américain » depuis 1924, il a acquis une citoyenneté dans la douleur et après une véritable tentative génocidaire, mais il est enfin reconnu comme membre d'une communauté plus large que la tribu, l'Amérique :

The Vanishing American (1925) stands as a distinct and bittersweet example of the epic silent western. As a compelling - and sometimes contradictory - mixture of stereotype and insightful social commentary, it is an ambitious work aiming to portray the plight of American Indians as the culmination of an inevitable historical process of domination wrought by "progress"⁵.

- 8 En effet, ce film retrace l'épopée guerrière des tribus indiennes, et démontre comment les vaincus tombaient à la merci d'aventuriers sans scrupules cherchant à les exploiter et les voler. Le rôle principal était tenu par Richard Dix qui subissait la trahison et la lâcheté des Blancs, s'engageait dans l'armée américaine pendant la guerre des Philippines contre les Espagnols et rentrait au pays pour voir les siens dépouillés de tous leurs biens. Quatre ans plus tard, en 1929, Richard Dix allait d'ailleurs à nouveau prêter ses traits et son talent à un autre personnage d'Indien sympathique, de « bon Indien », dans *Le réprouvé* (*The Redskin*) de Victor Schertzinger. Le stéréotype évolue donc à partir de 1925 et l'Indien apparaît comme une victime de pouvoirs dominants. Ce stéréotype n'est pas à proprement parler « utilitaire », l'Indien ne sert pas à faire passer un message mais est alors un personnage possédant un embryon de psychologie. Ce mouvement ne va pas perdurer.
- 9 Dans les années 1940, la situation de conflit international rejaillit sur le cinéma: le spectateur américain se voit alors proposer des films souvent assez manichéens où l'Indien redevient le sauvage d'« avant » et symbolise inévitablement le danger comme dans *La Charge Fantastique* (*They Died With Their Boots On*) de Raoul Walsh, en 1941, vision extrêmement romancée de la carrière militaire de Custer et de sa mort à Little Big Horn. A nouveau, comme cela sera le cas lors de chaque situation de crise politique nationale ou internationale, l'Indien est là pour faire peur ou bien alors pour faire rire: il incarne et diabolise l'Ennemi, quel qu'il soit. Mais à la fin des années quarante, il devient clair qu'un changement dans le traitement cinématographique de l'Indien doit s'opérer : la Seconde Guerre mondiale étant terminée, les films traitant du sujet n'étant

plus vraiment d'actualité, les cinéastes se tournèrent alors vers des sujets plus sociaux tels que l'antisémitisme, l'alcoolisme, la maladie mentale, le racisme..., qui commençaient à se faire connaître du grand public américain. Dans ce climat de prise de conscience sociale amenée par la presse, il était légitime et inévitable que l'Indien d'Amérique retrouve une manière d'identité et soit enfin considéré sous un jour nouveau, et qu'en tout cas, il ne serve plus d'alibi à des combats idéologiques. Le tournant s'opéra avec deux films : *La Flèche Brisée* (*Broken Arrow*, 1949) de Delmer Daves et *La Porte du Diable* (*Devil's Doorway*, 1950) d'Anthony Mann. Dans *La Flèche Brisée*, les Apaches avec Cochise à leur tête étaient décrits comme un peuple fier et digne dont les derniers raids désespérés n'étaient conduits qu'en guise de représailles aux exactions des Blancs qui ne cessaient de piller leurs terres. Pour la première fois, on était loin des sauvages hurlants des premières décennies du cinéma, et c'était déjà beaucoup, car le film en tant que tel n'est pas exempt de défauts : la vérité historique est, comme souvent, loin d'être respectée. Les scènes décrivant les coutumes apaches ont un aspect folklorique et romancé et, surtout, le film adopte un ton paternaliste assez irritant, ce qui fait que l'on en revient encore une fois au malentendu engendré par la description du « noble sauvage ». Malgré toutes ces réserves, *La Flèche Brisée* reste aux yeux de beaucoup le premier western exposant un point de vue qui se veut indien, même à travers le regard d'un scénariste et d'un metteur en scène blancs... Ces deux films engendrèrent alors une large production dans laquelle les Peaux-Rouges honnêtes, braves et loyaux, parfois incarnés par des chefs authentiques, se substituèrent aux anciens traîtres et en devinrent aussi conventionnels et surréalistes qu'eux. Une autre forme de traitement du stéréotype était née : la réhabilitation abusive, avec pour objectif premier l'apaisement des consciences blanches.

10 S'il est un cinéaste qui domina cette époque glorieuse du western, c'est bien John Ford : or, la façon qu'eut Ford de représenter les Indiens dans ses films est plutôt ambiguë. Bien qu'il fût l'un des premiers metteurs en scène à tenter d'utiliser des acteurs indiens dans des seconds rôles, ses westerns véhiculèrent longtemps l'image de la supériorité de la race blanche. Chez Ford, le problème vient surtout de la relation qu'il établit entre l'histoire et le mythe. Bien qu'il se soit longtemps et souvent défendu de faire des films « sur les Indiens », Ford réalisa néanmoins entre 1939 et 1964 dix films dans lesquels ceux-ci ont un rôle prédominant, et John Ford, qu'on le veuille ou non, joua un rôle important dans la perception qu'eut de l'Indien le public américain. Même si tous les westerns de Ford débutent dans un cadre historique authentique – guerres apaches de 1870 pour la trilogie de la cavalerie⁶, guerre d'Indépendance pour *Sur la Piste des Mohawks* (*Drums along the Mohawk*, 1939), migration des Mormons dans *Le Convoi des Braves* (*Wagonmaster*, 1950), la longue marche des Cheyennes de 1878-1879 dans *Les Cheyennes* (*Cheyenne Autumn*, en 64) – son goût pour l'aventure épique l'emporte toujours sur la vérité historique. Il ne chercha donc pas à recadrer l'Indien dans l'Histoire mais bien à se servir de l'Histoire et de l'image de l'Indien pour servir un projet esthétique.

11 Ford participa néanmoins, à sa façon, à ce que nous avons nommé la « réhabilitation » des Indiens, notamment en essayant de rompre avec la tradition des studios qui imposaient des acteurs blancs dans des rôles d'Indiens. Mais il ne put jamais véritablement changer le cours des choses, et même dans *Les Cheyennes*, où pour la première fois Ford s'engageait délibérément et sans retenue pour dénoncer ce que certains commençaient à nommer explicitement un « génocide », les studios l'obligèrent à utiliser des acteurs non indiens pour jouer les personnages indiens principaux (Sal Mineo, Ricardo Montalban et Gilbert Roland). Le ridicule absolu fut même atteint lorsque l'acteur noir Woody Strode joua le rôle de Stone Calf dans *Les Deux Cavaliers* (*Two Rode Together*, 1961).

- 12 Un autre aspect intéressant des westerns de l'époque était le fait que les Indiens parlaient généralement une sorte de charabia très stylisé, à la syntaxe douteuse et ponctuée de grognements, ce qui illustre de manière quasi palpable le mépris accordé à la véracité historique et culturelle de cette communauté. Les personnages blancs, eux, étaient assez souvent capables de comprendre les langues indigènes, ce qui accentuait encore le stéréotype du Blanc intelligent et doué et de l'Indien culturellement limité. Pendant longtemps, Ford conserva ce stéréotype (bien que dans *Le Massacre de Fort Apache* (1948), Cochise se débrouille plutôt bien en espagnol !) mais c'est encore une fois dans *Les Cheyennes* qu'il va se dédouaner en laissant ses protagonistes indiens formuler de longs discours non traduits (si nous voulions aller au fond des choses, nous pourrions souligner ici le fait que les acteurs étaient Navajo et que la langue parlée à l'écran n'était donc pas authentique... mais l'effort et l'effet étaient là).
- 13 Ford sacrifia toutefois longtemps à la mode qui voulait que les Indiens communiquent en imitant des cris d'animaux ou d'oiseaux, en particulier la nuit ou avant d'attaquer les valeureux pionniers, comme s'il s'agissait d'un moyen d'expression commun à tous les Indiens. En ce qui concerne la violence, la cruauté et la barbarie qui étaient souvent accolées à l'image de l'Indien, Ford perpétua également pendant longtemps ce cliché: soldats mutilés attachés aux roues des chariots dans *Le Massacre de Fort Apache*, torture dans *La Charge Héroïque* (1949), autant d'actes de sauvagerie gratuite qui faisaient apparaître les Indiens comme bien plus sanguinaires que les Blancs. Ce schéma se fissura quelque peu dans *La Prisonnière du Désert* (*The Searchers*, 1956) et encore *Les Cheyennes*, où Ford attribua progressivement la violence aux Blancs et commença à trouver des raisons et même des excuses aux représailles indiennes.
- 14 La plupart des westerns, ceux de Ford inclus, stigmatisaient les Indiens comme une entrave à la colonisation, à l'avancée vers l'ouest de la civilisation américaine personnifiée par les familles blanches. En conséquence, ces films montraient des femmes et des enfants blancs menacés par la présence indienne, cette menace justifiant automatiquement l'intervention de la cavalerie. En revanche, on voyait rarement des femmes et des enfants indigènes en situation de danger, ou toute autre situation pouvant justifier des accès de violence dirigés vers les Blancs. Là encore, Ford allait rompre avec la tradition dans *La Prisonnière du Désert*, où les guerriers Comanches luttent tout en essayant de protéger leurs femmes et leurs enfants, et davantage encore dans *Les Cheyennes* où Ford décrivait cette fois la présence militaire comme une réelle menace pesant sur le peuple Cheyenne. Dans ces deux films, Ford inclut même des scènes où ce sont des Blancs qui scalpent, contrairement à ce que l'on avait l'habitude de voir jusqu'alors. Dans une interview donnée à Lindsay Anderson au sujet de la préparation du film *Les Cheyennes*, Ford déclare :

C'est une histoire vraie que nous allons tourner à la manière d'un documentaire... Ce sera l'Ouest mais vu du côté des Indiens. J'ai tué plus d'Indiens dans ma carrière que n'importe quel réalisateur, alors j'ai pensé que ce ne serait que justice si je racontais leur point de vue.⁷

- 15 C'est donc avec ce film que Ford allait rendre hommage à ce peuple (il considérait lui-même le film comme son acte de contrition) en racontant la longue marche d'une tribu de quelque 300 Cheyennes qui quittèrent leur réserve de l'Oklahoma en 1878 pour regagner leurs terres ancestrales du Dakota. Décimés par le froid et la faim, harcelés par les troupes américaines, ils furent pratiquement anéantis tout au long de leur périple de près de 2500 kilomètres. Même si le film n'était pas parfait, il ouvrait la voie à une nouvelle ère dans l'image de l'Indien telle qu'elle était véhiculée par Hollywood. En effet la vision de Ford n'avait fait que suivre l'évolution des mentalités de son pays: de

l'attitude hostile envers l'ennemi potentiel dans les années qui précédèrent la Deuxième Guerre mondiale, en passant par le déclin du bel optimisme engendré par les années fastes de l'après-guerre jusqu'au pessimisme cynique de la guerre froide. Tous ces éléments sociologiques ont sans doute joué un rôle dans l'évolution du discours de Ford sur l'histoire de l'Ouest. Les années 60 allaient en effet marquer une nouvelle étape : après l'affrontement, puis la rencontre, on allait assister au mélange des deux cultures blanche et indienne.

- 16 L'association Blanc/Indien existait déjà et on l'avait déjà rencontrée dans les récits d'aventures de Fenimore Cooper. De la même façon, il y a toujours eu des aventuriers blancs pour tomber amoureux de princesses indiennes dans la lignée de Pocahontas, mais la princesse mourait souvent avant que le couple ne puisse s'unir « légitimement », pour bien montrer combien il était difficile alors de transgresser les règles implicites de la séparation Blanc/Indien. Malgré ces restrictions, le concubinage temporaire entre le héros blanc et la squaw était envisageable, mais s'ils décidaient de vivre ensemble, ce devait être à l'écart de la civilisation (*La Captive aux Yeux Clairs* ou *The Big Sky* d'Howard Hawks, 1952), ou alors dans l'ouest californien (*Les Deux Cavaliers* ou *Two Rode Together* de John Ford, 1961). Des films comme *Le Vent de la Plaine* (*The Unforgiven*, 1959) de John Huston ou *Les Rôdeurs de la Plaine* (*Flaming Star*, 1960) de Don Siegel allaient apporter un élément supplémentaire en mettant en scène des Indiens élevés dans des familles blanches et tiraillés entre leurs racines et leur famille d'adoption (Audrey Hepburn pour le premier film, et Elvis Presley dans le second).

De la propagande à la réappropriation de l'image

- 17 Cette vision de plus en plus réaliste et pessimiste allait se renforcer vers la fin des années 60, qui marquèrent également l'intensification de l'effort de guerre au Viêt-nam. De plus, le militantisme noir se faisait de plus en plus présent et pressant, les révoltes estudiantines et la naissance du mouvement hippie bousculaient la suffisance et le conformisme américains. Des libéraux et même des producteurs de cinéma commencèrent à établir des parallèles entre les massacres perpétrés par les soldats américains au Viêt-nam et le « génocide »⁸ indien au XIXe siècle. A nouveau, l'iconographie de l'Indien allait servir une cause qui n'était pas celle de la communauté elle-même.
- 18 Le film d'Abraham Polonsky *Willie Boy* (*Tell them Willie Boy is Here*, 1969) amorce une nouvelle vague de westerns que l'on peut qualifier de « pro-Indiens » plus réalistes, plus amers également : réalisé par un auteur victime du *maccarthysme* dont c'était le premier film depuis 1951, il raconte la traque d'un jeune Indien par un shérif et sa milice. Pour bien montrer que des parallèles pouvaient être établis avec d'autres « histoires » et que cette intrigue était atemporelle, Polonsky avait délibérément choisi d'avoir recours à des anachronismes en faisant porter à ses personnages des vêtements en vogue à la fin des années 60 et en faisant sauter Willie Boy d'un train de marchandises moderne alors que l'action est censée se dérouler en 1909. Le jugement critique que porte Vine Deloria, Jr, professeur amérindien à l'université du Colorado spécialiste des études amérindiennes et intellectuel militant, au regard sans concession pour tout ce qui émane du « pouvoir dominant », est cependant positif. Deloria reconnaît les mérites de ce film-tournant :

Tell them Willie Boy is Here, starring Robert Redford and Katherine Ross, chronicled an earlier incident in this century in which a sheriff's posse pursued a young California girl. The movie had a ring of authenticity regarding both the reservation and the historical period. Because it did not show the Indian using magical tricks or being particularly religious, Willie Boy did not attract the great crowds that attended Billy Jack, and few people connected the conditions of Indians on California reservations with the demands of the protestors in Washington⁹.

- 19 C'est bien cet effort d'authenticité, même s'il émane de cinéastes blancs – et est donc toujours associé à une forme d'idées reçues – et sert des projets politiques beaucoup plus larges que la défense de la communauté amérindienne, qui marque le réel tournant du cinéma américain mettant en scène des Indiens. Le cinéma « pro-Indien », parce qu'il devient un témoignage plus réaliste de la situation indienne, est alors utilisé à des fins de propagande non pas pour dénoncer la situation amérindienne contemporaine, mais bien pour parler du scandale de la guerre du Viêt-nam.
- 20 Les Indiens de *Willie Boy* n'avaient plus de souvenirs, mais s'il est un personnage qui avait de la mémoire, c'est bien Jack Crabb, le héros de 121 ans de *Little Big Man* (1970) dans lequel Arthur Penn allait lui aussi établir le parallèle entre génocide indien et engagement au Viêt-nam. Mélange de comédie, de satire et de scènes d'un réalisme quasi documentaire, le film est bâti sur le récit de Jack Crabb, qui dit être le dernier survivant de Little Big Horn. L'histoire est un flash-back sur la vie de Jack et de ses tribulations entre le monde des Blancs et celui des Cheyennes. Un des mérites de Penn, et pas des moindres, est d'avoir réalisé un film ambitieux passant brutalement de la comédie réjouissante et débridée à la tragédie effroyable avec le massacre de la Washita River¹⁰.
- 21 Cette même année 1970, Ralph Nelson fit revivre le massacre des Cheyennes à Sand Creek en 1864 dans *Soldat Bleu* (*Soldier Blue*) en y voyant un parallèle avec le massacre de Mai Lai au Viêt-nam en 1967. La longue scène du massacre est un enchaînement de tueries, de mutilations et de viols insoutenable à force d'atrocité et de sadisme, et visiblement influencée par les westerns italiens de l'époque. Dans cette série de pamphlets pro-indiens, un film allait suggérer que les Indiens pouvaient être capables de cruauté, comme toute autre race : *Un Homme Nommé Cheval* d'Elliot Silverstein (*A Man Called Horse*, 1970), histoire d'un lord anglais capturé par les Sioux, puis torturé, humilié et asservi, qui prouve son courage en subissant et surmontant la *Sun Vow Ceremony*¹¹, suspendu à des cordes fixées à sa poitrine par des crochets, ce qui lui vaut le respect de la tribu. Le film allait connaître deux suites en 1976 et 1983, mais la trilogie fut condamnée par les Sioux eux-mêmes pour avoir décrit les mythes et rites indiens de façon erronée et outrancière. En effet, le film avait été tourné dans une réserve Sioux avec le soutien enthousiaste de ses habitants qui pensaient que ce serait un film authentique sur leur peuple. A la sortie du film, ils étaient devenus la risée de l'Amérique indienne. Dans les années soixante-dix, le public amérindien lui-même devint particulièrement sensible à l'image que l'on renvoyait de la communauté. Il devenait insupportable de se voir encore sur le grand écran affublé de plumes ou relégué au rang de personnage éternellement marginal, ce que ne cessera de souligner l'écrivain Sherman Alexie dont nous citerons quelques propos plus loin. Cette iconographie caricaturale devenait également insoutenable aux professionnels du milieu du cinéma qui avaient milité pour la cause indienne au début des années 1970 et s'étaient engagés. Ainsi, Marlon Brando marqua-t-il sa désapprobation face à cette imagerie avilissante développée par Hollywood en refusant son Oscar de 1972, pour son rôle dans *The Godfather*, de façon plutôt spectaculaire. Deloria le rapporte de la sorte :

Marlon Brando sent Sasheen Little Feather to reject his Oscar and chastise the

Hollywood community for its detrimental portrayal of Indians¹².

- 22 Mais qu'ils soient décrits comme des démons ou bien des saints, les Indiens ont trop rarement été montrés comme des êtres humains complexes, avec leur propre culture, leurs traditions et leurs valeurs propres: la fin des revendications armées amérindiennes de l'année 1975¹³, même si elle brida définitivement l'activisme à l'état pur, développa en parallèle un désir d'authenticité culturelle et religieuse justifié par la peur même de ne plus être « défendu » et d'en mourir :

Two entirely different developments characterize the period from 1972 to 1990. First, Indians in their respective tribes began a serious revival of their religious traditions. Ceremonies that had long been discarded or suppressed were once again performed. Traditional people were sought out for their knowledge of ceremonies and customs. Young Indians all over the country felt it imperative to experience a vision quest and some groups even reinstituted a version of the Ghost Dance¹⁴.

- 23 Dans ce contexte de réappropriation par les jeunes Amérindiens de leur patrimoine culturel et religieux, il n'était plus question d'admettre le stéréotype à l'état brut, ni même l'exploitation de leur image à des fins publicitaires ou politiques (cf. les campagnes écologistes évoquées plus haut). Cette « renaissance culturelle » s'accompagne d'une prise de conscience de l'importance pour la culture américaine elle-même de cet héritage indien par de nombreux artistes non indiens. Ce qui résulta de ce réveil blanc, pourrions-nous dire, ne fut pas toujours du meilleur goût, même si les spectateurs répondirent favorablement à cette nouvelle imagerie « purifiée » et encouragèrent donc Hollywood à poursuivre pour un temps cette évolution. L'exemple de Kevin Costner est à cet égard parlant.

- 24 C'est sans doute lui qui allait, le premier, à sa façon et sans nécessairement convaincre les Amérindiens eux-mêmes, tenter de remédier à cette lacune du cinéma américain en réalisant en 1990 *Danse avec les Loups* (*Dances with Wolves*), histoire d'un soldat de la cavalerie américaine qui se lie d'amitié avec un groupe de Sioux jusqu'à devenir un des leurs. On a déjà beaucoup parlé de ce film qui allie la rigueur du classicisme à un propos libertaire sans doute contestable car à nouveau centré sur une nouvelle forme d'assemblage de « clichés » esthétisants – les beaux paysages de l'Etat du Dakota du Nord, la spiritualité indienne traditionnelle (ici usurpée par un Blanc, et donc à nouveau coupée de sa source). Mais il est intéressant de constater le travail fourni sur l'image : en effet, l'univers des Blancs, essentiellement violent, rappelle l'esthétisme baroque des westerns *spaghetti* alors que pour décrire la vie chez les Sioux, Costner s'est inspiré des peintres et des illustrateurs de l'Ouest du XIXe siècle – Curtis ou encore Remington – comme pour donner un regard nostalgique sur un monde irrémédiablement disparu. Du point de vue même de l'iconographie, on peut noter une évolution vers un retour au stéréotype du « bon sauvage », un bon sauvage qui serait blanc cette fois, et en quête d'une pureté naturelle que seuls les Indiens possèdent de par leur contact avec les éléments, et qui devrait donc s'affranchir de la civilisation pour revenir à un état pré-lapsarien. Ce film apparaît donc bien comme un film métonymique et symboliste qui sert un projet philosophique. A nouveau, il n'existe pas dans ce film – car tel n'est pas son propos – de respect absolu de l'Histoire, mais une recherche de fusion avec l'Esprit amérindien tel qu'il est perçu par une société blanche devenue écologiste et tourmentée par son sens de la culpabilité. Rechercher et lister les inepties d'ordre historique présentes dans ce film n'est donc pas une démarche indispensable dès lors que l'on a saisi le projet costnerien :

Enfin toujours par rapport à l'authenticité, pourquoi Costner s'est-il trompé de

tribu? Si son western doit s'appeler « révisionniste », ce serait bien à cause de ce point précis. Il importait peu pour son propos que ses Indiens soient identifiés tribalement, mais dès lors qu'il le faisait, il devait respecter un minimum de vérité historique¹⁵.

- 25 En effet, pourquoi Costner, contrairement aux autres cinéastes ayant utilisé l'image de l'Indien, se devait-il de revenir à l'Histoire *stricto sensu* ? Et d'ailleurs en quoi consiste l'erreur de Costner si l'on se souvient que le film est en fait tiré d'une adaptation de l'ouvrage éponyme de Michael Blake dans lequel il mentionnait plus particulièrement des Comanches ? Enfin, pourquoi attendre de ce film, certes « pro indien » dans sa forme, mais peu engagé politiquement dans le ton, une objectivité à laquelle même les historiens ne peuvent aspirer ? Même s'il nommait les Indiens – qui ne sont d'ailleurs pas « ses » indiens, mais bien « des » Indiens – par le nom d'une tribu, ces Indiens incarnaient une série de valeurs universelles symbolisées par la multiplicité même des tribus, des rituels, des « clichés » animistes et naturalistes sans doute portés par cette nouvelle foi dans la pureté d'une Amérique originelle aujourd'hui dégradée. Il est incontestable que ce film brasse et rebrasse des mythes pan indiens afin d'aboutir à la vision du contraste essentiel entre le monde moderne et la mort des illusions de progrès de l'homme blanc, comme le souligne cette excellente citation de Robert Baird :

First is Claude Levi Strauss's notion that myths and narratives reconcile cultural contradictions and bring opposing forces and values together. With the ongoing Indian Myth, the contradiction is between Nature and Industry, hunting and agrarianism, innocence and decadence, Manifest Destiny and the Sacred Homeland. Thus, *Dances with Wolves* is a cinematic myth that addresses still unresolved traumas and contradictions of American history, as well as current contradictions between industrialism and environmentalism, tribal society and industrial society, the melting-pot (assimilation) and multiculturalism (racial/ethnic pride)¹⁶.

- 26 En ce sens, qu'on le considère comme un bon film ou comme une escroquerie intellectuelle, ce film emblématise une évolution de l'iconographie de l'Indien, plus proche du Blanc que jamais, plus proche de ses aspirations à un retour vers la nature, plus humble aussi. L'Américain dominant semble prêt à recevoir des leçons de vie de l'Autre, et pour une fois, cet Autre est indien. Certes, les clichés sont présents et les Amérindiens en riront, mais ils se sentiront, dès lors, le droit et le devoir de produire leur propre iconographie de ce qu'ils sont.

Modernité et hyperréalisme

- 27 Le déclin du genre canonique du western est apparu dans les années 60, ce qui correspond à une nouvelle prise de conscience des cinéastes américains et à un regard de plus en plus critique sur l'histoire de leur pays. Cette période fut celle des droits civiques, des débuts du Viêt-nam et d'une forme de rejet par une partie des Américains de la violence dans la rue, à la télévision, comme au cinéma. Or, il a fallu du temps à l'Indien pour tirer profit de ce renouveau culturel. Si le genre du western s'est doucement éteint, l'image de l'Indien est, quant à elle, restée gravée dans les mémoires et le stéréotype a perduré. Peut-être que le public, qui avait longtemps été habitué aux attaques de diligences, aux danses de guerre autour du totem, aux cris stridents poussés par des guerriers féroces et surtout aux héros blancs faisant mordre la poussière aux Peaux-Rouges, n'a pas accepté la remise en question de toute cette imagerie. Il n'était

pas vraiment prêt à accepter une vision certes moins spectaculaire et épique, mais beaucoup plus réaliste de la destinée de la nation indienne. Le western a été l'illustration d'un phénomène étrange et ambivalent de rejet et d'attirance : l'effet d'une réelle xénophobie américaine pour l'Indien doublée d'un complexe de culpabilité permanent face à l'exclusion qui en résultait. C'est pour cela que l'on ne peut sans doute pas parler dans le cadre américain de « génocide » indien mais bien, au XIXe siècle, d'une forme de « tentative ethnocidaire » n'ayant jamais recouvert l'aspect d'une volonté politique affichée, mais dont l'impact est toujours présent dans l'esprit des contemporains, générant le perpétuel glissement entre reconnaissance culturelle de l'Autre-Indien et souhait d'annihilation de cette mémoire.

- 28 L'engagement du cinéma hollywoodien de la fin des années 1970 et 1980 dans une série de films de type « révisionniste »¹⁷, c'est-à-dire acceptant de revoir et de corriger les stéréotypes classiques « anti-Indiens », n'est pas pour autant, nous l'avons vu, un paiement de la dette morale aux Amérindiens, mais plutôt un glissement de certains stéréotypes vers d'autres, plus politiquement corrects mais toujours détachés de la réalité amérindienne. Ces films se veulent « engagés » socialement ou philosophiquement, mais ils renvoient toujours le regard du dominant et les peurs de l'« ancien conquérant ». Il s'agit toujours de westerns tels qu'ils sont classiquement définis¹⁸, mais porteurs d'un message différent. Le fait même que, jusqu'à une date très avancée (*Powwow Highway* de Jonathan Wacks, 1989), les rôles d'Indiens soient majoritairement interprétés par des Blancs marque la profonde ambiguïté de ces films dits « révisionnistes », qui finalement « révisent » bien peu de choses mais jouent toujours sur les mêmes codes :

Hollywood, since its inception, has needed to do little more than reiterate an already deeply entrenched and comfortably mythic narrative. It still does so in the 1980s and 1990s, in obvious ways (*Dances with Wolves*, *Pocahontas*, *The Indian in the Cupboard*) or in more covert forms too: in a contemporary West Coast thriller such as de Palma's *Body Double*, the "Indian" is once again played by a white actor, Gregg Henry¹⁹.

- 29 Le film de Wacks, *Powwow Highway*, amorce sans doute un réel tournant vers une vision de l'Indien par lui-même, dans son cadre de vie qu'est la réserve, même si la veine comique du film atténue légèrement l'hyperréalisme des scènes issues du quotidien de cet indien cheyenne, Philbert Bono, qui cherche à devenir un guerrier dans la tradition de ses ancêtres. Cela dit, même si la parole et le jeu sont rendus aux Amérindiens, enfin perçus comme des citoyens modernes et replacés dans une Amérique contemporaine, le film ne peut s'empêcher, afin de décrire la quête culturelle et spirituelle du protagoniste, de rebrasser des images purement indiennes, mais bien connues des Blancs, en particulier le lien à l'*American Indian Movement*, avec le risque d'en faire des « clichés ». Sherman Alexie, même s'il reconnaît l'avancée vers plus d'authenticité que représente ce film, regrette l'usage de ces clichés un peu faciles :

The performances are fine but it trades in so many stereotypes, from standing in a river singing, to going up on a mountaintop to get a vision, and the generic AIM political activism. Every stereotypical touchstone of a contemporary Indian art film is there²⁰.

- 30 Alexie se chargera, avec son regard d'écrivain amérindien sans concession, de tourner en dérision ce qui pourrait apparaître comme trop sérieusement de l'ordre de la « vérité spirituelle » indienne afin de se concentrer, dans son œuvre littéraire comme dans le script du film *Phoenix Arizona* (*Smoke Signals*, Chris Eyre, 1998), sur le vécu des Amérindiens d'aujourd'hui. Même si l'humour et l'autodérision sont omniprésents, la

cruauté de la misère et du racisme ambiants est très clairement soulignée : il ne s'agit plus d'user de stéréotypes pour protéger la « conscience » américaine, mais bien de montrer le réel. L'attitude un peu extrême de Sherman Alexie et assez symptomatique du rejet des jeunes artistes amérindiens pour leurs propres identifiants culturels, dès lors qu'ils peuvent être tournés en dérision, mal interprétés voire « dérobés » par le public blanc (« We are and have always been nations within this nation and any threats to that are dangerous [...] also in cultural appropriation, you know, with white people crawling into sweat lodge and buying our religions »²¹) : la présence de l'ancien activiste John Trudell dans le film populaire *Coeur de Tonnerre* (*Thunderheart*, Michael Apted, 1992), qu'il considère par ailleurs comme un bon film, a le don d'irriter Alexie :

Thunderheart is a far superior movie, just in terms of its representation. I mean, it is a generic white guy saves-the-day movie but I think it's better in terms of its representation of contemporary Indians. Except for John Trudell changing into a deer. I've never seen an Indian turn into a deer!²²

- 31 Plus largement, le cinéma américain, tous genres confondus, attendra donc 1998 et le film de Chris Eyre, *Phoenix Arizona (Smoke Signals)*, pour donner enfin la parole aux Indiens eux-mêmes, sans maquillage ni faux-semblants, sans clichés susceptibles de mettre la communauté en danger dans ce qu'elle a de plus fragile : la préservation de son patrimoine culturel et religieux. Entièrement réalisé et joué par des Indiens, tiré d'un récit de l'écrivain amérindien contemporain Sherman Alexie, ce film est le premier film indien à connaître une carrière que l'on peut qualifier de « grand public »²³. Très bien accueilli par la communauté indienne, ce film authentique sur le désir de fuir et de partir à la recherche de ses racines, sans doute trop ethnocentrique et dérangeant pour le public américain, est resté assez confidentiel aux Etats-Unis mais s'est bien exporté en Europe. Il semblerait que le grand écran, reflet souvent assez fidèle de la culture qui le génère, n'ait pas encore aux Etats-Unis totalement intégré la notion de multi-ethnicité. *Smoke Signals*, parce qu'il est écrit, mis en scène et joué exclusivement par des Amérindiens, est le prototype d'un cinéma nouveau qui prend sa source dans la réalité de la réserve. Cette réalité, comme elle s'inscrit en opposition avec les films « mythiques » pro-indiens réalisés par des Blancs, est perçue par le spectateur comme excessive et dérangeante. Montrer la réalité historique, telle qu'elle est vécue au quotidien par les jeunes Amérindiens, détruit le rêve costnerien de retour à une pureté adamique : cette pureté n'existe pas. Les Amérindiens d'aujourd'hui sont des citoyens à double statut, citoyens tribaux²⁴ et américains, déchirés entre deux mondes. Le racisme, l'exclusion, la misère sont le lot commun de cette communauté en phase d'extinction depuis que la mixité intertribale menace jusqu'à l'identité tribale. Le regard sévère porté par les Amérindiens eux-mêmes sur cette réalité incontestable est à la fois hyperréaliste et désillusionné. Si la littérature permet sans doute encore aux intellectuels amérindiens de croire en la survie de leur culture originelle et à la transmission de la tradition orale, le cinéma est, quant à lui, messenger d'une autre voix, plus corrosive et sans concession : celle du réel américain. L'humour est l'ingrédient indispensable de ce film afin de protéger tout ce qu'il y a en filigrane derrière la misère de la réserve : la quête identitaire, le retour aux racines, la spiritualité, la tradition orale, le conteur étant ici incarné par le jeune Thomas. Le titre lui-même, *Smoke Signals*, utilisant l'iconographie stéréotypée de l'Indien des Plaines est une démonstration du projet commun à Alexie et Eyre :

the surface, it's a stereotypical title, you think of Indians in blankets on the plains sending smoke signals, so it brings up a stereotypical image that's vaguely humorous. But people will also instantly recognize that it is about Indians. Then, when you see the movie, you realize that, in a contemporary sense, smoke

signals are about calls of distress, calls for help²⁵.

32 Ce film, comme toutes les productions artistiques amérindiennes de ces trente dernières années, est à double lecture. Il peut bien sûr satisfaire un spectateur blanc car l'ambiance générale est bon enfant, les personnages sont sympathiques et l'intrigue « initiatique » facile à suivre. Pour un spectateur amérindien, il renvoie à des réalités quotidiennes peu réjouissantes (le chômage, l'alcoolisme, le racisme...) et à des questionnements identitaires profonds connus de tous les jeunes vivant sur les réserves. Derrière l'humour et la voix de John Trudell – dont Alexie avait souhaité la présence sonore en voix off – la question de la survie est cruellement posée.

33 Il semblerait en fait que seul le regard amérindien puisse redonner à la culture autochtone d'aujourd'hui le caractère vivant et vibrant qui la caractérise et qui la rend profondément authentique. Il ne s'agit pas de se laisser définir par les autres mais de trouver en soi les outils nécessaires à la bonne définition de ce que l'on est. N. Scott Momaday formule ainsi cette nouvelle exigence amérindienne dans la version de 1997 de son recueil d'essais théoriques *The Man Made of Words* :

My convictions have grown stronger. I believe that what most threatens the American Indian is sacrilege, the theft of the sacred. Inexorably the Indian people have been, and are being, deprived of the spiritual nourishment that has sustained them for many thousands of years. This is a subtle holocaust, and it is ongoing. It is imperative that the Indian defines himself, that he finds the strength to do so, that he refuses to let others define him²⁶.

Bibliography

- ALEXIE Sherman, *Smoke Signals, a Screenplay*, New York : Miramax Books, 1998.
- BARRETT S.M. *Mémoires de Geronimo*, (Intro. Frederick W. Turner, traduit de l'américain par Martine Witznitzer) Paris : La Découverte/Poche, 2001.
- BERNARD Carmen & GRUZINSKI Serge, *Histoire du nouveau monde (2 tomes)*. Paris : Fayard, 1991 (tome 1), 1993 (tome 2).
- BROWN Dee, *Enterre mon coeur à Wounded Knee : la longue marche des Indiens vers la mort*. Préface D'Yves Berger (*Bury My Heart at Wounded Knee*, 1970, traduit de l'américain par Gisèle Bernier), Paris : Stock, 1973.
- CALLOWAY Colin G. *First Peoples, a Documentary Survey of American Indian History*, Bedford/StMartin's, Boston, 1999.
- CATLIN George, *North American Indians*, édité par Pierre Matthiessen, New-York : Penguin Books, 1989.
- COLLINS Peter C. and E.O' CONNOR John, *Hollywood's Indians, The portrayal of the Native American in Films*, Lexington : The University Press of Kentucky, 1998.
- DANIEL N. Paul, *We were not the Savages*, Halifax (Nova Scotia) : Fernwood Publishing, 2000.
- DELORIA Vine Jr., *Red Earth, White lies: Native Americans and the Myth of Scientific Fact*, New York : Fulcrum Publishing, 1997.
- *God is Red*, New York : Fulcrum Publishing, 1994.
- DUBOIS Daniel et BERGER Yves, *Les Indiens des Plaines*, Paris : Editions du Rocher, 2001.
- ERDOES Richard & ORTIZ Alfonso, *Et Coyote créa le monde, mythes et légendes des Indiens d'Amérique*, traduit de l'anglais par Alain Déchamps, Paris : Albin Michel, "Terre Indienne", 2000.
- FIXICO Donald L. « Creek-Seminole-Shawnee-Sac and Fox », in *Native American Testimony*, Chapitre 5, « Sovereignty Revitalized », Penguin Books, 1992.
- FOLHEN Claude, *Les Indiens d'Amérique du Nord*, Collection « Que Sais-Je? » Paris : Presses Universitaires de France, 1999 (1985).

FOX-GENOVESE Bernhard Burner, *Firsthand America, a History of the United States*. St James, New York : Brandywine Press, 1994 (5th edition)

GREEN Rayna. *The Encyclopaedia of the First Peoples of North America*. Toronto: Douglas & McIntyre, 1999.

GRUZINSKI Serge. *La pensée métisse*, Paris : Fayard, 1999.

La colonisation de l'imaginaire, Paris : Gallimard, 1988.

Le Nouveau Monde/Mondes Nouveaux : l'expérience américaine, WACHTEL Nathan (Dir.) Ed. Recherches sur les Civilisations / Ed. de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1996.

HAGAN William T., *American Indians*, Chicago, 1961.

HENNEBEL Guy (Dir.), *Western : que reste-il de nos amours ?* Paris : Cinémaction - Corlet, n° 86, 1er trimestre 1998.

HIRSCHFELDER Arlene, *Histoire des Indiens d'Amérique du Nord*, (trad. Marc Baudoux), Paris : Larousse, 2001.

MOMADAY N. Scott, *The Man Made of Words, Essays, Stories, Passages*, New York : St. Martin's Press, 1997.

Revue Française d'Etudes Américaines, *Cinéma Américain : aux marches du paradis*, n° 57, juillet 1993.

ROSTKOWSKI Joëlle, *La conversion inachevée, les Indiens et le christianisme*, Paris : Albin Michel, 1998.

VENUAT Monique et GARRAIT-BOURRIER Anne, *Les Indiens aux Etats-Unis : renaissance d'une culture*, Paris : Ellipses, coll. Les Essentiels de civilisation, 2002.

Sources internet

Sending Cinematic Smoke Signals: an Interview with Sherman Alexie, by Dennis WEST and Joan M. WEST <<http://www.lib.berkeley.edu/MRC/alexie.html>>

Notes

1 Sherman Alexie, *Smoke Signals, a Screenplay*. New York: Miramax Books, 1998, VII.

2 OHEIX Bernard, « De l'extermination des Indiens dans la réalité et (accessoirement) au cinéma », in *Western que reste-t-il de nos amours? CinémaAction* n°86, ed. Corlet Télérama, 1998, 84.

3 L'anthropologue américain Shepard KRECH III a, à cet égard, écrit un ouvrage magistral en 1999, *The Ecological Indian: Myth and History*, où, enfin, les pendules sont remises à l'heure. En présentant très clairement ce que sont les mythes naturalistes fondateurs de la culture indienne, et en soulignant qu'ils ne sont que des mythes accompagnés de rituels, Krech annule et détruit l'image - si pratique - de l'Indien écologiste engagé... Il part pour cela de l'une des toutes premières campagnes publicitaires écologistes de la compagnie américaine *Keep America Beautiful Inc.* (« Gardez l'Amérique belle »), en 1971, montrant sur d'immenses affiches, un visage d'Indien avec dans le regard une larme et en gros titre: « Pollution: it's a crying shame » (« la pollution : c'est honteux à pleurer »). Immédiatement touchée par cette vision inhabituelle, l'Amérique, prompt à s'émouvoir dès lors qu'on lui parle d'elle et de son devenir, fit de ce « Crying Indian » (« Indien en larmes ») une icône. L'acteur cherokee Iron Eyes Cody, qui avait posé pour l'affiche, n'avait rien d'un porte-parole écologiste, mais son visage buriné et le message véhiculé, étaient eux, des plus parlants. Il s'agit là d'un cas flagrant de manipulation de l'opinion publique par l'image et par une mémoire collective stéréotypique. Cela permit le démarrage du mouvement écologiste américain, celui-ci utilisant le visage de ce même acteur à plusieurs reprises, sans se soucier de la réaction des Amérindiens eux-mêmes. L'Indien *New Age* n'existe pas. Il y a d'une part, le citoyen amérindien qui tente de vivre en harmonie avec sa culture traditionnelle et les exigences de sa société, et d'autre part, les écologistes qui cherchent à faire passer leur message socio-politique.

4 Notons à cet égard la citation éclairante de Wilcomb E. WASHBURN, de la Smithsonian Institution : « Few will agree on what films truly represent the American Indian, but no one

should be deterred from debating the question. The "historical reality" - if one can accept the concept at all - will always remain elusive, speculative, and controversial. The filmmaker can legitimately stand with the historian and the novelist in asserting equal claims to representing the American Indian. », *Hollywood's Indian: The Portrayal of the Native American in Film*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1998, foreword, XI.

5 RILEY Michael J., « Trapped in the History of Film; Racial Conflict and Allure in *The Vanishing American* », in *Hollywood's Indian, The Portrayal of the Native American in Film*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1998, 58.

6 *Le Massacre de Fort Apache (Fort Apache, 1947) ; La Charge Héroïque (She Wore a Yellow Ribbon, 1949), Rio Grande (idem, 1950)*.

7 ANDERSON Lindsay, *John Ford, Cinq Continents/ Hatier*, coll. Bibliothèque du Cinéma, Paris, 1985, 161 (il n'existe pas de trace de la version originale en anglais de la présente citation).

8 Signalons que ce terme a beaucoup été utilisé dans les années soixante ce qui en justifie l'usage à ce stade de notre analyse. Nous lui préférons l'expression de « tentative génocidaire » ou « ethnocidaire », le terme « génocide » marquant dans le contexte amérindien plus la qualification d'un résultat *a posteriori* que d'une intention politique.

9 DELORIA Jr. Vine, *God is Red, A Native View of Religion*. Golden, Col.: Fulcrum Publishing, 1994.

10 Bataille de la Washita River : 27 novembre 1868. Custer et son 7^e régiment de cavalerie lancèrent une attaque sur un village cheyenne endormi et situé dans une réserve et au cours de laquelle 100 Indiens et 21 soldats furent tués.

11 Choqués par Wounded Knee, les Indiens cessèrent de croire aux principes de résurrection invoqués par la *Ghost Dance* (voir note 14) après les événements de 1890. Dans les Plaines, ils pratiquèrent alors plus ardemment une autre danse sacrée lakota, qui remontait aux débuts du XVIII^e siècle, la Danse du Soleil, *WIWANYANK WACIPI/ La danse-qui-regarde-vers-le-soleil*. Cette danse, qui là aussi se répandit dans toutes les Plaines et dépassa vite la Nation sioux, symbolise le sacrifice de la chair et de l'esprit au grand mystère de la création. Elle vénère le Soleil, représentation naturelle du Grand Esprit. Extrêmement controversée par les Blancs car elle nécessite la mutilation des corps de ceux qui dansent, elle fut longtemps interdite et donc pratiquée en secret à l'extérieur des réserves, dans des lieux qui devinrent « sites sacrés » comme les « *medecine wheels* », alors que dans les réserves on simulait le percement des chairs des danseurs par des harnais et des cordes nouées à la taille. Le vrai rituel ne fut cependant jamais abandonné, et les traditionalistes sioux le pratiquent à nouveau depuis les années 1970, sous la surveillance d'un responsable indien nommé par le Bureau of Indian Affairs (BIA) qui assume les conséquences des éventuelles infections dues aux blessures. Aujourd'hui, une Danse du Soleil se déroule annuellement sur chaque réserve des Plaines, toutes nations des Plaines confondues, et même dans quelques zones urbaines. Cette religion marque le renouveau spirituel indien. Même s'il arrive souvent que les mutilations ne soient que simulées, le symbole qui unit le danseur à l'*axis mundi* que représente l'arbre reste très puissant.

12 DELORIA Jr. Vine, *op.cit.*, 21.

13 De février à mai 1975, un groupe de 200 Amérindiens se réunit en effet dans le village historique de Wounded Knee afin de s'opposer à la gestion et aux méthodes du conseiller élu à la tête de la réserve sioux de *Pine Ridge* (Dakota du Sud), Dick Wilson, lui-même Sioux Oglala. Les sioux traditionalistes de la réserve ne supportant plus l'autoritarisme et la violence de Wilson, demandèrent alors de l'aide à l'extérieur du campement. Des milliers d'Indiens, appelés en renfort par l'American Indian Movement, vinrent alors faire le siège du village voisin de Wounded Knee, et l'occupèrent pendant 70 jours, sous les armes brandies de 300 marshals fédéraux et agents du FBI. Le 12 mars, les Indiens déclarèrent le village de Wounded Knee territoire « souverain » susceptible d'accueillir les Sioux Oglalas désireux de fuir Pine Ridge, et ce en fonction du traité de Laramie de 1868 reconnaissant les Sioux comme nation indépendante. Le BIA tenta de discuter avec les occupants. Il avait pour mission « officieuse » d'éviter toute effusion de sang, car deux ans plus tôt était sorti le best-seller de Dee BROWN *Bury my Heart at Wounded Knee*, ouvrage qui avait rendu ce site très populaire aux yeux des Américains. Nixon prôna la patience et la stratégie. Les médias s'emparèrent de l'affaire qui sembla tourner à l'avantage des Indiens. Mais trop de temps passa sans réponse, l'opinion publique se lassa et en 1975 les deux camps finirent par tirer : deux agents du FBI et un Sioux furent tués. C'est sur cette farce tragique que se conclut la période de revendications armées des activistes indiens. L'occupation de Wounded Knee fut suivie d'une période de répression dramatique, totalement passée sous silence par la presse et aujourd'hui révélée par bribes

depuis 1990 suite à la mise à jour de certaines archives du FBI grâce au *Freedom Information Act* et par les témoignages littéraires autobiographiques de certains activistes. Le gouvernement fédéral fit en effet campagne pour neutraliser définitivement la résistance indienne. Entre mars 1973 et mars 1976, il y eut plus de 342 agressions physiques contre des membres ou sympathisants de l'AIM vivant sur la réserve de *Pine Ridge*. Au moins 69 personnes y furent assassinées dans des circonstances jamais élucidées par le FBI bien que tous les témoignages des Amérindiens présents sur les lieux s'accordent à dire qu'il y avait toujours des *Goons* (milice personnelle de Dick Wilson, le chef de la réserve) impliqués dans ces meurtres. Le gouvernement fédéral laissa l'intégralité de ces homicides impunie et étouffa de la sorte, par la peur et la menace tacite, tout mouvement contestataire de type politique armé.

14 DELORIA Jr., Vine, *op.cit.*, 39. La religion de la Danse des Esprits, *Ghost Dance Religion*, est un vrai mouvement messianique né à la fin des années 1880 de la misère et de la pauvreté dans lesquelles les Blancs avaient plongé les Indiens suite aux « guerres indiennes ». De nombreuses tribus, désemparées, cherchèrent à renouer le contact avec leur culture traditionnelle pour éviter la contamination blanche. En 1889, un chaman Paiute portant le titre de *Wovoka*, « faiseur de pluie », fils du mystique Tavibo de la vallée de *Fish Lake* dans l'Utah dont les préceptes marqueront cette nouvelle religion, eut une vision. Les versions varient quant à l'origine de cette vision: certains l'attribuent à une maladie, lors de laquelle il crut partir jusqu'au royaume des morts et en revint portant un message de paix de la part du Créateur. La seconde, plus fréquente, dit que lors d'une éclipse de soleil, il vit le retour du Christ, sorte de Messie, et reçut un avertissement contre les Blancs. Après avoir vécu dans un camp mormon et reçu les rudiments du christianisme, Wovoka, qui y avait été rebaptisé Jack Wilson, mêla dans sa prophétie croyances traditionnelles et croyances chrétiennes. Il donna sa première *Danse des Esprits* quelques jours après cette vision afin de rendre à nouveau visite aux Esprits lors de la transe provoquée par la danse. Parce qu'elle prônait la réunion avec les morts et des préceptes de fin du monde et de résurrection, les Blancs, effrayés, lui donnèrent le nom de *Ghost Dance*.

15 RIGAL-CELLARD Bernadette, « Dances with Wolves: un indien peut en cacher un autre », in *Cinéma Américain: aux marches du paradis*, Revue Française d'Etudes Américaines n° 57, juillet 1993, 259.

16 BAIRD Robert, « Going Indian », in *Hollywood's Indian*, *op. cit.*, 155.

17 Le terme, bien qu'ambigu une fois traduit, est très utilisé par les critiques de cinéma américains avec le sens positif de « révision » des erreurs passées. Nous lui conserverons des guillemets pour souligner qu'il s'agit d'une traduction.

18 La définition est généralement d'ordre spatio-temporelle : l'Amérique du Nord, à l'époque de la conquête de l'Ouest. Elle évolue sensiblement avec le western moderne qui peut se situer dans d'autres chronotopes, pour citer Bakhtine, mais réutilise les grands archétypes du héros solitaire s'opposant à la société des hommes.

19 ANDERSON Eric Gary, « Driving the Red Road », in *Hollywood's Indian*, *op.cit.*, 143.

20 « Sending cinematic smoke signals: an interview with Sherman Alexie », by Dennis WEST and Joan M. WEST. <<http://www.lib.berkeley.edu/MRC/alexie.html>>, 3

21 *Ibid.*, p.9

22 *Ibid.*, p.3.

23 Voir les pages 86 à 89 de *GEO*, Hors Série « Indiens d'Amérique du Nord », sur les Indiens dans le cinéma américain, mai 2001.

24 En effet, citoyens américains depuis 1924 avec tous les avantages que cela confère dès lors que l'on a un emploi et une place dans la société dominante, les Amérindiens peuvent également demander à être citoyens tribaux, avec tous les avantages financiers, cette fois, concomitants dès lors que l'on est accepté par une tribu selon la loi du « blood quantum » (ou pourcentage de sang indien). Pour information, signalons, car il s'agit là d'une spécificité souvent ignorée, que le premier recensement des Indiens à partir de leur « blood quantum » eut également lieu avec la promulgation de la loi Dawes sur la redistribution de parcelles de terre aux Indiens en 1887. Il eut pour effet de maîtriser l'accès des Indiens à la « propriété » - en en réduisant le nombre - notion complexe, source d'éternelle incompréhension entre Blancs et Indiens. Il s'agissait là des restes de la politique raciste établie par la colonie de Virginie en 1705, définissant l'infériorité raciale des Noirs et des Indiens par leur absence de sang blanc dans les veines, code qui se répandit dans toute l'Amérique coloniale. Le taux minimum de sang indien officiellement requis est fixé en 1887 à « one half or more » et est avalisé par le gouvernement fédéral de l'époque. C'est ainsi que l'indianité - au sens strictement biologique - fut arbitrairement définie par les Blancs dès la fin du XIXe siècle, pour une question de terres.

Cette reconnaissance des « droits du sang » continue d'exister aujourd'hui, avec l'aval des chefs de tribus... pour une question d'argent cette fois. En effet, seul ce pourcentage peut permettre la reconnaissance officielle de l'« indianité » par la tribu elle-même - ce que l'on appelle donc la citoyenneté tribale - et entraîner la prise en charge financière de tous ses membres « reconnus », par le pouvoir fédéral.

25 « Sending cinematic smoke signals: an interview with Sherman Alexie », *op. cit.*, 6

26 MOMADAY Scott, *The Man Made of Words, Essays, Stories, Passages*. New York : St. Martin's Press, 1997, 76.

References

Bibliographical reference

Anne Garrait-Bourrier, « L'iconographie de l'Indien dans le cinéma américain : de la manipulation de l'image à sa reconquête », *Revue LISA/LISA e-journal*, Vol. II - n°6 | 2004, 10-30.

Electronic reference

Anne Garrait-Bourrier, « L'iconographie de l'Indien dans le cinéma américain : de la manipulation de l'image à sa reconquête », *Revue LISA/LISA e-journal* [Online], Vol. II - n°6 | 2004, Online since 30 October 2009, connection on 21 January 2013. URL : <http://lisa.revues.org/2756> ; DOI : 10.4000/lisa.2756

About the author

Anne Garrait-Bourrier

Dr. (Clermont-Ferrand, France)

Anne Garrait-Bourrier est Maître de conférences à l'Université Blaise Pascal de Clermont 2 où elle enseigne la littérature américaine du XIXe siècle. Spécialiste d'études culturelles américaines et de littérature amérindienne, elle a publié *L'Esclavage aux États-Unis, du déracinement à l'identité*, publié en 2001, collection Les Essentiels de Civilisation Anglo-Saxonne dirigée par Danièle FRISON, aux éditions Ellipses ; *Les Indiens aux États-Unis: renaissance d'une culture*, en 2002, en collaboration avec Monique Vénuat, Les Essentiels de Civilisation Anglo-Saxonne aux éditions Ellipses ; *Écriture(s) de la guerre aux États-Unis, des années 1850 aux années 1970*, ouvrage collectif co-dirigé par Patricia Godi-Tkatchouk, Collection Textes du CRLMC, Presses Universitaires Blaise Pascal, en 2003. Elle a dirigé la publication du numéro *Biography versus Fiction*, mise en ligne en juin 2004 (La Revue LISA / LISA e-journal, Université de Caen).

By this author

Introduction [Full text]

Published in *Revue LISA/LISA e-journal*, Vol. II - n°4 | 2004

Biography versus Fiction or the Value of Testimony in Jacobs's and Stowe's Narratives about Slavery [Full text]

Published in *Revue LISA/LISA e-journal*, Vol. II - n°4 | 2004

Valeur du témoignage et du code chez N. Scott Momaday [Full text]

Published in *Revue LISA/LISA e-journal*, Vol. II - n°4 | 2004

Copyright

© Presses Universitaires de Rennes