

La distorsion de l'indianité dans le cinéma hollywoodien

Eric Varet, Université Stendhal Grenoble III (doctorant)

La représentation des Indiens est un sujet qui a toujours été très complexe. En effet, dès le débarquement de Christophe Colomb en 1492 dans le « nouveau monde », on peut déjà parler de représentations des peuples indigènes connus sous le nom de « l'Indien ». Bien qu'il s'agissait, à l'ère de la découverte, de populations importantes, ils seront relativement absents des écrits de la conquête, grâce à – ou à cause de – la théorie du « continent vide ». Ensuite, la conception de l'exotisme continental amènera les Indiens à représenter ce que Susan Berthier appelle « l'univers enchanté d'un néolithique imaginaire » (Berthier-Foglar, 3) ; ils seront alors perçus comme « les bons sauvages », ces personnages équilibrés mais toutefois asservis, à l'image de Vendredi dans *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe. Plus près de nous, le cinéma, en particulier le genre du Western, colportera une image de l'Indien barbare et sanguinaire contre lequel la société dite « civilisée » doit s'opposer.

Cet article a pour objet d'étudier de quelle façon les différentes déformations de l'idée de « l'Indien » ont été présentées par le biais du cinéma, pour finalement proposer à notre époque une représentation qui ne peut être qualifiée ni de « bonne » ni « mauvaise » mais qui peut être mieux comprise en termes de distorsion.

La première distorsion qui doit être mentionnée, qui engendrera elle-même le stéréotype de l'indien, est celle que l'on retrouve dans le « western »¹, genre défini par Jean-Loup Bourlet et Christian Viviani comme « [tout] film qui a pour cadre l'Ouest de l'Amérique du nord à l'époque des pionniers ». (dans Passek, 1882)

Cette définition recouvre un cadre géographique plus vaste que celui des seuls Etats-Unis puisqu'il y a des Westerns qui se déroulent au Mexique ou au Canada. Quant au cadre historique, si le plus grand nombre des westerns se déroulent à l'époque des « guerres indiennes », (situées entre 1860 et 1890), certains se situent à des époques nettement antérieures. En effet, on trouve des films qualifiés de *préwesterns*, qui mettent souvent en scène des personnages tels que le trappeur plutôt que le cowboy par exemple. Les spécialistes attribuent le titre de premier Western à *L'attaque du Grand Rapide*, une oeuvre d'E.S. Porter en 1903. (Passek, 1883)

La distorsion en rapport avec la définition même du terme western va plus loin et se trouve encore un autre niveau, celle de la nationalité des personnages :

Toutefois, le centre de gravité demeure aux États-Unis au moins par la nationalité des protagonistes. Les films tournés au Mexique (*Vera Cruz*, Robert Aldrich, 1954 ; *Les Professionnels*, *The Professionals*, Richard Brooks, 1966 ; *Les Cent Fusils*, *Hundred Rifles*, Tom Gries, 1968 ; *La Horde sauvage*, *The Wild Bunch*, Sam Peckinpah, 1969), ou même en Bolivie (*Butch Cassidy et le Kid*,

¹ Pour une définition plus complète voir SLOTKIN Richard, *Regeneration Through Violence, The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, Wesleyan University Press : Middletown, Connecticut, 1973.

Butch Cassidy and the Sundance Kid, George Roy Hill, 1969) ne sont des westerns que parce qu'ils mettent en scène des Américains. Par contre, des films ayant comme personnage central Juárez, Pancho Villa ou Emiliano Zapatta ne relèvent pas du genre. (Gili, 1)

Il n'en demeure pas moins que le genre ne doit pas son succès exclusivement à l'image des Indiens. La première constatation que l'on puisse faire en ce qui concerne le problème du cinéma et la réalité du « problème indien », c'est qu'il y a une coïncidence historique entre la naissance du western en tant que genre cinématographique et la fin des guerres indiennes dans l'ouest américain. Le cinéma hollywoodien s'approprie donc le rôle de « mémoire collective » de ces événements ; toutefois, les réalités d'une Amérique construite au détriment des peuples indigènes seront modifiées au profit de « la symbolisation du message » transportée par le médium cinéma dans lequel la schématisation négative de « l'Indien » est de mise. A titre d'exemple, dans son ouvrage *American Indian in Film*, Michael Hilger répertorie 28 westerns dans lesquels les Indiens sont représentés de façon positive, contre 45 westerns dans lesquels les Indiens ont une image négative.

Cette image est la première distribuée à grande échelle et sera couplée avec une autre représentation réductrice, celle du désert en tant qu'environnement unique de l'Indien, dûe principalement au lieu de tournage des films. Ce microcosme réducteur imposé par Hollywood amènera le public à associer la notion d'« Indien » à la seule tribu des Apaches. Nous citerons ici Ward Churchill qui nous explique ce phénomène :

Constructing the window of Native America's celluloid existence to the mid-nineteenth century has, because it was then the locus of Indian /white warfare, had the collateral effect of confining natives to the geographic region known generically as the « west ». In truth, the area itself is subdivided into several distinct bioregional locales, of which Hollywood selected two, the Plains and the Upper Sonoran Desert region of New Mexico and Arizona (often referred to as the Southwest), as being representative. It follows that the bulk of tinseltown's filmstock would be expended in setting forth images of the peoples indigenous to its chosen domain(s). (170)

De par ces choix souvent d'ordre financier plutôt qu'idéologiques, le cinéma hollywoodien parvient ainsi à modifier la réalité dans l'esprit des spectateurs. Nous proposons d'examiner comment cette réalité modifiée va toucher l'Indien lui-même.

En tout premier lieu, il faut noter qu'Hollywood a prétendu, au début des années 50, montrer la « réalité indienne » dans ses films. Or, au départ sur les écrans il n'y avait pas de véritables Indiens, à part quelques rares exceptions comme Molly Spotted Elk qui a joué dans *Silent Enemy* dans les années 30. (Churchill, 174). On maquillait grossièrement la figure des acteurs avec du cirage noir pour montrer que le personnage du film était d'une race différente, piètre effort à une représentation « réaliste » de l'indianité. Une explication possible à cette pratique est celle du fait que les films mettant en scène des acteurs amérindiens ont été des échecs financiers : c'est pourquoi les rôles majeurs étaient interprétés par des acteurs blancs connus du public. Il faut attendre la période de la contreculture avant de trouver quelques rares films qui tentent de rompre avec cette tradition dans le western hollywoodien, comme par exemple *When The Legends Die* (1972), *The White Dawn*

(1975), ou *House Made Of Dawn* (1987). Malheureusement, ces films n'ont pas connu le succès escompté, d'où la tendance des producteurs et des réalisateurs à éviter d'utiliser des acteurs amérindiens: « *unfortunately, the movies earned the most meager receipts. This in turn guaranteed that a movie cast by and about native Americans was a losing investment* » (Rollins and O'Connor, 14). Toutefois, il est pertinent de remarquer que le réalisme dans le western ne fonctionne pas. Al Jennings a notamment essayé de réaliser des oeuvres très réalistes, mais elles n'ont pas conquis le public. En effet, pour rendre les films plus vraisemblables – mais cette fois-ci du côté des blancs – d'anciens hommes de loi comme Bill Tilghman, ont été engagés. On ira même jusqu'à engager d'anciens hors-la-loi comme ce fut le cas d'Emmett Dalton. (Slotkin : 1992, 235)

En somme, l'Indien va vraiment subir le poids d'une image négative. Par exemple, pour rendre les personnages représentant les Indiens encore plus « méchants », on a été même jusqu'à embaucher des acteurs spécialisés dans le film d'horreur. (Churchill, 177) Un autre exemple de distorsion qui a sans doute contribué à entacher la réputation d'une légende de l'ouest est celle de la personne du chef Apache Geronimo. En 1962 dans le film du même titre, Geronimo est interprété par Chuck Connors (Churchill, 174) :

Geronimo, a photograph



Source: MIHESUAH Devon A., *American Indians Stereotypes and Realities*, Clarity Press, 1996.

Geronimo (1962)

www.leevan3.tripod.com/photographs/html



Cet acteur est plus imposant physiquement que Geronimo ne l'était, ce qui ne semble pas être un problème pour le producteur : « *the history of American cinema is replete with such gems as the 6'4, blond blue-eyed, former professional baseball pitcher, Chuck Connors being cast as the swarthy, 5'3 obsidian-eyed title character in Geronimo* ». Sans doute les raisons de ce choix résident-elles ailleurs que dans un désir de réalisme ou d'exactitude historique : par exemple, la dimension héroïque de Geronimo (dans ce film précurseur d'autres westerns dits « alternatifs ») annoncée en préambule du film trouve écho dans la personne de Chuck Connors, héros de sport

national et connu en tant que tel du grand public de l'époque.

Malgré cet exemple un peu particulier, il est possible de dire que l'image de l'Indien à plumes est devenue une référence. C'est celle que le public attend. Il est inutile de dire que les Indiens mis en scène comme les Apaches ou les Comanches ne se distinguent pas particulièrement en matière de pratiques guerrières. Mais par le simple fait que le spectateur ne voit que les représentations de ces tribus, le cinéma a fini par créer ce critère de férocité. Les autres tribus sont tout aussi féroces mais leur image n'est pas ancrée dans les esprits. Qui à part les spécialistes connaît la tribu des Séminoles ou des Chinooks, par exemple ? Pourtant, les Séminoles, tribu de l'est des Etats Unis (Floride) a mené 2 guerres contre les Etats Unis. Serait-il parce que l'image des Apaches fait vendre, et que l'histoire largement inconnue de maintes autres tribus du terroir américain est due aux représentations réductrices du grand écran ? Il est probable que cette ignorance de l'étendue du génocide des peuples indigènes provient au moins en partie de leur absence dans la culture populaire. (Churchill, 177)

Dans la réalité, la vie tribale des différentes nations se fonde sur les mêmes conceptions. Par exemple la terre, l'eau et les arbres sont propriété commune à la tribu. La propriété privée (à part l'habitation) semble inconcevable. Toutes les décisions tribales sont prises en commun, il n'y a pas de chef autoritaire, comme le montre le cinéma hollywoodien. Dans les sociétés Indiennes les tâches sont délimitées, et le rôle de chef est changeant par rapport à une situation donnée ; la médecine, la plantation, la guerre, les relations humaines. (Mander, 226) Si une guerre éclate, le chef de guerre prend les commandes ; si le négoce est nécessaire, le chef chargé de cette tâche prend le relais. Comme le dit Pierre Bourdieu, « les univers sociaux qui, dans une société industrielle, sont différenciés ne le sont pas dans une société archaïque. » (158) Ceci explique pourquoi les Indiens n'ont pas un seul chef, comme le cinéma nous le présente ; tout est en effet mis en commun, même l'autorité. C'est la situation à laquelle la tribu est confrontée qui désigne le chef approprié.

Le cinéma essaie de faire passer la société indienne de type archaïque pour une société industrielle de type américaine dirigée par un seul homme telle que le serait une société autoritaire, qui de par cet unique fait devient un modèle de société auquel il faut s'opposer. Le scénario unique, à quelques rares exceptions près, est celui du manque de cohésion indienne et de tribus contre les blancs, alors qu'en réalité c'était l'inverse : il y avait beaucoup plus de tribus pacifistes qui, elles, ne font pas recette dans le western hollywoodien avant les années 60.

L'individualité et le groupe

Certaines personnes dans notre société critiquent les regroupements. Par exemple, on a peur de la montée en puissance de certains groupes comme les sectes. Quelle est donc la raison de cette réticence contre les sectes ? Nous pensons que ce n'est pas principalement des activités de ces groupes qui engendrent la peur mais la notion de groupe en elle-même qui crée la crainte. Un groupe est toujours plus imposant, plus gênant et suscite plus d'appréhension qu'une personne seule ne pourrait générer. Les Indiens étaient très différents les uns des autres avant qu'on ne les uniformise. C'est une distorsion qui fait commettre à la société une de ses premières

erreurs, celle qui fausse la perception de l'Indien, celle d'avoir à tout moment considéré les Indiens comme un groupe et donc de ne jamais essayer de les comprendre individuellement. Quand on représente un personnage bien distinct il sera déformé, comme nous l'avons déjà mentionné plus haut pour Geronimo...

Outre le fait que cette attitude entretienne la peur, elle invalide toutes les solutions possibles au « problème indien ». L'uniformisation de l'Indien a pour conséquence d'empêcher de trouver une solution adaptable pour chaque tribu. Pour le gouvernement américain une solution au problème indien ne peut être qu'unique.

Le langage

Comme nous avons pu le constater, l'image à elle seule donne des possibilités très diverses de modification du réel mais le cinéma n'est pas fait que d'images les unes juxtaposées aux autres. Puisqu'il s'agit d'images accompagnées de son et plus particulièrement des dialogues, nous allons voir que le langage est aussi source de distorsion. Les langues des autochtones ne sont pas compréhensibles pour le spectateur ; on sait que certains réalisateurs, dans un souci de « réalisme » linguistique, montaient les bandes sons à l'envers mais une telle démarche a le défaut fondamental de faire paraître la langue Indienne encore plus étrange qu'elle ne l'est, ayant pour effet secondaire de marginaliser les Indiens. (Churchil, 184) Les réalisateurs responsables de telles manipulations évoquent, pour s'en justifier, un aspect trop « rudimentaire et primitif » des langues indiennes. Il n'est pas inutile de préciser que Geoffrey York déclare dans *The Dispossessed : Life And Death In Native Canada* que les langues indiennes comme le Micmac sont sémantiquement très développées, puisque l'on compte dans cette langue près de cinq fois plus de lexèmes qu'en anglais. (York, 55)

Nous avons vu que le western hollywoodien pouvait modifier les perceptions du public en ce qui concerne les Indiens. De ce fait, il est possible qu'une grande partie du public puisse penser que tous les Indiens sont les mêmes. Mais le médium du cinéma permet encore d'autres choses. Le réalisateur ne nous montre que ce dont il a besoin pour faire son film. Il modèle les Indiens pour qu'ils soient comme le public s'attend à les voir, en faisant l'impasse sur les conditions de vie des Indiens, l'état des réserves dans lesquelles on leur a imposé de « survivre », ou d'autres dimensions peu reluisantes de l'histoire des tribus aux Etats-Unis. Ces films ne montrent pas le génocide qui accompagne la conquête finale des territoires de l'Ouest au cours du 19^{ème} siècle, ni l'extermination organisée des bisons, animal vital à la survie des tribus des grandes plaines. (Miheuah, 31) Le cinéma peut d'ailleurs véhiculer ces distorsions à tous les niveaux de la culture, comme en témoigne une déclaration du président Ronald Reagan, qui a déclaré lors d'un sommet en Russie qu'aucune discrimination était faite entre blancs et Indiens parce que les Indiens étaient des personnes aux revenus suffisants (Mander, 206). Il faut savoir que les tribus qui ont fait fortune grâce au pétrole ou aux casinos ne sont pas nombreux.

L'accès à l'image

C'est dans les années 70 que le film *Little Big Man* (Arthur Penn, 1970) marquera définitivement un changement dans l'image de l'Indianité. Le héros de ce film, incarné par Dustin Hoffman, ne cessera de faire des allers-retours entre la culture indienne et la civilisation blanche. Le personnage se nomme Jack Crabb : ce nom reflète sa position entre les deux cultures, qui marche comme le crabe, percevant

ainsi les événements « de biais ». Par la suite, ce nom prendra toute sa signification au moment où le général Custer ordonnera à Jack de lui faire face : « *Why are you standing to the side ? Turn in this way* ». A un autre niveau, le film montre aussi qu'il est impossible d'évincer l'une des deux cultures, à l'instar de Old Lodge Skins, chef Cheyenne et grand-père adoptif de Jack Crabb (interprété par un vrai amérindien au nom de Chief Dan George) : lors de la scène du massacre à Wachita River, il s'échappe sans se cacher, en se croyant invisible ; ou encore lors de la mise en scène de sa propre mort dont il croit pouvoir choisir le moment (« *It's a good day to die* ») en vain. La structure même du récit (en *flashback*), raconté par Jack Crabb interviewé à l'âge de 121 ans, semble suggérer que l'amérindien et l'histoire de sa perte aient atteint enfin une dimension quasi-mythique.

Little Big Man ouvrira une voie en matière de représentation de l'Indien grâce à laquelle les Indiens auront de plus en plus accès à l'image, puisqu'il sera possible de trouver des Indiens dans presque tous les genres cinématographiques. Ils pourront alors incarner des policiers, des pisteurs pour l'armée comme dans *Predator*, ou encore des indigènes nobles dans *1492 : Conquest of Paradise* (Ridley Scott, 1992). Ces différents personnages seront d'ailleurs affublés de caractéristiques purement imaginaires. Le pisteur, ou le policier sont généralement plus fins que les blancs pour déchiffrer certains indices auxquels ces derniers sont complètement hermétiques. Dans le film *Predator* (John McTiernan, 1987) où le soldat éclaireur et Indien Billy, perçoit à travers le feuillage la présence hostile de la créature extraterrestre pourtant équipée d'un camouflage optique très performant. Ni les autres personnages ni les spectateurs ne voient pas cet ennemi redoutable, qui décimera sans la moindre peine une bonne partie du peloton. Du reste, le personnage indien n'étant rien de moins que le faire-valoir de la vedette du film (Arnold Schwarzenegger), périra au cours d'un face-à-face qui n'est que suggéré par le scénario. Des personnages Indiens apparaîtront même dans les endroits les plus improbables. Dans le film *Le pacte des loups* (Christophe Gans, 2002), on trouvera un Indien Mohawk dans le Gévaudan !

Toutefois, même si on embauche pas nécessairement de véritables Indiens pour interpréter certains personnages, il est possible de constater que ces derniers sont passés du rang d'objet de représentation à celui de praticiens de l'image. Par exemple, leur langage longtemps bafoué est mis à l'honneur dans certains films comme *Dead Man* (Jim Jarmush, 1995) ou encore *Wind Talkers* (John Woo, 2002). Ce second film présente les Indiens Navajos au sein d'un régiment de l'armée américaine pendant la seconde guerre mondiale. La personne et la culture de l'Indien sont ici la clé du film : en effet, la langue des Navajos va être utilisée – ceci est de surcroît un fait réel – pour créer un code secret. L'Indien n'est plus alors considéré comme un personnage secondaire, faire-valoir du héros blanc, mais bel et bien un personnage central qu'il faut protéger. Par ailleurs, on souligne juste avant le générique que le code Navajo n'a jamais été déchiffré par les forces ennemies. En conséquence, l'Indien participe à la victoire finale à la fois à travers ses actes de bravoure, mais surtout grâce à ses capacités à traduire le code en anglais.

On assiste alors au renouveau de l'identité indienne jusqu'ici altérée par le cinéma hollywoodien. En effet, depuis les années 80, l'Indianité reste très positive. Beaucoup de gens y compris des acteurs connus comme Chuck Norris, Val Kilmer Tina Turner se réclament d'une grand-mère indienne. Cet engouement pour la filiation ne se

limite pas seulement aux stars de cinéma puisque le bureau des archives du Texas sera lui-même attaqué par des civils mécontents de ne pas trouver sur les *Indian Rolls* un parent proche ou éloigné. C'est ce que l'on appellera les « wannabes ».

Pour conclure, nous voudrions souligner que ces changements dans la représentation vont entraîner certaines innovations culturelles. Par exemple, des personnalités, activistes reconnues, vont être sollicitées pour vérifier le script de certains films. C'est le cas de Russell Means qui travaillera sur l'oeuvre de Walt Disney *Pocahontas* en 1995. De nos jours, il est possible d'affirmer que cent ans après la naissance du cinéma en 1898, une nouvelle esthétique indienne – pour reprendre l'expression de Jacklyn Kylpatrick – est en train de voir le jour. Le film *Smoke Signals* réalisé par Cris Erye en 1998, révélé non pas par Hollywood mais par le Festival Sundance est le premier film entièrement réalisé, produit, et interprété par des amérindiens.

Sources

Berthier-Foglar Susanne. *l'intégration des Indiens du Southwest américain dans la société dominante*, thèse de doctorat en études d'anglophones, Décembre 1995.

Bourdieu Pierre. *Les Raisons Pratiques – Sur La Théorie De L'action*, Paris : Seuil, 1994.

Churchill Ward. *Fantasies Of The Master Race, Literature, Cinema And The Colonization Of American Indians*, City Lights Books : San Francisco. 1998.

French, Philip. *Art in America(rev), The Indian in the Western movie*, Juillet/Août vol 60, p.32-39, 1978.

Gili, Jean A. *Western*, Encyclopédie Universalis 8, version sur CD-Rom.

Hilger, Michael. *American Indian in Film*, Scarecrow Press : New Jersey & London, 1986.

Kilpatrick, Jacquelyn. *Celluloid Indians Native Americans and Film*, University of Nebraska Press : Lincoln and London, 2000.

Leutrat, Jean Louis. *L'Alliance Brisée ; le Western des Années 1920*, Presses Universitaires de Lyon, 1985.

Mihesuah, Devon A.. *American Indians Stereotypes And Realities*, Clarity Press : Atlanta 1996.

Passek, Jean Loup. *Dictionnaire du cinéma*, collection « in extenso » Larousse, Paris, 1996.

Rollins Peter C., O'Connor John. E. (ed). *Hollywood's Indians The Portrayal Of Native Americans In Film*, The University press of Kentucky 1998.

Slotkin, Richard. *Gunfighter Nation*, ATHENEUM Macmillan Publishing Company, New York, 1992.

Slotkin, Richard. *Regeneration Through Violence, The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, Wesleyan University Press : Middletown, Connecticut, 1973.

York, Geoffrey. *The Dispossessed : Life And Death In Naitve Canada*, Little, Brown Canada : Toronto, 1990.