

## Les Fantômes de l'Amérique

Heinz Weinmann

Volume 1, Number 1-2, Fall 1990

Américanité et cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1000989ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1000989ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

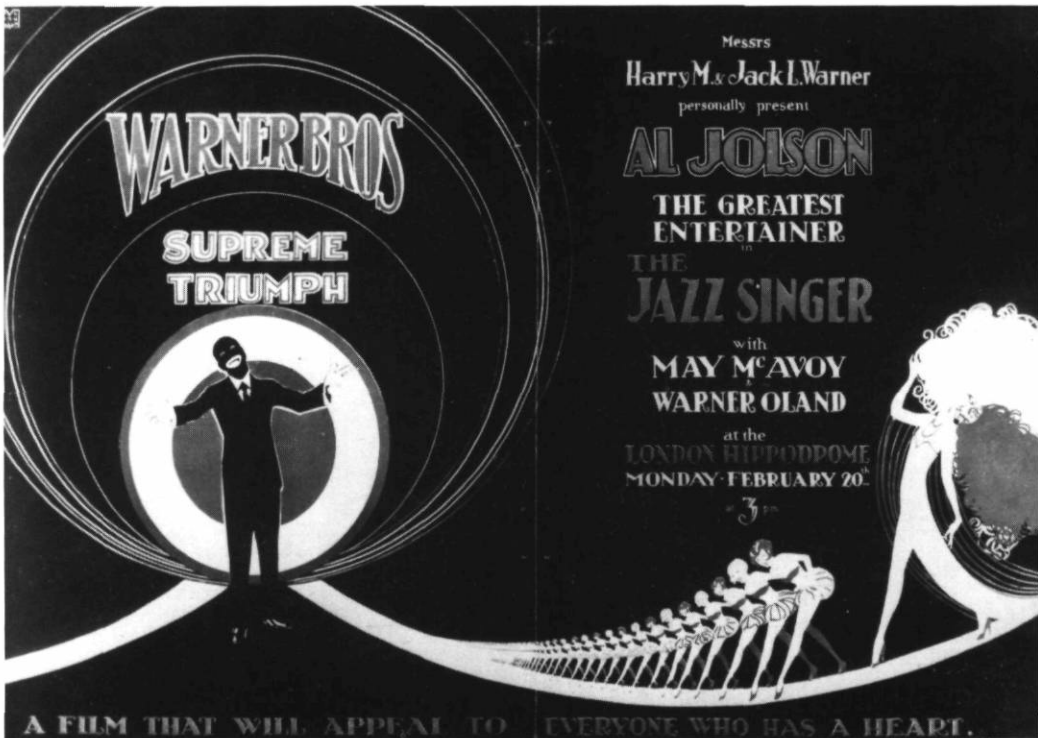
[Explore this journal](#)

Cite this article

Weinmann, H. (1990). Les Fantômes de l'Amérique. *Cinémas*, 1(1-2), 32–42.  
<https://doi.org/10.7202/1000989ar>

Article abstract

This is an investigation of the unconscious foundations of America, its past, repressed since the disorientation that Christopher Columbus inflicted on the continent and the genocide of the "Indian" who, as his very name indicates, has no place in the "New World". America's fantasies were carried forward by a film created in the very place where the dream of unlimited expansion of the country came to an end, in California. The American nation is reborn in film. D. W. Griffith's *Birth of a Nation* reveals how the white man has dispossessed America down to its darkest ghosts.



*The Jazz Singer* de Alan Grosland (1927)  
Coll. Cinémathèque québécoise

# Les Fantômes de l'Amérique

Heinz Weinmann

## RÉSUMÉ

Il s'agit de scruter les fondations inconscientes de l'Amérique, son passé refoulé depuis la désorientation que Christophe Colomb fit subir à ce continent jusqu'au génocide de l'«Indien» qui — son nom l'indique — n'a pas sa place dans le «Nouveau Monde». Les fantasmes de l'Amérique se voient relayés par un film qui naît à l'endroit même où le rêve d'expansion illimitée d'un pays prend fin: en Californie. La nation américaine naît alors une seconde fois dans son cinéma: *Naissance d'une nation* de D. W. Griffith laisse voir comment l'homme blanc dépossède l'Amérique jusqu'à ses fantômes noirs.

## ABSTRACT

This is an investigation of the unconscious foundations of America, its past, repressed since the disorientation that Christopher Columbus inflicted on the continent and the genocide of the "Indian" who, as his very name indicates, has no place in the "New World". America's fantasies were carried forward by a film created in the very place where the dream of unlimited expansion of the country came to an end, in California. The American nation is re-born in film. D. W. Griffith's *Birth of a Nation* reveals how the white man has dispossessed America down to its darkest ghosts.

La notion d'américanité est floue, évanescence, à l'image même des fantômes. Et pourtant, l'américanité est bien réelle, nous en faisons intimement partie, nous sommes bien des Nord-Américains. Mais comment saisir ce qui échappe, comment définir ce qui, par définition, n'a pas de frontières nettes? Tentons, tout au moins,

d'esquisser des hypothèses. L'américanité est justement une hypothèse: littéralement, ce qui est *posé en dessous*, voilé, fantomatique.

L'américanité appelle de ses vœux ce que précisément la science depuis Newton a répudié: l'hypothèse. L'expression de Newton est bien connue: *hypotheses non fingo*, je ne forge pas d'hypothèses. L'Amérique et l'américanité ne sont, au contraire, pleinement accessibles que sous forme d'hypothèse. Newton, dans son *Optique*, refoule le premier sens hypothétique, fantomatique, de spectre (fantôme, revenant, apparition fantastique) au profit d'une notion scientifique: le résultat de la décomposition de la lumière. On passe de l'illusion, de l'apparition «indécidable» à la définition scientifique même de la lumière, des phénomènes d'optique.

L'Amérique et l'américanité sont des hypothèses parce qu'elles sont des spectres, des fantômes, multiples, évanescents. L'analyse spectrale que nous proposons est donc nécessairement pré-newtonienne, littéralement l'analyse des spectres, les fantômes qui hantent cette Amérique, qu'est cette américanité. D'autant plus que nous tenterons de capter cette américanité à travers le médium cinéma, un art techniquement progressif, mais psychologiquement régressif, pré-newtonien: art fantomatique par excellence. Art qui, au milieu d'une salle plongée dans l'obscurité, d'une nuit artificielle, projette sur un écran blanc des silhouettes tremblantes, scintillantes de lumière et d'ombre. Est-il besoin de rappeler que le terme fantasmagorie entre dans nos langues modernes grâce à l'ancêtre du cinéma: «la lanterne magique»? Dès 1802, la première fantasmagorie de l'Anglais Philipstat fascine et effraie les spectateurs, qui considèrent ces apparitions comme des spectres et des squelettes. Ces fantômes, ces spectres qui avancent, qui bougent sont en fait les premiers *movies*. Les fantômes apparaissent sur les écrans, ils disparaissent là d'où ils sont sortis: de la terre.

L'Amérique est un continent hanté par des fantômes, plus que tous les autres continents. Le mot fantôme, dérivé du grec *fantasma-fantagma*, signifie à la fois apparition et image qui se présente à l'esprit. La langue anglaise a acclimaté le mot *phantom*, par exemple, dans *The Phantom of the Opera*, le film récent de Dwight H. Little avec, dans le rôle du fantôme, Robert Englund. C'est la quatrième version filmique américaine tirée du roman mélodramatique de Gaston Leroux depuis 1925, sans parler du «musical» qui fait rage actuellement à Broadway. L'autre terme, *ghost*, de souche germanique, anglo-saxonne, signifie comme *geist* en allemand, comme «esprit» en français, «apparition», «revenant», «double» et «substance incorporelle». Ce sens est présent dans *Holy Ghost*, «Saint-Esprit», âme, principe de vie. On le trouve dans les *Ghostbusters* qui ont ouvert la série obsessionnelle quasi interminable... Il ne peut évidemment pas

s'agir ici, ni de près ni de loin, d'évoquer les fantômes singuliers qui ont hanté l'imaginaire américain dans son cinéma et dans sa littérature depuis E. Allan Poe, en passant par Washington Irving, Henry James et Lovecraft.

Il s'agit plutôt ici d'une tentative de scruter les soubassements, les caves de l'Amérique, c'est-à-dire les lieux laissés dans l'ombre, dans la nuit de l'inconscient, lieux propices aux revenants. Ces caves, ces soubassements sont des cryptes anonymes hantées par les millions d'autochtones morts — on parle de 10 millions de morts — aux mains du *conquistador*, de l'*adventurer*, les «pionniers» blancs. Le fantôme, revenant, c'est cela d'abord: le mort, l'esprit du *mort-ghost-geist* qui revient à l'endroit de sa mise à mort, de son massacre, c'est-à-dire que ces revenants sont partout, sur les deux continents d'est en ouest, du nord au sud. Cette terre a été trempée du sang des «aborigènes» — terme que les Romains donnaient aux premiers habitants de Rome. L'Amérique a été témoin du premier génocide de l'humanité, de l'extermination systématique d'une *genos*, d'un peuple, d'une population. Du Mexique jusqu'au Pérou, du Massachusetts jusqu'aux côtes du Pacifique, l'Amérique, le continent entier est d'abord une vaste fosse commune où sont jetés — pas question d'enterrement humain — des millions de cadavres d'Amérindiens dont a disparu jusqu'à leur nom.

La maison hantée, c'est le sujet de *Poltergeist* de Steven Spielberg. La maison est hantée parce que construite sur le sol d'un ancien cimetière disparu jusque dans la mémoire de ses habitants. Ce sol, cette maison, c'est surtout l'Amérique hantée par les fantômes de ses premiers habitants assassinés, refoulés. Oui, ce continent a changé de nom, de peau, d'identité. Il est devenu autre. Fondé dans la violence exterminatrice, il a refoulé jusqu'au souvenir de cette extermination, reconnue pour la première fois officiellement par un président américain en 1970 seulement. À force de les avoir massacrés, déniés, frappés d'inexistence, mis en réserve, le conquérant blanc «oublie» jusqu'à l'existence d'un premier habitant, d'un «autochtone» (en grec: «sorti de terre»). Mais les remords, la mauvaise conscience ne sont pas de mise puisque cet holocauste a été providentiel, voulu par dieu. Donc, cris de joie, bénédiction lorsque les doux *Pilgrim Fathers*, les Pères Pèlerins, conduits ici dès 1620 par la Providence après avoir incendié le village des Pequots, voient brûler comme une torche toute la tribu... à la plus grande gloire de Dieu, attitude qui se poursuit jusqu'au massacre des Sioux à Wounded Knee en 1890. On se rappelle, *Pequod* est le nom du baleinier dans *Moby Dick*, roman de Melville porté à l'écran par John Huston. *Le Pequod* coule sous l'assaut de *Moby Dick* avec, à son bord, son équipage sauvage. Seul survivra,

providentiellement, bibliquement, Ismaël, fils d'Abraham et d'Agar. Déclin, *Untergang*, noyade de l'empire amérindien.

Le premier mythe de l'Amérique, de l'américanité, c'est sa nouveauté. Il naît en référence et par opposition géographique et temporelle à l'Ancien Monde, l'Europe, l'Asie, l'Afrique. Il se crée précisément en négation, en dénégation d'une quelconque antériorité, «autochtonie». De là la signification profonde de la légende de l'oeuf de Christophe Colomb (vraie ou fausse), emblème même de la naissance, de la genèse de l'Amérique au moment de sa découverte par les Blancs. *Ab ovo* disaient les Romains pour désigner le degré zéro, un début, une inauguration première.

L'Amérique découverte ne l'est que grâce à un regard. Regard du découvreur-conquistador blanc qui arrache le continent à son inexistence, à son chaos confusionnel. Étrangement, ce continent n'est pas baptisé d'après son premier découvreur, Christophe Colomb, qui divise l'Amérique en deux périodes nettement séparées: pré et post-colombienne. Il l'a été d'après Amerigo Vespucci qui, le premier, a reconnu la «Nouveauté» du continent, le Monde Nouveau. Voilà pourquoi le cosmographe allemand Waldseemüller, dès 1507, inscrit *America* sur sa mappemonde.

Notons donc, lors de son baptême, que l'Amérique change de sexe, de genre. Waldseemüller, pour mettre «Amerigo» en accord avec le genre des autres continents *Europa, Asia, Africa*, le féminise en «Ameriga», *America*. À l'origine, une masculinité inspirée d'un nom propre — Amerigo Vespucci — est refoulée par une féminité mythique: *America*. *America* dans les iconographies jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est la femme sauvage, indienne, nue comme Ève, entourée de plumes et de serpents: signes mêmes de son animalité foncière. Il s'agit donc de refouler cette américanité sauvage, certes fascinante, séduisante, érotique, mais intolérable, pour les puritains anglo-saxons qui mettront le pied sur le continent à Plymouth Rock en 1620.

L'Amérique est donc née d'un double refoulement, refoulement d'une masculinité blanche par une féminité sauvage, refoulée à son tour par une masculinité blanche. Autrement dit, on revient à la case de départ. Il ne s'est rien passé en dehors de la prise de possession violente, du viol de l'*America* sauvage par le conquistador, le pionnier blanc. La femme sauvage, la femme blanche, la femme, de façon générale, voilà les grandes absentes de ce continent. Il n'y a pas de femmes sur *Le Pequod*. Lorsqu'elle apparaît pour la première fois dans l'imaginaire américain dans *La Lettre écarlate*, le roman de N. Hawthorne publié en 1850, elle est ostracisée, marquée, flétrie par la lettre *A* écarlate, sanguinolente. *A*, début de l'alphabet, renvoie à *adultery*, «adultère», mais aussi à la première lettre d'*America*. Cette femme, Hester Prynne, a été

mise au pilori par les hommes blancs de Salem parce qu'elle a osé écartier naturellement, «sauvagement», ses jambes à l'homme qu'elle a aimé, épousant la figure même des jambages de la lettre A, la plus érotique de notre alphabet.

L'Amérique, l'américanité, c'est un regard blanc/mâle qui donne droit de regard sur *America*. Or, ce regard de l'Européen qui accoste le continent est désorienté. Le continent américain ne s'est jamais remis de la première désorientation inaugurale que lui a fait subir Christophe Colomb. Ce dernier, on le sait, croit après quatre voyages en Amérique, être en Asie, à Cipangu, île imaginaire, bardée d'or, de pierres précieuses. Le «rêve américain», sur lequel nous reviendrons, naît avec Christophe Colomb. L'Amérique a gardé des traces de cette première désorientation colombienne, d'une fixation, d'une obsession de l'Orient, de l'Asie. L'Indien, l'autochtone, qu'est-il, sinon le fossile de la désorientation colombienne? Certes, on aurait pu corriger l'erreur onomastique. Mais elle servait admirablement la cause de l'américanité. L'Indien, son nom, est une dénégation, un refoulement, voulant dire que sa place n'est pas sur ce continent. Les Américains, ce sont les Blancs. Même plus besoin de conquête.

Mais plus profondément, cette première désorientation de tout le continent américain devient l'orientation même de la nation anglo-saxonne qui s'appellera, dès le 19 juillet 1776, *United States of America*. Avec la naissance de la nation américaine, cette dernière utilise bien l'article partitif dans son nom officiel «of America», signifiant que ce pays est une partie d'un tout global — continent américain —, mais l'habitant s'appellera dorénavant «Américain», signifiant qu'il est habitant du pays nouveau *et* du continent tout entier. Comme le dira Thomas Paine en 1783, l'auteur de *Common Sense*: «Être citoyen d'un État particulier n'est qu'une distinction de portée locale (...). Notre titre *suprême* est celui d'*Américain*, les appellations subalternes diffèrent, elles, d'un lieu à l'autre» (p. 203). Comme l'a montré admirablement dans son plus récent livre Élise Marienstras, *Nous, le peuple*, la nation américaine, contrairement aux autres nations d'Europe tablant sur une histoire, un passé souvent millénaire commun, naît d'abord dans l'imaginaire<sup>1</sup>. Elle est d'abord une «communauté politique imaginée»<sup>2</sup>. Sa naissance imaginaire précède, sinon accompagne puissamment, sa naissance politique. Cette maïeutique de l'imaginaire des mythes créés par les Anglo-Saxons américains favorisait l'accouchement — non sans douleur —, la naissance de la nation américaine.

Évidemment, nous savons depuis l'ouvrage fondateur de Frederick Jackson Turner, *La Frontière dans l'histoire des États-Unis*, que le mythe à la fois le plus puissant et le plus articulé de l'homme



blanc américain s'avère celui de la «frontière», des terres vacantes de l'Ouest, d'un continent aux ressources, aux possibilités inépuisables. C'est connu, archiconnu. Ce qui l'est moins peut-être, comme l'a suggéré Élise Marienstras, dans le mythe de l'Ouest américain, de la frontière, c'est la rencontre d'un mythe terrien, géographique et d'un mythe astral, céleste. Traditionnellement, dans l'imaginaire occidental, le coucher signifie le lieu du déclin du soleil, du déclin tout court, du chaos, du tohu-bohu, de la mort, de la non-existence. C'est la virginité. Les horizons illimités de ces terres situées à l'Ouest constituent l'avenir, *ré-orientent* (au sens premier du mot) l'Ouest, en imprimant au couchant, à l'Occident moribond, le sens d'une naissance aurorale, d'un lever du jour. Les Américains, habitants des États-Unis, comprendront dans ce sens le fait que leur longue marche vers l'Ouest, leur orientation profonde est celle même de Christophe Colomb: en allant à l'Ouest, ils retrouvent l'Orient, c'est-à-dire le lever du soleil, l'aurore, la promesse du renouveau, la richesse, l'or, soleil de la terre. Ce fantasme est largement confirmé par la réalité lorsque, dans les années quarante du XIX<sup>e</sup> siècle, les Américains trouvent, en Californie, l'or déclenchant le *gold rush*. L'or qui, dès Colomb, est quasi synonyme de l'Amérique.

*À l'ouest rien de nouveau.* Pour l'adapter à la nouvelle réalité américaine, il faudrait transformer le titre de R. M. Remarque en: «À l'ouest tout est nouveau». Dans le mythe américain s'amalgament, se fusionnent ciel et terre, transcendance et immanence, idéalisme et matérialisme, rêve et réalité, religion et politique (le fameux *melting pot* américain). On a, à juste titre, qualifié les conceptions politiques américaines de «religion civique», autre exemple d'amalgame. Dès le fondement de la colonie, le ciel, à l'instar du mythe grec, est omniprésent dans l'élaboration du mythe, du rêve américain. Ciel, siège de la divinité, puisque le peuple américain, comme le peuple juif, est le peuple élu providentiellement, chéri par Dieu. L'Amérique, un nouveau Canaan. Puis, ciel astronomique et astrologique, ciel étoilé, comme signe visible de cette élection. Le regard de l'Amérique, s'il se baisse sur sa terre, sa propriété, il ne s'élève pas moins au firmament étoilé, confirmation céleste de cette propriété. Le sermon du pasteur Amos Adams qui date de 1769, avant donc la Déclaration d'indépendance, illustre bien cette figure élective: «La conséquence [de l'élection] en fut une grande bénédiction pour le peuple (...). Votre Seigneur a transformé la malédiction en bénédiction. Il l'a fait pour sauver les vivants, permettre à un peuple nouveau de naître et de croître comme les *étoiles du firmament*» (Marienstras, p. 343).



Il n'est donc pas étonnant que l'étoile, la constellation, *star* en anglais, figure parmi les symboles de la nation américaine, soit incorporée naturellement dans le drapeau américain, le *star spangled banner*. Non moins étonnante est la présence de l'aigle, le *bald eagle*. Un moment il a été question de faire de la dinde, *turkey*, l'oiseau national. On y a renoncé: outre d'être un oiseau bien terre à terre, il signifie un autre pays, la Turquie. Moins ambigu, l'aigle est l'animal terrestre le plus céleste.

Pour cette Amérique scrutatrice du ciel diurne et nocturne, de l'horizon, ligne de division entre ciel et terre, l'invention du cinéma pouvait-elle intervenir à un moment plus providentiel? En effet, au moment même où ce rêve des terres vierges inépuisables au-delà de l'horizon, d'une frontière mobile avançant régulièrement vers l'Ouest, s'est épuisé, commencent à scintiller sur des écrans de fortune, telles des étoiles, des figures lumineuses, jaillies dans la nuit d'une salle, projetées par enchantement d'une lanterne magique, appelées bientôt dans ce pays *movies*. Est-ce un hasard si l'Amérique construira sa *cinecittà* qui deviendra vite le centre mondial de l'industrie cinématographique, à Hollywood, à l'endroit même où le rêve d'expansion du progrès a atteint ses limites matérielles?

Il n'est donc pas exagéré d'affirmer que le cinéma américain naissant contient la promesse de la poursuite du rêve américain d'expansion illimitée avec d'autres moyens imaginaires, par le biais d'un autre médium. Médium qui, plus que tous les autres, par ses simples conditions de production-projection, crée la fusion intime des images de la réalité et des images irréelles, appelées par la psychanalyse naissant au même moment, fantasme, *phantasie*. Le cinéma est rêve éveillé, producteur de rêve. Le cinéma, en plus, est un amalgame — *melting pot* — typiquement américain où une technique d'avant-garde se métisse à des visions de fantasmes archaïques. Le cinéma fabrique de toutes pièces un autre ciel idéal, illimité, artificiel. L'optimisme «happyendien» — mot d'origine américaine —, dans les premiers temps du cinéma américain, brille de tous ses feux. Ciel idéal où apparaissent, tels des fantômes, des revenants, du ciel réel, des étoiles appelées justement des *stars*, nouvelles divinités scintillantes, entourées de *glamour*, de gloire, tombées littéralement du ciel, auxquelles l'Amérique toute entière, et puis le monde, vouent un culte d'essence quasi religieuse dans les liturgies stellaires que sont les séances de cinéma.

La nation américaine renaît dans son cinéma, puisque à peine 50 ans avant, elle a failli mourir dans l'épreuve la plus terrible qu'une nation puisse traverser: la guerre civile, la guerre fratricide. Naissance du cinéma américain et renaissance de la nation américaine projetées sur ses écrans de cinéma. *Birth of a Nation*, *Nais-*

sance d'une nation de Griffith, œuvre cinématographique capitale de 1915, témoigne de cette convergence dans l'imaginaire du peuple américain. *Naissance d'une nation*, il s'agit là d'un pléonasmе: la nation est par définition «ce qui naît», ce qui émerge, dérivé du latin *nascere*, «naître».

*Naissance d'une nation* projette la guerre de Sécession, ses péripéties historiques clefs telles que vécues par deux familles du Nord et du Sud dont les destins s'enchevêtrent au gré des événements. Projection dans tous les sens du mot: cinématographique et psychanalytique. Après la dissension, la division fratricide, suicidaire de la nation américaine, il s'agit de dénoncer le bouc émissaire responsable de cette désunion des États-Unis: le Noir.

D'entrée de jeu, Griffith livre le message: «L'Africain planta la première graine de dissension.» Même s'il a été transplanté de force, comme esclave, c'est lui, l'agent principal de la désunion, de la scission de l'Union. L'union ne saurait être restaurée qu'avec l'élimination politique et, pourquoi pas, physique de l'homme de couleur. «Liberté et union: une et inséparable, maintenant et jamais», c'est le leitmotiv du film de Griffith, et sur lequel il se termine d'ailleurs. Devise qui a quelque chose de semblable à celle des États-Unis: *E pluribus unum*. Le multiple, le divers, réduit à l'Un, l'Autre, au Même. Ne nous trompons pas sur le sens du *melting pot* américain: on n'y fond que du Même, c'est-à-dire du Blanc, pour le réduire en *wasp*: *white anglo-saxon protestant*. La société américaine est une société «biraciale» qui (s')interdit le métissage. Dès l'origine de la colonie, elle frappe de peines sévères la fornication entre Noirs et Blancs dont naissent des «bâtards», des mulâtres.

*Naissance d'une nation* évoque le fantasme Wasp par excellence, il projette sur les fantômes de l'écran la peur viscérale d'une prise de pouvoir, d'une levée en masse de l'Autre, du Noir. Ceci arrive dans le Sud, vaincu pourtant par les nordistes. La sédition y est fomentée non par un Noir, mais par un mulâtre, chef des mulâtres, au nom évocateur de Silas Lynch. Ce dernier, issu d'un mélange illicite, du Noir et du Blanc, incarne le chaos, la régression sauvage représentée dans le film par la danse désarticulée, déréglée des Noirs, carnaval qui se soustrait au travail, à l'ordre, au gouvernement du Blanc. Pire qu'un *fantôme*, le métis, le mulâtre est le *fantasme* refoulé de l'Amérique blanche.

Il est intéressant de noter que Freud lui-même, pour souligner le refoulement, le caractère inconscient du fantasme, a recours à l'image du métis. Traitant des fantasmes, il écrit: «Il convient à les comparer à ces hommes de sang mêlé qui en gros ressemblent à des Blancs, mais dont la couleur d'origine se traduit par quelque indice frappant et qui demeurent de ce fait exclus de la société et ne jouis-

sent d'aucun des privilèges réservés aux Blancs» (p. 155). Le Blanc doit légitimement refouler ce fantasme, mobiliser les forces du conscient, de la lumière du jour, les forces du clan. «L'homme du clan» étant le sous-titre du film, cet homme du Ku Klux Klan, expression dérivée de *kyklos*: cercle qui se ferme sur lui-même, qui exclut l'Autre.

Au centre stratégique du film de Griffith, il y a une petite scène qui constitue le partage des eaux, plus précisément la ligne de partage entre Noir et Blanc, Ombre et Lumière, Mal et Bien: le petit colonel, ancien officier des confédérés, voit des enfants jouer aux fantômes, se couvrant de draps blancs. L'idée géniale de la cagoule du Ku Klux Klan jaillit... Ainsi, «cagoulés», sans visages, les membres du Ku Klux Klan vont jusqu'à se réapproprier ce qui restait de l'Autre, autre que Blanc, assassiné, renié, dénié: son fantôme, son revenant. Il n'y a plus de doute, les fantômes de l'Amérique sont dorénavant blancs. Sous les dépouilles des fantômes de l'Amérique, les hommes du Ku Klux Klan apparaissent sur les écrans comme des justiciers, des anges exterminateurs. La nuit noire doit céder à la lumière blanche. Le feu exterminateur doit nettoyer la corruption, la sédition, le chaos noir. À la fin, les Noirs sont chassés des places publiques par les chevaliers blancs.

*Naissance d'une nation* est un des films les plus racistes, les plus intolérants d'un auteur américain qui a rempli plus de quatre heures de pellicule sur l'Intolérance: l'intolérance des autres, de Babylone, de la Saint-Barthélémy. *Naissance d'une nation*, même s'il ne montre que le conflit Nord-Sud dont le Noir est l'enjeu, «plante la graine» du western dans lequel l'Amérique projetera sur ses écrans l'époque de sa marche triomphante vers l'Ouest. Il suffit simplement de remplacer le noir par le rouge: nuance chromatique sans importance dans le cinéma noir et blanc où seuls les contrastes manichéens entre ombre et lumière importent. Les fantômes de Griffith se dépouillent de leurs cagoules. Ils deviennent étrangement réels, diurnes. Le Blanc américain n'a plus besoin de porter la cagoule, de se cacher. Par sa conquête de l'Ouest, sa marche inéluctable vers le soleil, il extirpe les forces de l'ombre évoquées par le nom même des sauvages, *silvatici*, qui habitent les bois.

Les Indiens meurent une deuxième fois sur l'écran fantasmagorique américain d'une histoire nationale profondément révisée: finie la fiction originelle de l'achat contractuel des terres amérindiennes par les Blancs. L'Indien est l'agresseur contre lequel l'homme blanc se défend. Le western, en tuant sur l'écran l'Indien en légitime défense, tue en même temps les premiers fantômes autochtones de l'Amérique qui cessent de hanter l'inconscient comme un fantasme. Mais la meilleure manière pour tuer un fantasme/fantôme, c'est de les rendre réels, c'est de leur prêter une

voix. Car la voix, le logos, le discours, arrachent les fantômes à l'inquiétante étrangeté — *Unheimlichkeit* —, à leur lieu d'origine secret, indécidable.

Hollywood, dès 1927, a introduit le cinéma parlant. Hollywood est devenu alors une usine à désarmer, à «désâmer» les fantômes du cinéma. Le premier film parlant, chantant, c'est *The Jazz Singer*. Le Noir qui y chante est un Blanc grimé de noir. Le son a chassé jusqu'au fantôme de l'Autre.

Le dernier avatar québécois du *Jazz Singer*, c'est l'œuvre *Les Portes tournantes* de Jacques Savoie<sup>3</sup>, portée à l'écran par Francis Mankiewicz dans le film du même nom (1988). Une Québécoise pianiste de «rag-time», au nom suggestif de Céleste, y est captivée, médusée par les stars, par les constellations du Hollywood du muet. Son itinéraire va à rebrousse-poil de celui de l'Amérique. Blessée mortellement par la mort des fantômes du cinéma avec l'avènement du parlant, elle va s'unir précisément à un Américain de race noire, Papa John, qui est réellement ce que le *Jazz Singer* feignit d'être: un joueur de jazz noir.

Ainsi *Les Portes tournantes* devient le symbole de cette Amérique, cette américanité qui nous hante, hante encore nos écrans. Tournantes, *movie* comme le cinéma, ces portes sont le pivot qui fait tourner, basculer l'intérieur vers l'extérieur, le rêve, le fantôme, le fantasme vers la réalité et vice versa. Ces «portes tournantes» sont indécidables comme cette Amérique à la fois hypothèse et certitude, fantôme et réalité.

Collège de Rosemont

#### NOTES

1 Voir à ce sujet Élise Marienstras, *Nous, le peuple* (Paris: Gallimard, 1988).

2 Voir à ce sujet le livre au titre très révélateur de Benedict Anderson, *Imagine Communities; Reflections on the Origine and Spread of Nationalism* (New York: Ithaca, 1972).

3 Jacques Savoie, *Les Portes tournantes* (Paris: Seuil, 1984).

#### OUVRAGES CITÉS

Freud, Sigmund. *L'Inconscient*, cité d'après Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris: P.U.F., 1967.

Marienstras, Élise. *Nous, le peuple*. Paris: Gallimard, 1988.

Paine, Thomas. *Le Sens commun*. Paris: Aubier, 1983.