

## Décalages : de l'hostile au valeureux

Catherine Lemieux Lefebvre

Numéro 321, automne 2018

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/89407ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lemieux Lefebvre, C. (2018). Compte rendu de [Décalages : de l'hostile au valeureux]. *Liberté*, (321), 66-67.

# Décalages : de l'hostile au valeureux

CATHERINE LEMIEUX LEFEBVRE

**A**border la question autochtone sans jeter un œil au western apparaît presque impossible, car aucun genre cinématographique n'aura utilisé davantage l'image des Premiers Peuples que celui qui tentait d'immortaliser la conquête de l'Ouest et la mise en place de l'Amérique mythologisée, laquelle fait d'ailleurs encore rêver aujourd'hui. Si le cinéma s'inspire du contexte (social, politique, historique, culturel) dont il émerge, il va sans dire qu'il participe à forger des images qui infiltrent le sens commun et qui s'inscrivent en parallèle avec l'Histoire. Ce phénomène, le western l'incarne parfaitement par cette confusion entre réalité et fiction, puisqu'il a très souvent réécrit les fondements même de cette Histoire. Son influence se résume magnifiquement par les mots de Maxwell Scott (Carleton Young), le journaliste de *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962) de John Ford : « *This is the West, sir. When the legend becomes fact, print the legend.* » (« Quand la légende dépasse la réalité, imprime la légende. ») Le western s'est fait légende et s'est imprimé dans l'esprit du commun, y laissant, telle une marque indélébile, une image de l'« Indien » déraciné du réel.

À une poignée de réalisations réfractaires – *Tell Them Willie Boy Is Here* (A. Polonsky, 1969), *Dead Man* (J. Jarmusch, 1995) – s'oppose une majorité de films qui ont façonné et alimenté une perception simpliste et réductrice des Premiers Peuples, perception qui a servi un discours discriminatoire et une vision dominante qui véhiculent une mécompréhension de la réalité autochtone.

Les westerns états-uniens gommant les différences entre les quelque 500 communautés autochtones d'Amérique du Nord afin que « LA » figure emblématique de l'« Indien » qu'ils forgent puisse facilement être identifiée : combattant aguerrri, souvent armé d'un arc

et de flèches, qui chevauche sa monture sans selle, coiffé de plumes, couvert de vêtements de peau et de peintures de guerre. Les films engendrent et perpétuent cette conception réductrice qui viendra entacher l'imaginaire collectif et cadrer le portrait de l'Autochtone. Ainsi, la distinction entre les différents groupes n'est plus nécessaire. Pourquoi chercher à comprendre des complexités géographiques, culturelles et linguistiques qui n'amènent rien au filon narratif ou à la réussite du cow-boy héroïque que recherchent, au fond, les cinéphiles ? Nombreuses sont les communautés qui seront entièrement éclipsées de l'univers westernien : Hopi, Cherokee, Creek, Washo, Kwakiutl, Zuni, Tsimshian...

Lorsqu'une attention est accordée à la présence autochtone seront généralement nommés les Apaches, les Cheyennes, les Sioux, les Comanches et les Pieds-Noirs. Les créateurs ne dépeignent que les tribus des Plaines et du sud-ouest des États-Unis, et ce, afin de servir au mieux les aspects fictionnels et les rebondissements du récit. En effet, les westerns ne représenteront que les communautés associées à un imaginaire guerrier du cavalier qui constitue une menace violente pour la communauté blanche (Apaches, Cheyennes et Comanches plus particulièrement), car le caractère et le mérite du héros de l'Ouest ne peuvent se révéler que par un acte courageux de défense et de protection. Les studios ne ressentent aucunement le besoin « ethnographique » de lever le voile sur les tribus dont le mode de vie se concentre sur l'agriculture et la pêche ou qui ne chevauchent pas pour chasser. Historiquement, les communautés sud-occidentales seront également celles qui auront le plus marqué l'imaginaire collectif de l'Amérique moyenne par la résistance armée qu'elles auront manifestée contre l'envahissement territorial et culturel des colons états-uniens. La

logique lucrative des producteurs veut donc que ces dernières soient cantonnées au rang de l'antagoniste.

Lorsqu'il est présent, l'Autochtone apparaît donc en horde « sauvage » qui déferle, telle une entité nivelée, pour massacrer les « pauvres » colons. S'il n'est pas en groupe, il se limite aux grands archétypes qui évitent de l'approfondir : le grand guerrier stoïque, la svelte (et anachronique) « princesse indienne », le chef de tribu irascible, le conseiller sage s'exprimant par métaphores... Rarement, l'individu autochtone trouvera une complexité émotionnelle et sociale, et seul un spectre réduit de sentiments le traversera, se limitant du reste trop souvent à la rage et à la colère. La vie en communauté, les relations interpersonnelles et les constructions sociales, les actions du quotidien et le banal, les passions et les intérêts ne seront jamais mis en avant, sinon à peine ébauchés.

Généralement caricaturé en être barbare, ne maîtrisant pas la syntaxe anglaise, l'Autochtone s'exprime de façon décousue – et ici sont exclus les cris de guerre, les grognements et imitations de bruits d'animaux – et se voit dépossédé de sa langue maternelle, quelle qu'elle soit. Autre preuve de la méconnaissance et du je-m'en-foutisme des studios, certains films préféreront même faire dérouler à l'envers les pistes audio enregistrées en anglais plutôt que d'engager des traducteurs et des linguistes. L'important consiste à mettre en scène un personnage divertissant, voire terrifiant, tout en maintenant l'ignorance à son égard. Dès le muet d'ailleurs, l'Autochtone personifie l'ennemi idéal du cow-boy, car, pour l'« homme blanc », il incarne l'Autre différent et inquiétant dont la culture déstabilise et dont la présence freine les désirs d'expansion territoriale.

Même lorsqu'il est partie prenante du récit, le représentant des Premiers Peuples ne connaît aucune réelle

## Caricaturé en être barbare, ne maîtrisant pas la syntaxe anglaise, l'Autochtone s'exprime de façon décousue et se voit dépossédé de sa langue maternelle.

évolution. La population autochtone ayant souvent été confinée à la figuration, elle a aussi, du même coup, été écartée des premiers rôles, des rôles d'envergure. De plus, fidèle à sa pratique, Hollywood a longtemps eu recours à des interprètes simulacres, dissimulés sous des maquillages, et ce, jusqu'aux années 1970: deux États-Uniens, Jeff Chandler en Cochise et Debra Paget en Sonseeahray dans *Broken Arrow* (D. Daves, 1950); un Mexicain, Anthony Quinn, en Chief Yellow Hand dans *Buffalo Bill* (W. A. Wellman, 1944) et en Crazy Horse dans *They Died with Their Boots On* (R. Walsh, 1941); un Allemand, Henry Brandon, en Scar dans *The Searchers* (J. Ford, 1956) et en Black Cloud dans *Comanche* (G. Sherman, 1956). Et la liste pourrait s'allonger.

Mus par un désir de rétablir un équilibre dans les représentations des figures autochtones et d'en offrir une image plus réaliste, les cinéastes du western crépusculaire, apparu au début des années 1960 (certains westerns contemporains portent cependant encore les traces de ce courant), ont brassé les cartes des relations entre Blancs et Premiers Peuples. Menée par certaines figures de proue du genre (John Ford est du nombre), mais surtout par une jeune génération ayant grandi lors du bouillonnement des années 1960, cette nouvelle approche du western déconstruit les codes classiques, met en avant la figure de l'antihéros répréhensible, essaie de rétablir un équilibre dans la représentation des minorités (communautés noires et autochtones entre autres) et présente le visage sombre et sale de l'Ouest, comme de sa colonisation. Servies telles des admonitions réprobatrices, certaines productions ont cherché à présenter avec plus de justesse et de respect ces minorités. Naissent ainsi les *Little Big Man* (A. Penn, 1970), *Dances with Wolves* (K. Costner, 1990), *The Last of the Mohicans* (M. Mann, 1992)... Ces nouveaux westerns tournent une caméra plus «ethnographiquement correcte» vers les Premiers Peuples et tentent de présenter, de façon plus approfondie, leurs pratiques et leurs cultures.

Toutefois, malgré la volonté de réhabilitation de ces cinéastes, la représentation de l'Autochtone se voit encore une

fois cloisonnée dans une nouvelle stéréotypie. Systématiquement en phase avec la nature et son environnement, il devient le modèle à suivre par la simplicité essentielle de son mode de vie. Il devient «philosophe» et promoteur de «LA» pensée autochtone: il est désormais pacifiste (loin du «guerrier indien», il ne se bat qu'en extrême nécessité), il continue à vivre dans son modeste tipi, rarement est-il en conflit avec une autre tribu (l'ennemi ultime demeure le «Blanc»)...

Ainsi, s'inscrivant dans la lignée de ces westerns «pro-indiens» des années 1950 – *Broken Arrow* (D. Daves, 1950), *The Big Sky* (H. Hawks, 1952), *The Unforgiven* (J. Huston, 1960) –, ces personnages se réduisent souvent à de nouveaux clichés: êtres comiques dans leurs différences par rapport à l'États-Unien ou êtres imparfaits et irréprochables ayant néanmoins toujours besoin de l'«homme blanc messianique» pour survivre, s'épanouir et exister (n'est-ce pas Kevin Costner qui s'impose lors de l'attaque perpétrée contre les Sioux, «sa» communauté d'adoption?). Cependant, dans ces westerns crépusculaires «pro-Indiens», Blancs et Autochtones se côtoient de près, permettant ainsi à l'«homme blanc» de découvrir (ou de redécouvrir) la culture autochtone et de chercher à en apprendre les pratiques, les mœurs et les valeurs afin d'y être intégré, accepté, abandonnant par le fait même le «white man's way».

Il est difficile de déterminer une cause unique permettant d'expliquer le travail de représentation qui est fait des Premiers Peuples dans le western, chaque décennie, chaque production, chaque créateur proposant une nouvelle approche de la question autochtone. Un mélange d'ignorance, d'inconscience, de sentiment de supériorité, d'amertume ou de culpabilité transparaît du bassin de westerns produits depuis les débuts du cinéma. Aussi, afin de réhabiliter pleinement leur image, faut-il voir apparaître une plus grande présence des Autochtones dans le processus d'élaboration des westerns, devant la caméra, certes, mais

aussi au sein de l'équipe technique (scénarisation, réalisation, production...).

En effet, une réappropriation du cinéma et du genre westernien par des créateurs autochtones semble plus que nécessaire. Car ces personnages ne doivent ni être diabolisés ni dépourvus de défauts; ils doivent simplement incarner cette image *perfectiblement* humaine. En 2016, le cinéaste inuk Zacharias Kunuk – qui a réalisé l'important *Atanarjuat* – a choisi de s'inspirer, pour son dernier long métrage, du grand classique de John Ford, *The Searchers*. Se réappropriant les codes westerniens classiques, Kunuk les transpose dans les territoires arctiques de la communauté inuk d'Igloolik, au Nunavut, vers 1913. Le racisme exacerbé d'Ethan Edwards (John Wayne), la violence, les insultes et le mépris à l'égard de ce qui rappelle les Premiers Peuples, tous ces éléments qui opposaient les «Blancs» et les «Indiens» se déroulent désormais au sein d'une communauté autochtone et n'opposent que ses membres. L'«homme blanc» y est exclu, éclipsé d'un récit westernien qui se concentre sur la réalité autochtone et sur les ramifications internes s'y présentant.

Le cinéma des Premiers Peuples n'ayant qu'une très jeune quarantaine d'années, ce film de Kunuk apparaît comme une première incursion westernienne par un cinéaste autochtone (si d'autres westerns autochtones existent, ils sont invisibles au point d'être introuvables). Dépassant les questions techniques ou scénaristiques, la réappropriation de ce genre si proprement américain doit, pour se dépoussiérer, entendre ces nouvelles voix et accepter ce regard divergent. (L)

♦ Détentrice d'une maîtrise en Études cinématographiques, dont le mémoire représente la première étape de spécialisation sur le western, **Catherine Lemieux Lefebvre** œuvre notamment comme critique pour la revue *Ciné-Bulles* et comme enseignante de cinéma au collégial.