

Le nouveau western et l'altérité dénotée « Indien ». Problématiques discursives de *Dances with Wolves*

Robert Elbaz, Dominique Fischer and Jenaro Talens

Volume 8, Number 1-2, Fall 1997

Cinéma et mélancolie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/024748ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/024748ar>

[See table of contents](#)

Article abstract

After an examination of the Indian as a discursive instance of the Western, this article analyses *Dances with Wolves* (Kevin Costner, 1990) from the perspective of alterity and Native specificity. The analysis concludes that *Dances with Wolves* achieves a discursive reversal by giving Whites the role of bad guy opposing the good Indians, but that no communication is possible on the terrain of violence that is inherent in White society. This analysis opens the way for a discussion of the emergence of a Native discourse.

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Elbaz, R., Fischer, D. & Talens, J. (1997). Le nouveau western et l'altérité dénotée « Indien ». Problématiques discursives de *Dances with Wolves*. *Cinémas*, 8(1-2), 169–186. <https://doi.org/10.7202/024748ar>

Tous droits réservés © Cinémas, 1997

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Le nouveau western et l'altérité dénotée « Indien ». Problématiques discursives de *Dances with Wolves*¹

Robert Elbaz, Dominique Fischer
et Jenaro Talens

RÉSUMÉ

Après avoir étudié l'Indien comme instance discursive du western, cet article analyse *Dances with Wolves* (Kevin Costner, 1990) dans une perspective d'altérité et de spécificité autochtone. L'analyse conclut que *Dances with Wolves* opère un renversement discursif en donnant aux Blancs le mauvais rôle face aux bons Indiens, mais qu'aucune communication n'est possible sur le terrain d'une violence inhérente à la société blanche. Suite à cette analyse, une réflexion est amorcée sur l'émergence du discours autochtone.

ABSTRACT

After an examination of the Indian as a discursive instance of the Western, this article analyses *Dances with Wolves* (Kevin Costner, 1990) from the perspective of alterity and Native specificity. The analysis concludes that *Dances with Wolves* achieves a discursive reversal by giving Whites the role of bad guy opposing the good Indians, but that no communication is possible on the terrain of violence that is inherent in White society. This analysis opens the way for a discussion of the emergence of a Native discourse.



***Dances with Wolves* de Kevin Costner (1990)**

Collection Cinémathèque québécoise

Il serait extrêmement long de reprendre l'évolution des champs discursifs qui ont fait de l'Indien ce qu'il est devenu, à savoir un Indien imaginaire², un réseau sémantique complexe qui s'exprime de façons diverses et a des implications concrètes dans la réalité sociopolitique actuelle. Cette constitution de l'Indien comme instance discursive, comme lieu virtuel de la langue appelé à être investi, est le produit de la confrontation d'un ancien monde, chargé déjà de toute une histoire mise en écriture (et manipulée comme telle), avec un autre monde que l'ancien avait déjà supposé et dans lequel il ne cherchait que ce qu'il était prêt à trouver, dont il se servirait dans le seul cadre de sa propre pensée et de sa propre réalité, bref un monde à conquérir, un monde nouveau qui ne pourrait exister, après le premier choc de la rencontre, que par rapport au monde ancien.

L'évolution de l'Indien comme représentation a donc une très longue histoire, puisqu'elle trouve son origine dès 1492 (mais le terrain avait déjà été préparé³, l'Ouest, bien qu'exclu de l'histoire et de la géographie, a très vite sa place comme lieu imaginaire investi par la littérature européenne). Cette année marque le point de départ des écrits sur le Nouveau Monde, qui se multiplieront pour se cristalliser autour de l'Indien. Dès le début, celui-ci a coïncidé avec l'Autre grâce et face auquel le discours

occidental néoclassique a pu émerger et se renforcer à travers le temps. En effet, la puissance et la légitimation de ce discours dans la totalité de ses pratiques signifiantes ne peut être conçu en dehors de la dynamique dialectique entre le Même et l'Autre, Autre dont l'Indien, en tant que concept, est la construction.

L'Indien, instance discursive du western

Ainsi, les discours sur l'Indien ont constitué et constituent toujours un espace virtuel, lieu des appropriations successives et des représentations d'un Indien devenu, dans l'hétérogénéité de ses traitements, un prétexte a-historique. Le western, comme genre, a été, pendant presque un siècle maintenant, une forme privilégiée d'expression de cette opération discursive qu'est l'Indien ; *Dances with Wolves* (Kevin Costner, 1990) est l'une des dernières manifestations de ce processus. Dans sa volonté de rendre la parole aux Dakotas dans leur spécificité, nous devons nous demander si ce film réussit à se réappropriier cet espace. Parvient-il à transformer ce processus global de la représentation, avec ce qu'il comporte de généralisation, voire de réduction et de négation, excluant l'expression de toute spécificité autochtone ? Ou l'autochtone reste-t-il l'expression du non-Blanc, l'Indien, une interprétation de l'autre qui consiste en une unification au nom de soi ?

Car c'est bien là la caractéristique première de l'Indien comme instance discursive : une virtualité du discours dont les possibilités de réalisation se sont élargies avec l'histoire du cinéma, et en particulier celle du western dont il est question ici, proportionnellement aux appropriations diverses dont elle s'est faite l'agent depuis sa constitution. Un lieu donc de plus en plus indéfini qui demande à être redéfini à chacune de ses nouvelles appropriations, mais dont la définition dépend de la situation socio-historique du sujet énonciateur. Un lieu qui s'est détaché de ses origines pour n'être plus qu'un prétexte à la définition ou la re-définition non de lui-même, mais de l'énonciateur ou de la situation socio-historique à partir de laquelle s'énonce le discours. L'Indien serait donc ce signe vide que l'on manipulerait à volonté selon les besoins du temps.

À travers son histoire⁴, le western a actualisé l'Indien comme instance discursive de façons très diverses, contribuant à hétérogénéiser sa constitution en objet de discours.

Pendant la période du cinéma muet (1903-1929), une grande quantité de films dont les personnages principaux étaient des Indiens furent réalisés. La plupart de ces films, surtout au début de la période, donnaient une image sympathique de l'Indien qui, à peine 30 ans après les guerres indiennes, permettait de libérer le spectateur de tout sens des responsabilités à leur égard. La fin de cette période, quant à elle, mit en scène des personnages sanguinaires, allant de pair avec les préjugés raciaux qui plaçaient le Blanc, représentant du progrès, face à l'Indien qui entravait ce dernier. Citons les premiers westerns, *Kit Carson* (1903) et *Pioneer Days* (1907), où il est question de Blancs enlevés ou attaqués par des Indiens, mais sauvés par d'autres Indiens, dans ces cas-ci des femmes. En fin de période, *The Vanishing American* (1925) raconte l'histoire de la Conquête où l'Indien est présenté sous un jour sympathique, dans toute sa noblesse, mais en même temps comme un sauvage stupide. En 1929, *The Iron Horse* de John Ford nous montre les Indiens empêchant l'avancement de la construction de la voie ferrée censée joindre l'Est à l'Ouest.

Plus tard (1930-1950), lorsque le western se consolide comme genre, les Indiens deviennent partie intégrante du paysage; ils y sont l'ennemi caché, l'adversaire par excellence du héros blanc qui est ainsi mis en évidence. Les réalisateurs de cette période n'hésitent pas à déformer le rôle des Indiens montrés dans un certain contexte historique et à mythifier le Blanc afin d'exacerber le patriotisme de l'Américain durant la Seconde Guerre mondiale. *They Died with Their Boots On* (1942) est un exemple typique de ce procédé alors qu'il retrace l'histoire de Custer pour le présenter en véritable héros aux dépens d'un Indien utilisé pour la cause.

Les films des années cinquante et soixante, quant à eux, montrent une sympathie croissante pour l'Indien, qui peut même devenir le héros central du film. Un Indien que le Blanc respecte, tout en s'intéressant à sa culture et en reconnaissant le gâchis commis en la détruisant. On reconnaît l'existence d'un peuple autochtone, de ses coutumes et de son histoire. Ses qualités de guerrier et de stratège sont vantées, mais aussi sa capacité de parler la langue des Blancs tout en continuant de maîtriser celle de ses origines. L'Indien demeure un symbole que l'on utilise principalement dans l'entreprise de déculpabilisation améri-

caine, ou comme équivalent cinématographique de la décolonisation. N'oublions pas que cette période est marquée par l'après-guerre, la vague de décadence des empires coloniaux qui s'ensuit et par la promulgation du Civil Rights Act aux États-Unis. *Broken Arrow* (1950), considéré comme le premier film pro-Indien, et *Cheyenne Autumn* (1963), le dernier western de John Ford, sont représentatifs de cette période. Le premier met en scène l'amitié entre un éclaireur américain et Cochise, chef apache, tandis que le second montre la fuite des Cheyennes de leur réserve pour rejoindre leur terre ancestrale.

Les années 1970-1980, marquées entre autres par la crise d'identité qui suit la défaite de la guerre du Viêt-nam, semblent donner à l'Indien une importance pour lui-même et non par rapport au Blanc, et chercher à éliminer tout sentiment de pitié ou de culpabilité envers lui. Ces films semblent respecter la culture autochtone dans toute sa spécificité. Ils s'avèrent être, en fait, une critique de la mentalité qui sous-tend l'exploitation blanche des autres races. Nous nous souvenons, par exemple, du film *A Man Called Horse* (1970) sur le plateau duquel des autochtones étaient conseillers et qui témoigne d'un tel souci d'« authenticité » qu'il en devient presque un film ethnographique.

La dernière décennie semble couronner ce mouvement de critique de l'exploration blanche avec des films tels que *Son of the Morning Star* (téléfilm réalisé en 1990 qui reprend l'histoire de Custer en la faisant raconter en voix *off* par sa femme en alternance avec une Cheyenne) et *Dances with Wolves*.

Si *One Flew Over the Cuckoo's Nest*⁵, cas particulier dans cette progression, pose des problèmes quant à son appartenance à la tradition du western, il manifeste néanmoins les contradictions du genre. Ce film pose de nouveau la problématique du rapport entre l'Indien et la frontière dans l'imaginaire du Blanc ; entre la nature (qui ne peut qu'être détruite si elle est soumise au monde blanc), représentée par ce géant indien qui, lui seul, peut mener à la liberté, et la culture, représentée par l'institution psychiatrique. À un moment où la conquête de l'Ouest ne se présente plus dans les termes du conflit initial d'un espace matériel à conquérir, cet espace change de nature et prend une dimension autre : l'espace de la folie.

Dances with Wolves: un autre western ?

Le genre western, comme forme d'expression, est la mise en histoire de la conquête de l'Amérique, une mise en histoire qui se détache d'une réalité bien circonscrite et fait fi, d'un côté, du passé européen de la société blanche et, de l'autre, de la primauté, sur le continent américain, d'un passé autochtone. Il est une construction historique qui, pour constituer ses propres racines, prend sa source dans un nouveau mythe des origines. Il s'agit, en effet, de la mise en valeur d'origines imaginaires aux dépens d'origines historiques, celles de l'ancien monde et celles des autochtones, balayées par la Conquête. D'où la dimension mythique du western né de nulle part — sinon du fait même de la Conquête — puisque fondé sur cette double occultation. À cet égard, on a prétendu que le western était un *no man's land*. Or, cette notion même permet la localisation matérielle de cet espace, puisque situé entre deux entités distinctes. Le western, lui, serait plutôt un nulle part, un imaginaire pur. Au niveau du texte, de la narration, les protagonistes surgissent de nulle part, leur vie ne se déroulant pas dans le temps mais bien plutôt dans l'espace, cet espace imaginaire. Quant à l'action, elle se déploie dans une sorte de présent éternel. Au niveau du métatexte, de la forme, le procès historique est suspendu pour plonger dans le mythe : il n'y a, en effet, aucune continuité entre l'histoire et le western⁶.

Dances with Wolves, et le western en général, est le récit d'une histoire qui se veut objective et naturelle, même si cette naturalisation de l'historique est fondée sur l'effacement du réel, d'un réel physique et concret. Le western serait le réel qui ne se nomme pas. Il est perçu par l'imaginaire populaire comme métaphore des faits et devient ainsi la (fausse) narration d'une chronique véritable. Ce qui importe n'est pas qui parle, ou de quoi on parle, mais plutôt d'où l'on parle ; l'important, c'est la position du sujet énonciateur. Et ce lieu n'est pas un lieu physique ni un espace géographique, mais un enjeu idéologique.

Comme tel, *Dances with Wolves* s'inscrit dans le genre et ne revient pas sur le passé pour l'analyser (ce n'est d'ailleurs pas l'objectif du réalisateur, comme nous le verrons plus tard). Il le raconte sans distance critique, acceptant la simplification con-

ceptuelle qui a rendu possible cette manipulation de la vision du spectateur. En ce qui concerne le récit, cette manipulation s'exerce sur un spectateur qui se fait le complice du narrateur omniscient : il en sait toujours plus que le héros, et est toujours du même côté que la caméra. Par lui-même, le point de vue partiel de Dunbar aurait rendu la manipulation du spectateur impossible. Le spectateur s'identifie au contraire avec la caméra omnisciente et garde ainsi l'illusion que lui est transmis un compte rendu exhaustif et véridique de cette chronique. Il a l'impression de raconter lui-même cette histoire.

Reste la question de savoir pourquoi *Dances with Wolves* sort en salles à ce moment précis où l'on pensait avoir enterré le western depuis déjà une dizaine d'années. Pourquoi maintenant, alors que les autochtones se réapproprient petit à petit un espace discursif nord-américain ?

On pourrait dire que ce film perpétue la tradition des westerns dits pro-Indiens que *Broken Arrow* de Delmer Daves avait initiée en 1950 et que *Cheyenne Autumn* de John Ford ainsi que *Little Big Man* d'Arthur Penn avaient consolidée en 1964 et 1970 respectivement . En effet, le vraisemblable est travaillé dans ses plus menus détails : les acteurs, du moins les acteurs secondaires, sont des autochtones et la langue de communication, le Lakota (sous-titré, ce qui est rarissime dans le cinéma américain commercial) ; les décors, les us et coutumes, les vêtements sont le fruit d'un travail minutieux de recherche. Le film se veut une fidèle reproduction de la réalité historique de la nation Dakota. L'un de ses membres était d'ailleurs en permanence sur le plateau à titre de conseiller. Le film a été réalisé à partir du roman de Michael Blake, un livre écrit à la demande de Kevin Costner, le réalisateur, pour en tirer le scénario du film et traduit en lakota à partir de l'anglais. Mais ce roman reprend l'histoire des Comanches et non celle des Dakotas qui leur sont substitués pour les fins du film, ce qui illustre bien le processus de globalisation que nous avons mentionné plus haut et qui, sous l'étiquette de l'Indien, met tous les autochtones dans le même sac, en effaçant leurs spécificités.

Mais cette poursuite d'un mouvement cinématographique entamé il y a 20 ans est peu concluante. Le film sert d'autres

objectifs comme le montre la déclaration suivante du réalisateur :

En quelque sorte, les Américains n'ont pas de racine [...] Les peuples qui connaissent vraiment l'usage de cette terre et savent comment la maîtriser, ont disparu. À leurs frais, nous, les hommes blancs, devons avoir ceci. Ce film n'est pas une leçon d'histoire, ni même une tentative de rectification. Mais, j'espère que nos efforts pour authentifier les gens et les lieux qui sont au centre du film révélera finalement une dimension de leur héritage qui a longtemps été oubliée : leur honneur⁷.

Ainsi, *Dances with Wolves* veut rendre un hommage posthume aux premiers habitants des États-Unis, rendre leur honneur à ceux qui étaient là, mais qui ne le sont plus. Pourquoi ? Pour donner aux Américains ces racines qu'ils n'ont pas, des racines qui seraient lavées de l'impureté de la Conquête, de l'extermination des premiers habitants et de toute culpabilité. En outre, l'usage de termes tels « l'usage de cette terre » ou « comment la maîtriser » souligne que ces mots s'adressent à un auditoire non autochtone avec une perspective occidentale d'utilisation et de domination de la nature.

D'autre part, le dossier de presse résume en une phrase le film : « C'est l'histoire extraordinaire d'un héros ordinaire en quête d'humanité dans la dernière frontière : lui-même⁸. »

Le film opère donc sur deux plans : celui de l'individu et celui de la Nation. L'individu, le héros blanc, est la première et l'ultime référence. La frontière prend les dimensions de sa subjectivité. Le film n'est rien d'autre que son cheminement initiatique, une quête de lui-même, dans laquelle l'Indien comme tel n'est rien d'autre que l'outil de cette quête blanche. Ainsi, si nous faisons attention à ce que les contacts avec les Dakotas apportent à Dunbar, nous voyons qu'il n'y a pas de réelle tentative d'intégration. Tout d'abord, Stands-with-a-Fist est une femme blanche bien qu'élevée parmi les Indiens et parlant leur langue. De plus, son mari dakota est mort (et dans le roman, les deux enfants, fruits de ce lien interracial, ont eux aussi disparu). Ce mariage mixte ne laisse donc aucune trace. Dunbar ne choisit pas une

Indienne et Stands-with-a-Fist, la femme de son choix, plus qu'un agent de médiation, est en fin de compte le reflet de lui-même. Avec le temps, sa mémoire de l'anglais revient et son ancienne identité est retrouvée. Ainsi donc, la reproduction biologique est limitée à la répétition du même et à l'exclusion de la différence. On a effectivement peur de part et d'autre du mixage des races par mélange des sangs. Les Dakotas eux-mêmes soutiennent le choix de Dunbar : « They look good together » déclare la femme de Kicking-Bird, donnant ainsi écho à l'assentiment de la communauté. Blancs tous les deux, ils sont donc compatibles.

Le journal que Dunbar écrit prend également sa source, en partie du moins, dans ses contacts avec les Dakotas. Mais son existence réaffirme la domination sur l'espace de la frontière, puisqu'il cherche à établir, dans sa forme autobiographique, la relation univoque entre le texte et le monde, entre le monde matériel de l'Indien sur la frontière et la production textuelle de l'Occident, celle-là étant récupérée par celui-ci. Tout le récit se trame ainsi autour et à travers l'homme blanc ; l'histoire qu'il trace avec son écriture est toujours élaborée selon son propre point de vue. Ce point de vue se veut neutre et objectif à en croire la voix *off* qui guide le film, et sa supériorité culturelle, pensée comme naturelle, est donnée dès le départ. Le respect pour l'écrit par les Dakotas eux-mêmes se manifeste lorsque Smiles-a-Lot, représentant de la nouvelle génération, récupère le journal dans la rivière et ne le rend à Dunbar que lorsqu'il quitte la communauté. Ce sera la reconnaissance de l'écrit qui dorénavant constituera sa présence dans l'histoire, ou du moins la prise de conscience que l'espace textuel du Blanc ne lui offre aucune place. Car l'écriture envahit l'espace et capitalise le temps, évacuant ainsi la parole qui ne quitte pas le lieu de sa production⁹. Or, les cultures orales des Indiens, leur parole, portent la marque d'un signifiant qui ne peut être détaché de leurs corps individuel et collectif, qui donc ne peut être exporté vers d'autres lieux. Et la disparition de cette parole coïncide avec la disparition de ce corps. En tant que sujet de l'histoire, l'Indien « n'est plus ».

N'oublions pas que ce journal commence avec les démarches de Dunbar quand il prend possession de son poste. Il met de

l'ordre, nettoie, répare de vieilles clôtures et en construit d'autres, il fait l'inventaire de ses provisions. Avant toute chose, il pose sur cet espace les valeurs de la culture occidentale : les lois de la propriété et de l'individualisme. Cette série fondamentale de valeurs est illustrée dans la théorie économique du *good deal*, une expression que les Indiens acceptent directement. L'échange de la veste de Dunbar contre le plastron d'os de Wind-in-his-Hair illustre cela, ainsi que l'épisode de l'échange du chapeau contre un couteau.

De plus, le héros blanc reçoit de l'Indien lui-même le signe que sa tâche est réalisée, le délivrant ainsi des liens de la culpabilité. C'est Kicking-Bird, en effet, qui, vers la fin du film, quand tout est déjà conclu, dit à Dunbar : « Je me disais justement que de tous les chemins dans cette vie, il y en a un qui importe bien plus que les autres. C'est celui de l'être humain réel. Je pense que tu es sur ce chemin et c'est bon à voir¹⁰. »

Ce double niveau, individu / Nation, homme / histoire, présent à travers les aspirations du réalisateur et de son héros — qu'il joue par ailleurs — est corroboré par le traitement narratif du film. Un narrateur omniscient et une première personne racontent alternativement l'histoire, faisant référence à la contextualisation — que fera le spectateur, de connivence avec la caméra — et au journal — construction historique à l'intérieur du film, gérée par le héros. Là encore, l'individu se fond dans l'histoire de sa Nation, et se donne pour elle, pour la sauver du poids d'un passé trop lourd qui entrave toute constitution de racines qui, enfin, lui donneront une histoire propre. Ainsi, le western, et *Dances with Wolves* en particulier, retrouve sa fonction : celle d'être l'histoire de l'Amérique, toujours à la rescousse d'une identité à renforcer. L'histoire de l'Amérique, c'est la conquête de l'Ouest, depuis l'Ouest de l'Europe, la côte Atlantique, jusqu'à son avancement vers la côte Pacifique. Mais aujourd'hui, cet espace est saturé, épuisé, matériellement, par l'absence de territoire à conquérir, et symboliquement, par le nombre des représentations données par le western.

Où donc actuellement s'enracine le western, quel va être son espace ? Comme nous l'avons suggéré, le western bascule dans le mythe ; la fameuse idée de frontière ne suggère plus une limite

physique, mais une limite culturelle, voire psychologique. La frontière ne signale plus la fin d'un territoire acquis par la Conquête et le début d'un autre, inconnu et sauvage, à conquérir, mais la clôture d'un territoire conquis et culturellement saturé. Et au-delà de cette frontière, cet espace devenu mythe ne connaît plus de limites. C'est pourquoi l'emblème du paysage est le désert. Ce désert du western, cependant, ce n'est pas un désert de dunes, un désert qui permettrait une inscription indéfinie de signes, un désert en mouvement perpétuel qui se forme et se déforme sans cesse. C'est plutôt un désert de rocailles bien clôturé où les significations sont toujours déjà là et déterminantes. Dans le western classique, d'ailleurs, on ne voit presque jamais la mer, car la côte est une limite, ce qui indiquerait l'existence d'une marge indépassable¹¹. Or, dans l'économie de la conquête de l'Ouest, il est nécessaire de laisser ouverte la possibilité d'une expansionnisme infini qui répond à deux exigences complémentaires. D'une part, le recours à une nostalgie, à une virginité, à un espace autre, psychologique, celui de la quête et de la retrouvaille individuelle, celui de l'être à la recherche de sa propre frontière. D'autre part, le désert permet de voir l'Indien non comme l'habitant d'un espace concret, un propriétaire de cet espace, mais comme un obstacle à dépasser dans la réalisation de cette quête. Ce lieu du western est donc un autre espace virtuel, une autre instance discursive, mais un espace déjà chargé d'un siècle de cinéma, un espace néanmoins qui appelle d'autres inscriptions : les inscriptions d'un processus cinématographique de fin de siècle avec d'autres conditions d'émergence.

Dances with Wolves fait précisément problème dans cette inscription de l'espace. En effet, le film est pris, d'une part, dans l'engrenage discursif établi par son genre et, d'autre part, il se veut une nouvelle expression de l'Indien, voire une expression du Dakota par lui-même. D'où les tensions discursives qui le traversent et son ambiguïté foncière.

Le rapport à la violence à travers le film reflète ces tensions discursives. D'abord, les bons sauvages et les mauvais sauvages y sont mis côte à côte : les Dakotas et les Pawnees. Les premiers ne sont pas tellement sauvages, mais présentés comme déjà civilisés et gouvernés par une structure sociale élaborée à laquelle

Dunbar contribue par l'apport de café, de sucre, et d'armes qui vont permettre une bonne chasse et la défense contre les Pawnees. Ces derniers, quant à eux, rejoignent l'image du mauvais Indien du western classique, qui viennent pour le sang et pour piller. Cependant, la différence entre les bons et les mauvais Indiens se mesure à leur soumission à la loi, à la loi du plus fort, à la loi du nombre. « Combien de Blancs vont arriver ? Autant que les étoiles. » Cette adaptation est incorporée dans le casque de fer du conquistador que fait resurgir Ten-Bears du tréfonds de sa mémoire d'Indien, ce signe du pouvoir des Blancs qui est bien enfoui dans cet espace et le sature. Quand on réfléchit au fait que les Dakotas sont des semi-nomades, transportant, durant leurs déplacements, le strict minimum, le casque montre bien cette saturation de l'espace.

Tant les uns que les autres, les Pawnees et les Dakotas ne veulent pas être expulsés de leurs terres. La même question se présente : comment protéger son territoire ? Mais les stratégies sont différentes. Pour les uns, c'est la brutalité, la violence pure, pour les autres, la négociation. Chez les Dakotas, c'est la sagesse de Ten-Bears qui l'emporte sur l'enthousiasme guerrier de Wind-in-his-Hair, qui propose de tuer le Blanc. On tue donc ou on négocie, mais le résultat est le même, puisque la négociation mène vers la soumission finale. En fait, ce sont les Pawnees qui semblent gagner dans l'affaire, puisque le film mène vers la logique extrême de leur violence : pour eux, en effet, toute violence doit être dépassée par une autre plus grande et celle des Blancs est supérieure à la leur. La logique des Pawnees coïncide donc avec celle des Blancs et ce n'est pas un hasard si c'est un Pawnee en veste militaire, ce même objet de négoce entre Dunbar et Wind-in-his Hair, qui guide les soldats vers le camp des Dakotas à la fin du film. Quant aux Blancs, le film ne les a aucunement ménagés et c'est peut-être pour cela qu'il semble proposer une nouvelle lecture. Il y a Dunbar d'un côté et tous les autres Blancs de l'autre. Timmons, d'abord, le charretier bête et dégoûtant, puis le commandant de Fort Hayes, Major Fambrough, qui sombre dans la folie et se tire une balle dans la tête. Il y a aussi les soldats qui apparaissent à la fin à Fort Sedgewick, illettrés et hors la loi. Et tous ceux qui ne sont pas à l'écran, mais

constituent une continuelle menace de violence et d'extermination. On peut enfin citer les chirurgiens, au tout début, traités dans les termes les plus répugnants, dans le roman en tout cas¹².

Pour échapper au carnage, Dunbar refuse d'être physiquement mutilé alors qu'il le sera culturellement. Ses choix sont d'ailleurs très clairs dans cette scène où on le voit galoper sur son cheval et braver le champ de bataille, les bras ouverts comme un Christ : soit l'intégrité corporelle et morale, soit la mort. Il s'offre à la mort peut-être pour arrêter le carnage, mais il en ressort héros et sa tentative ne fait que précipiter le combat et légitimer la violence. En fait, tout le déroulement de l'aventure individuelle du film, la quête de soi de Dunbar, est soutenu par cette scène, car si Dunbar doit rechercher son salut personnel, c'est exclusivement à la frontière qu'il le trouvera.

Dances with Wolves opère un renversement discursif en donnant aux Blancs le mauvais rôle face aux bons Indiens, mais le film échoue puisque aucune communication n'est jamais possible sur le terrain de cette violence inhérente à la société blanche. C'est pourquoi le film avorte et pourquoi sa fin est en suspension. La recherche de bons Blancs qui l'écouteraient par Dunbar est utopique et pure imagination. Nulle part dans le film, un tel auditoire n'est supposé exister. Et donc, malgré ses tentatives de rédemption, *Dances with Wolves* réinscrit le western dans son évacuation de l'histoire. Le film, en effet, est suspendu entre deux temporalités qui le cernent de bout en bout. La première, c'est la scène de la guerre civile au Tennessee en 1863, qui ouvre le film. La deuxième, qui le clôture, c'est le petit texte qui porte les marques d'une citation tirée d'un livre d'histoire et qui dit que 15 ans plus tard, les derniers des Indiens s'étaient soumis. La violence est donc cyclique et marque le film du début à la fin. Mais malgré son échec, celui-ci perpétue l'illusion de la nécessité du témoignage de Dunbar pour ceux-là qui voudront l'écouter, les spectateurs, à la recherche de l'effacement de la culpabilité, et cela même si ce témoignage a avorté dans le passé, la culture autochtone dans son espace d'origine ayant disparu par la création de réserves.

Dances with Wolves et l'émergence du discours autochtone

Suite à cette analyse, nous posons de nouveau le problème de l'Indien comme instance discursive et la capacité pour l'autochtone de sortir du statut d'objet où il est cantonné pour produire un discours propre. Mais avant cela, il nous faut replacer *Dances with Wolves* dans son contexte socio-historique de production, en cherchant à savoir comment celui-ci peut créer les tensions discursives que nous y avons décelées.

Nous ne pouvons faire l'économie de la contextualisation de ce film dans un moment de l'histoire mondiale où la parole autochtone se fait entendre de plus en plus sur tous les continents. En Amérique du Nord, plus particulièrement, les autochtones ont commencé à investir la scène historico-politique en se forgeant leurs propres discours. Outre la contestation politique et les mouvements de revendications diverses et surtout de souveraineté, nous trouvons de plus en plus d'exemples d'une textualisation de cette parole. Nous nous arrêterons très brièvement sur deux d'entre elles, mettant l'accent sur ce qui touche directement le western : le discours cinématographique et l'histoire, voire l'histoire dans le discours cinématographique.

Dans le domaine du discours historique d'abord, nous citerons deux exemples. Le premier, paru en 1973, *Histoire des Indiens du Haut et du Bas Canada* de Bernard Assiniwi (Algonkien), propose une relecture de cette « Histoire du Canada » qui a généralement été écrite, dit-il, sans consulter les autochtones et dans l'ignorance de leur culture. Ouvertement posée comme rectification d'une tradition historique tronquée, cette « Histoire des Indiens » est basée sur la tradition orale et sur la connaissance et l'expérience de la culture amérindienne dans sa spécificité.

Cette réappropriation du discours historique, jusqu'alors privilège euroaméricain, prend une autre forme dans le livre de George Sioui (Wendat) paru en 1989, *Pour une autohistoire amérindienne. Essai sur les fondements d'une morale sociale*. Cet ouvrage propose une nouvelle méthode historique, celle de « l'autohistoire », pour pallier aux incapacités de l'histoire traditionnelle et lui donner accès à une connaissance adéquate des valeurs fondamentales amérindiennes. Prenant pour points de

départ les lacunes et fausses prémisses de cette histoire traditionnelle, ainsi que les valeurs universelles de la culture amérindienne et sa perdurance, George Sioui présente sa méthode de « l'autohistoire » comme moyen de nettoyer les sciences historique et anthropologique de moteurs telles la culpabilité ou toutes émotions négatives, et la croyance en la disparition inévitable de l'autochtone conséquemment au mythe de la théorie de l'évolution. Il présente sa technique comme stratégie d'action interculturelle.

Si nous comparons la démarche de ces deux auteurs, tous deux mettent en lumière la valeur de la culture amérindienne surtout dans ses rapports avec la nature, voire même l'évidence de sa suprématie, devenant ainsi référence obligée. Par contre, là où Sioui tente d'agir pour épurer un discours historique, entre autres de ses sentiments de culpabilité, Assiniwi insiste sur les éléments qui ne peuvent que l'accroître. Il est à signaler aussi que ces réappropriations discursives ne peuvent se faire sans l'emprunt aux sciences euroaméricaines (histoire, anthropologie...) et dans une économie similaire : la rectification ne pouvant se faire que dans la logique du discours à rectifier.

En outre, un discours cinématographique autochtone se développe depuis 10 à 20 ans, réplique ouverte aux représentations hollywoodiennes. Dans les années quatre-vingt, ce cinéma se veut un moyen de rectifier une image contre les « pratiques colonialistes d'appropriation », de faire entendre la voix autochtone et de revitaliser la culture autochtone en lui donnant de nouvelles bases pour l'avenir, tout en se voulant une expression proprement autochtone.

Dans ce contexte, *Dances with Wolves* se veut plus qu'un western. Nous avons montré qu'il ne sort pas des mécanismes de représentation généralisatrice et met toujours en scène des Indiens au service d'une autre cause, celle de la déculpabilisation et de la recherche personnelle. Il faut souligner par ailleurs comment la démonstration du détail historique est en fait une récupération et un cloisonnement de l'Indien dans une structure identitaire passéiste. Cependant, l'hétérogénéité de la figure de l'Indien se fait plus visible, tandis qu'une critique dévastatrice est faite du Blanc. Cela est nouveau.

En outre, il faut souligner que le film a été reçu de deux manières différentes dans les milieux autochtones, les uns lui reprochant son cantonnement dans le passé, qui entrave toute conscientisation dans le présent, les autres y voyant un bon début dans le cadre des relations qui sont en train de se mettre en place entre les autochtones et les Américains.

Dances with Wolves pose donc la question de la représentation de l'Indien, de sa constitution en instance discursive. Là où les autochtones essaient de sortir de la spirale représentationnelle pour exprimer souverainement leurs spécificités, il s'agit en effet de se demander où se situe un film comme *Dances with Wolves*. Ouvre-t-il une brèche dans les mécanismes de la représentation pour donner voix à la parole autochtone ou n'est-il qu'intention avortée ? Les voix autochtones peuvent-elles y trouver si ce n'est le terrain d'un dialogue, du moins un tremplin pour la réappropriation discursive et l'expression de leurs propres discours ?

Ces mécanismes mêmes de réappropriation, passant par le stade nécessaire de la rectification, et d'autoreprésentation sont constitutifs des discours autochtones contemporains et clairement définis dans le discours cinématographique dont nous avons parlé ci-dessus. S'il nous est permis de faire un parallèle avec des phénomènes d'oppression discursive et ceux de leurs répliques dans le Tiers-Monde postcolonial, il semble que la quête du passé, d'un passé « authentique », ne constitue pas nécessairement l'aboutissement convoité par le sujet du discours. Formellement, on raconte toujours l'histoire de son passé, mais ceci ne se fait pas au singulier : il y a toujours plus d'une histoire à un passé. L'établissement d'une généalogie véritable est toujours dépassé par la multiplicité de généalogies possibles bien que toujours fictives.

L'autohistoire des sociétés autochtones est une autofiction avec laquelle le sujet énonciateur doit finalement coïncider. C'est au moment où les autochtones mettent en train leur propre récit avec une économie propre, c'est à ce moment précis qu'ils accèdent à une nouvelle pratique signifiante, à la production d'un nouvel espace discursif.

Cet espace discursif, les autochtones ont commencé à le construire, à l'investir et à l'assumer, que ce soit dans les discours

cinématographique, littéraire, historique ou politique (nous en avons montré quelques exemples ci-dessus). Cet espace se situe souvent dans la réappropriation discursive qui s'attache à rectifier les images tronquées, véhiculées durant plusieurs décennies, passage qui semble nécessaire avant que l'autoreprésentation ne puisse s'imposer, souveraine dans la sélection de ses critères propres de représentation de soi.

La question est donc de savoir si *Dances with Wolves* s'inscrit dans ce mouvement, dans un nouvel espace discursif qui, s'il ne peut éviter d'être celui de la représentation, soit un espace de dialogue qui ouvre la voie à la parole autochtone et ne la paralyse pas dans l'obligation d'une perpétuelle rectification.

University of Haifa (Israël), Université de Montréal
et Universitat de Valencia (Espagne)

NOTES

1 Ce texte fut écrit lors de la première du film à Montréal, après plusieurs séances de discussion, tandis que ladite *Tempête du désert* montrait sur les petits écrans, à la manière d'un Western documentaire, une guerre très différente des bons Blancs occidentaux contre ces nouveaux « Indiens méchants » du monde arabe. Dominique Fischer, belge d'origine, travaillait à sa thèse doctorale sur les Amérindiens. Son enthousiasme et sa capacité de compromis politique « réel » nous a convaincu Robert et moi (professeurs invités alors à Montréal), de participer à ce projet, originellement destiné à un colloque international sur l'Altérité. Peu après, Robert partait pour Haïfa et moi pour Valence. Pour des raisons étrangères à notre volonté, le texte ne fut jamais inclus dans les actes du colloque et resta inédit jusqu'à aujourd'hui. La mort tragique de Dominique, en pleine jeunesse, nous oblige à reprendre ce travail en hommage à sa mémoire (J. T.).

2 Voir à ce sujet Gilles Thérien, « L'Indien imaginaire: une hypothèse », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XVII, n° 3 (1987), p. 3-21.

3 Lire à ce propos Leslie Fiedler, « Le monde sans Ouest », *Le Retour du Peau-Rouge* (Paris: Seuil, 1971, p. 28-47).

4 Pour plus de détails sur les éléments d'histoire qui suivent, voir Michael Hilger, *The American Indian in Film* (London: The Scarecrow Press, 1986).

5 Pour plus de détails sur ce film, voir Martin Lefebvre, « Figuration du personnage: l'Indien dans le cinéma américain », *Cinémas*, vol. 1, n° 1-2 (1990), p. 44-59, et Jon Tuska, *The American West in Film* (Uncoln / London: University of Nebraska Press, 1988, p. 260).

6 Une excellente analyse du western en tant qu'autohistoire « mythologisée » des États-Unis se retrouve dans le livre d'Angel Fernandez-Santos, *Mas alla del Oeste* (Madrid: Ediciones El Pais, 1983).

7 «Americans are kind of rootless in a way [...] The people who truly know how to use this land, how to control it, are not here anymore. At the cost to the people who already lived here, we — the white man — had to have this. This movie is certainly not a history lesson or an attempt to set the record straight. But I do hope our efforts to authenticate the people and places we're dealing with will finally show a side of their legacy that has long been forgotten... their honour» (dossier de presse, p. 5).

8 «It is the extraordinary story of an ordinary hero's search for humanity in the ultimate frontier: himself» (dossier de presse, p. 1).

9 Voir Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire* (Paris: Gallimard, 1975, p. 225).

10 «I was just thinking that of all the trails in this life, there is one that matters more than the others. It is the trail of a true human being. I think you are on this trail and it is good to see.»

11 C'est en 1960, dans son seul film en tant que directeur, que Marlon Brando introduit la mer comme telle à l'intérieur d'un western. Il s'agit de *One Eyed Jacks*, d'ailleurs plus proche du rituel du cinéma japonais que du western proprement dit. C'est probablement ce déplacement qui a permis de définir le film de Brando en termes de «western crépusculaire».

12 Citons à cet égard une scène qui se trouve dans le roman, mais dont on a épargné la sensibilité du spectateur, une vraie scène de boucherie: «They were discussing whether to take his foot off at the ankle or at the knee. The discussion gave way to an argument, the argument turned ugly, and as the lieutenant watched, horrified, they began to fight. They were bashing each other with the severed limbs of previous amputations. And as they swirled about the hospital, swinging their grotesque clubs, patients who had lost limbs leaped or crawled from their pallets, desperately sorting through the debris of the battling doctors for their own arms and legs.»

OUVRAGES CITÉS

Assiniwi, Bernard. *Histoire des Indiens du Haut et du Bas Canada*. Montréal: Leméac, 1973.

Sioui, George. *Pour une autohistoire amérindienne. Essai sur les fondements d'une morale sociale*. Québec: Presses Universitaires de Laval, 1989.