



HAL
open science

La question indienne ou la communauté impossible.

Philippe Sabot

► **To cite this version:**

Philippe Sabot. La question indienne ou la communauté impossible.. A. de Munster, N. Pfeiffer, L. Van Eynde. Philosophie du western. Image, culture et création, Publications des facultés universitaires Saint-Louis, pp.183-201, 2012, Philosophie. halshs-00773664

HAL Id: halshs-00773664

<https://shs.hal.science/halshs-00773664>

Submitted on 16 Jan 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La question indienne ou la communauté impossible
Broken Arrow* de Delmer Daves et *Devil's Doorway
d'Anthony Mann

par

Philippe SABOT

Université Lille 3

De quelque côté qu'on envisage la destinée des indigènes de l'Amérique du Nord, on ne voit que maux irrémédiables : s'ils restent sauvages, on les pousse devant soi en marchant ; s'ils veulent se civiliser, le contact d'hommes plus civilisés qu'eux les livre à l'oppression et à la misère. S'ils continuent à errer de déserts en déserts, ils périssent ; s'ils entreprennent de se fixer, ils périssent encore. Ils ne peuvent s'éclairer qu'à l'aide des Européens, et l'approche des Européens les déprave et les repousse vers la barbarie. Tant qu'on les laisse dans leurs solitudes, ils refusent de changer leurs mœurs, et il n'est plus temps de le faire quand ils sont enfin contraints de le vouloir ¹.

Pour introduire notre propos sur le western, nous partirons, de manière apparemment décalée, de quelques-unes des réflexions proposées par Tocqueville à son retour des États-Unis en 1832 et publiées dans son ouvrage *De la démocratie en Amérique*. On sait que, pour Tocqueville, la démocratie en Amérique repose sur le principe de l'égalité des citoyens. Le processus d'égalisation des conditions dans

¹ DE TOCQUEVILLE (Alexis), *De la démocratie en Amérique*, coll. « Folio/Histoire », Gallimard, Paris, 1986, I, deuxième partie, chapitre x, p. 496.

les jeunes États-Unis est alors défini comme un processus historique inéluctable, d'ordre quasiment « providentiel² », c'est-à-dire qu'il s'impose aux hommes presque à leur insu. Mais le prix à payer pour accomplir cette œuvre providentielle est la dissolution de toute forme de particularisme qui représenterait un danger pour la cohésion d'ensemble de la jeune nation américaine et, surtout, pour son projet démocratique. Tocqueville tient que ce processus d'unification égalisatrice et inclusive est tout particulièrement favorisé par la configuration géographique du territoire américain et par l'histoire même du peuple américain. Tout se passe comme si le principe démocratique pouvait se déployer sans obstacle, d'Est en Ouest, sur cette terre vierge et sauvage, libre en quelque sorte pour l'avènement d'un nouveau monde et de nouvelles manières de vivre.

Or, Tocqueville sait bien, pour l'avoir constaté à maintes reprises au cours de son voyage, que la terre américaine n'est pas déserte, mais qu'une civilisation ancestrale en occupe de larges portions, avec sa propre manière d'habiter l'espace, de se rapporter au territoire. Et les Indiens, les *Native Americans* comme on les appelle aujourd'hui, sont pour le moins réticents à participer à ce processus d'égalisation des conditions qui définit pourtant, du point de vue des colons, le sens même de l'histoire américaine³. Envisagés du point de vue de l'idéal démocratique, les « indigènes de l'Amérique du Nord » apparaissent en effet comme une masse conservatrice, caractérisée par son « inflexibilité », laquelle, selon Tocqueville « n'a point d'exemple dans l'Histoire⁴ ». Et s'il n'y en a « point d'exemple dans l'Histoire », c'est

² « Le développement graduel de l'égalité des conditions est donc un fait providentiel, il en a les principaux caractères : il est universel, il est durable, il échappe chaque jour à la puissance humaine ; tous les événements, comme tous les hommes, servent à son développement. » (*Ibid.*, Introduction, p. 41.)

³ Nous devons à Olivier RAZAC d'avoir attiré notre attention sur cette tension, soulignée par TOCQUEVILLE, entre l'idéal démocratique porté par les colons américains et la résistance des Indiens d'Amérique à cet idéal. Voir à ce sujet *Histoire politique du barbelé*, coll. « Champs/Essais », Flammarion, Paris, 2009, p. 34-45 et p. 88-93.

⁴ DE TOCQUEVILLE (Alexis), *De la démocratie en Amérique*, Deuxième partie, chapitre x : « Quelques considérations sur l'état actuel et l'avenir probable de trois races qui habitent le territoire des États-Unis », p. 470, note 1. Rappelons que TOCQUEVILLE propose un tableau comparatif des trois « races » d'hommes répan-

que les Indiens ne sont pas vraiment entrés dans l'Histoire, c'est-à-dire dans l'histoire positive de la démocratisation des mœurs à laquelle ils opposent, de manière obstinée et au fond réactionnaire, une histoire fondée sur des traditions et des coutumes ancestrales, et sur un attachement à la Terre d'essence aristocratique. L'orgueil des indigènes⁵, incapables de percevoir le bénéfice immense de la démocratisation des conditions et donc de la civilisation, fait d'eux des êtres anachroniques⁶, asociaux et même dangereux. La « liberté » revendiquée par les peuplades indiennes ne traduit au fond que leur soif d'indépendance et leur attachement à des liens sociaux primitifs, ceux de la tribu. En somme, rapporté à la dynamique d'égalisation démocratique qui propulse le Nouveau Monde à travers l'Ancien, l'Indien apparaît comme une figure négative, celle d'un ennemi de la civilisation et de ses vertus pacificatrices.

Tocqueville décrit donc, dans la première moitié du XIX^e siècle, la tension apparemment irréductible qui existe entre les Indiens, maladivement attachés à leurs traditions particulières et à leurs terres, et l'homme blanc, incarnant l'esprit démocratique et la civilisation en

dues dans l'espace américain, les Européens, les Nègres et les Indiens, et que cette comparaison tourne clairement à l'avantage des premiers : « Parmi ces hommes si divers, le premier qui attire des regards, le premier en lumière, en puissance, en bonheur, c'est l'homme blanc, l'Européen, l'homme par excellence ; au-dessous de lui paraissent le Nègre et l'Indien. [...] Ne dirait-on pas, à voir ce qui se passe dans le monde, que l'Européen est aux hommes des autres races ce que l'homme lui-même est aux animaux ? Il les fait servir à son usage, et quand il ne peut les plier, il les détruit. » (*op. cit.*, p. 467-468.)

⁵ A ce propos, TOCQUEVILLE note une différence de taille entre l'attitude du Nègre et celle de l'Indien. Le premier « fait mille efforts inutiles pour s'introduire dans une société qui le repousse » tandis que le second « a l'imagination toute remplie de la prétendue noblesse de son origine. Il vit et meurt au milieu de ces rêves de son orgueil. Loin de vouloir plier ses mœurs aux nôtres, il s'attache à la barbarie comme à un signe distinctif de sa race, et il repousse la civilisation moins encore peut-être en haine d'elle que dans la crainte de ressembler aux Européens. A la perfection de nos arts, il ne veut opposer que les ressources du désert ; à notre tactique, que son courage indiscipliné ; à la profondeur de nos desseins, que les instincts spontanés de sa nature sauvage ». Et TOCQUEVILLE de conclure, laconiquement : « Il succombe dans cette lutte inégale. » (*op. cit.*, p. 470-471.)

⁶ « L'Indien, au fond de la misère de ses bois, nourrit donc les mêmes idées, les mêmes opinions que le noble du Moyen Âge dans son château fort... » (*Ibid.*, p. 482-483)

marche. Il semble n'y avoir pas de compromis possible entre la dynamique historique de la colonisation, portée par l'idéal universaliste de la démocratie, et la logique particularisante des délimitations territoriales et des obligations coutumières. Le processus d'inclusion démocratique et libéral, justement parce qu'il se veut universel, s'accomplit donc, et ne peut s'accomplir, qu'en rejetant violemment, voire en faisant disparaître, celles et ceux qui refusent de s'assimiler et qui résistent à l'emprise de l'Histoire.

Dans les analyses qui vont suivre, nous voudrions travailler et faire travailler ces réflexions politiques issues de Tocqueville à partir de deux films, sortis sur les écrans la même année, en 1950 : *Broken Arrow* (*La Flèche brisée*) de Delmer Daves et *Devil's Doorway* (*La Porte du diable*) d'Anthony Mann. Ces deux films ont souvent été rapprochés⁷, non pas seulement à cause de leur date, mais aussi parce qu'ils appartiennent, ou appartiendraient, à la renaissance d'un type particulier de westerns dits « pro-indiens » dont les premières réalisations datent pourtant du début du XX^e siècle et qui se caractérisent par un traitement plutôt favorable du personnage de l'Indien, souvent assimilé à un « bon sauvage » aux mœurs et coutumes hautes en couleur, donc spectaculaires, mais finalement inoffensives⁸. Ce qui pourtant retient l'attention dans les films de Daves et de Mann qui vont nous intéresser, c'est qu'ils s'inscrivent historiquement en rupture par rapport à une autre tradition de la représentation des Indiens – cette tradition qui, à l'appui du déploiement cinématographique de la grande « mythologie de l'Ouest », a transformé à partir des années trente ces Indiens en obstacles à éliminer dans la marche irrésistible de l'Amérique vers son destin triomphal. Les Indiens apparaissent alors le plus souvent à l'écran comme cette masse anonyme et inquiétante

⁷ Parmi les études récentes qui ont détaillé les termes et les limites d'un tel rapprochement, nous citerons celle de Johanna HEARNE, « The 'Ache for Home'. Assimilation and Separatism in Anthony Mann's *Devil's Doorway* », in *Hollywood's West. The American Frontier in Film, Television, and History*, sous la dir. de ROLLINS (Peter C.) et O'CONNOR (John E.), The University Press of Kentucky, Lexington, 2005.

⁸ Voir, par exemple, la série des *Indian Stories*, réalisée entre 1900 et 1914 ; ou encore *Little Dove's Romance*, de Thomas H. INCE, *The Squaw's Love*, de David W. GRIFFITH (1911).

de sauvages pas bons du tout, mais hostiles et cruels, aux mœurs sanguinaires et impénétrables à l'esprit civilisé des Blancs⁹. Les Blancs n'ont donc d'autre recours contre ces hordes sauvages que l'élimination physique : « Un bon Indien est un Indien mort », selon le propos attribué au Général Philip H. Sheridan. Dans les films, la réalité humaine de l'Indien est donc niée au profit d'une meute sauvage reconnaissable à ses peintures de guerre, à ses cris stridents et à ses mœurs barbares (cannibalisme, torture, etc.)¹⁰.

Les films de Delmer Daves et d'Anthony Mann engagent chacun à leur manière, et jusque dans leur contraste, une vision bien différente des Indiens, d'abord parce qu'ils les placent au centre de leur film, et aussi parce qu'ils encouragent une confrontation directe entre des modèles culturels, sociaux et politiques différents dont tout l'enjeu est de savoir s'ils sont compatibles, voire tout simplement compossibles. Cet enjeu, qui tourne autour de la notion de *communauté*, est évidemment lié à une période, celle de l'après-guerre, marquée globalement par la décadence des empires coloniaux et, aux États-Unis, par le retour au pays des vétérans de la seconde guerre mondiale (les deux personnages principaux des films de Daves et de Mann sont des vétérans de la Guerre de Sécession) et par les débats autour de la promulgation du *Civil Rights Act* (qui sera signé en juillet 1964). Notre hypothèse est que, dans ces deux films en particulier, la question in-

⁹ Voir notamment *Unconquered (Les Conquêteurs du Nouveau Monde, 1947)* de Cecil B. DEMILLE où le rôle du chef de la tribu sanguinaire des Senecas est confié à la star incontestée des films d'horreur à l'époque, Boris Karloff.

¹⁰ On trouve une bonne synthèse de l'évolution de l'image de l'Indien au cinéma dans l'article de GARRAIT-BOURRIER (Anne), « L'iconographie de l'Indien dans le cinéma américain : de la manipulation de l'image à sa reconquête », in *Revue LISA. Littératures, Histoire des Idées, Images, Sociétés du Monde anglophone*, n° 6/2004, volume II : « Arts and American Minorities : an Identity Iconography ? », p. 10-30. L'auteure insiste en particulier sur « le réel tournant du cinéma américain mettant en scène des Indiens » dans les années 1970, avec des films plus réalistes, plus authentiques sur la question indienne, mais qui se trouvent en réalité utilisés à des fins de propagande, à l'appui d'une dénonciation de la guerre du Vietnam : on pense ici à *Tell Them Willie Boy Is Here*, d'Abraham POLONSKY (1969) et à *Little Big Man*, d'Arthur PENN (1970). Voir également l'étude de FRENCH (Philip), « The Indian in the Western Movie », in *The Pretend Indians : Images of Native Americans in the Movies*, sous la dir. de BATAILLE (Gretchen M.) et SILET (Charles L. P.), State University Press, Iowa, 1980, p. 98-111.

dienne offre l'occasion de poser la question raciale et la question sociale par le biais d'un traitement cinématographique des problèmes liés à la culture d'une part, et aux difficultés relatives à sa transmission et à sa communication, et à l'identité d'autre part – qu'il s'agisse de l'identité personnelle ou de l'identité nationale, voire de leur mutuelle perturbation.

*

Il est facile de prévoir que les Indiens ne voudront jamais se civiliser, ou qu'ils l'essaieront trop tard, quand ils viendront à le vouloir¹¹.

Broken Arrow est inspiré d'une histoire vraie : celle-ci a donné lieu à un roman (*Blood Brother* d'Elliott Arnold, publié en 1947) dont le film de Delmer Daves propose une adaptation¹². Rappelons rapidement la trame de cette histoire. Tom Jeffords (James Stewart) est « revenu », dans tous les sens du terme, de la guerre et de ses destructions absurdes. Nommé surintendant des Postes de l'Arizona, il est lassé par les raids incessants des Apaches des Dragoon Mountains contre les courriers et leurs porteurs, et il cherche à joindre leur chef, Cochise (Jeff Chandler), pour le convaincre de laisser circuler le courrier (en faisant valoir notamment que ses hommes n'ont jamais attaqué les Indiens). Une trêve est négociée entre les deux hommes, qui conduit ensuite Jeffords à servir d'intermédiaire entre le chef indien et le général « éclairé » Oliver Otis Howard, chargé par le gouvernement fédéral de pacifier l'Arizona. La négociation de paix aboutit à un traité qui fixe, pour le peuple Apache, le droit à occuper une réserve dans les Chiricahua Mountains. Dans le film de Daves, cette trame historique se trouve à la fois dramatisée et romancée. D'abord, il apparaît

¹¹ DE TOCQUEVILLE (Alexis), *op. cit.*, I, deuxième partie, chapitre x, p. 481.

¹² Suite au succès remporté par *Broken Arrow* au cinéma, la télévision américaine a produit, entre 1956 et 1960, une série portant le même titre que le film de DAVES et basée sur l'ouvrage d'Elliott ARNOLD (avec John Lupton dans le rôle de Tom Jeffords et Michael Ansara dans celui de Cochise).

rapidement qu'entre les Blancs de Tucson qui ne voient Cochise et son peuple que comme un ramassis d'assassins et les Indiens qui, à l'instar de Geronimo, refusent de céder à ce qu'ils perçoivent comme une forme inacceptable de colonisation, le dialogue est problématique et heurté. Ensuite, le film élabore à partir du personnage de Jeffords une histoire d'amour qui le lie à une jeune et jolie Indienne, Sonseeahray (Debra Paget), découverte dans le camp indien et finalement victime expiatoire de la vengeance meurtrière des fermiers de la ville de Tucson.

Le film de Daves semble traversé par le thème majeur de la communication. Il y a d'abord, au centre de l'intrigue, la communication politique entre les hommes, et notamment entre Jeffords et le chef Cochise, en vue d'une trêve annonciatrice de la paix. Il y a aussi, renforçant l'entente politique entre les hommes, le développement d'une communication sentimentale entre Jeffords et Sonseeahray. Mais il y a aussi plus largement, englobant ces deux formes de communication interindividuelle, la communication entre des peuples que leurs cultures semblent *a priori* opposer ou vouer à l'incompréhension mais que leur humanité partagée doit permettre de rassembler. Tel est du moins le « message » humaniste que Delmer Daves s'est attaché à faire passer dans son film. Il est possible d'en proposer une double lecture : une lecture positive, d'abord, qui met l'accent sur la dimension initiatique du film pour ses héros, sur le chemin de la paix entre les peuples ; une lecture critique, ensuite, qui insiste plutôt sur la dimension crypto-assimilationniste du film, au nom d'un idéal ambigu d'« humanité » qui demeure, sans que cela soit explicité, une construction des Blancs.

Le premier axe de lecture invite à envisager *Broken Arrow* sous l'angle d'une vaste opération de déminage des stéréotypes culturels et notamment de la mythologie de l'Indien telle qu'elle était véhiculée dans le western à la même époque. Cette opération passe par la mise en scène d'une série de rites d'initiation qui permettent de rapprocher les points de vue des Blancs et des Indiens et donc de surmonter leurs différences initiales, supposées irréductibles et donc potentiellement conflictuelles. Cette tonalité et cette fonction initiatiques du film sont présentes dès les premières images lorsqu'accompagnant la chevauchée tranquille de Jeffords dans le désert avant le départ de l'action, la *voix-off* de James Stewart se fait entendre qui situe le récit à venir de la manière suivante : « C'est l'histoire d'un territoire, de ceux qui y

vivaient en 1870, et d'un homme dont le nom était Cochise. Il était Indien – le chef de la tribu apache des Chiricahua. J'ai pris part à cette histoire et ce que je m'apprête à vous dire advint exactement comme vous allez le voir... » D'emblée, l'intention du film est posée : il s'agit d'inviter non seulement Tom Jeffords mais le spectateur (auquel s'adresse cette histoire), à surmonter un certain nombre d'incompréhensions, sources de malentendus et de violences. Ces incompréhensions peuvent être liées d'abord, de manière très concrète, à la différence des langues parlées par les Blancs et par les Indiens¹³ ; mais elles concernent surtout, plus largement, l'ensemble des signes qui forment le système culturel des Indiens, a priori opaque et impénétrable à l'esprit des Blancs.

La trajectoire du héros est marquée par une série de moments initiatiques à travers lesquels se dessine la possibilité d'un échange authentique avec les Indiens. Ainsi, dès le début du film, Jeffords sauve un jeune Indien, qui a été blessé par balles alors qu'il était en train de vivre sa propre initiation en tant que chasseur dans les montagnes. Plus tard, lorsqu'il se rend dans le camp indien, il assiste aux rites d'initiation des jeunes filles du village avant de se marier lui-même quelques mois après avec Sonseeahray lors d'une cérémonie rituelle. On pourrait dire que le héros *s'initie à l'initiation* au sens où il prend conscience que, pour favoriser le dialogue entre les cultures, il faut se familiariser avant tout avec les codes culturels qui rendent possible tout échange et toute compréhension, en-deçà même de la communication verbale. De sa rencontre initiale avec le jeune Indien au point de départ du film, Jeffords tire la leçon suivante, énoncée à nouveau en *voix-off* : « Je n'avais jamais pensé qu'une mère Apache puisse pleurer son fils. Pour nous les Indiens sont des bêtes sauvages. » Opère donc ici, à travers la possibilité du deuil, une pré-compréhension de l'humanité de ceux que le discours dominant a exclus hors de la sphère de l'humain et rabaissés au rang de « bêtes sauvages¹⁴ ». Cette pré-compréhension demande toutefois à être élaborée

¹³ Il faut noter toutefois que cette barrière linguistique est aisément surmontée dans le film de DAVES puisque les Indiens y parlent la même langue que les Blancs.

¹⁴ Sur le deuil (*grievability*) comme condition de reconnaissabilité de l'humain, voir BUTLER (Judith), *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, trad. franç. de Joëlle Marelli, Zones, Paris, 2010.

rée pour être intégrée à un autre discours, capable de prendre en charge cette communauté de l'humain. De ce point de vue, l'un des moments importants du film est le moment où Tom Jeffords prend la décision d'aller à la rencontre de Cochise et demande à un Indien «intégré» à la ville (Juan) de lui apprendre la langue des Apaches ainsi que leur «mentalité». L'initiation passe donc par une démarche d'apprentissage et d'observation d'allure ethnologique¹⁵, qui vise rien moins que la compréhension interne d'une culture autre, envisagée comme un tout intégré dont aucun élément ne peut être compréhensible de manière isolée.

On comprend pourquoi le film a été perçu comme un film «pro-indien». A travers l'exemple de Tom Jeffords, c'est le spectateur américain qui est invité à sortir de son propre discours et des stéréotypes figés qu'il véhicule à l'encontre des Indiens (à commencer par la mythologie de l'Indianité), pour aller à la rencontre de leur culture, de leur différence – avec l'idée que cette démarche doit révéler finalement qu'au-delà de cette différence culturelle, les «*Native Americans*» partagent avec tous les américains des valeurs aussi fondamentales que le respect de l'humain et l'amour de la liberté. Lorsqu'il reviendra sur son film, quinze ans après sa sortie, Daves dira: «Nous avons essayé de présenter les Apaches non comme des Apaches, mais comme des êtres humains¹⁶.» Daves entendait donc bien montrer que la différence entre les peuples, source de violence et de guerre, ne pouvait durablement dissimuler une similitude réelle entre les hommes, source d'entente, de paix, et même d'amour puisque le film met en scène un mariage interracial («*You are my people*», dit Jeffords à sa femme indienne). Le western insère donc dans ses propres codes la scénographie du voyage initiatique qui conduit Jeffords de Tucson au camp indien, où l'attend la révélation sensible de l'humanité des Apaches à travers la découverte d'un amour partagé. Ce voyage au long cours, qui conduit le héros à franchir la «frontière» de ses propres préjugés, se déroule en grande partie de nuit pour renforcer la dimension inquiétante et risquée de cette

¹⁵ On sait que Delmer DAVES a, dans les années 1920, séjourné à plusieurs reprises dans des tribus Hopis et Navajos. Il était donc familier du mode de vie indien.

¹⁶ Entretien avec Delmer DAVES à propos de *La Flèche brisée*, in *Positif* n° 72, décembre 1965-janvier 1966.

expérience à valeur transgressive qui passera d'ailleurs pour une trahison aux yeux des habitants de la ville.

Une telle expérience fondatrice où vient se recueillir le message «humaniste» du film de Daves fait alors apparaître un enjeu déterminant de l'apprentissage culturel auquel se livre le héros et qui concerne la maîtrise des signes. C'est à ce niveau que se dessine également à notre avis toute l'ambiguïté du projet de Daves. On peut dire en effet que, d'une certaine façon, le film est traversé par la question de la maîtrise des signes. Pendant la plus grande partie du film, cette maîtrise se trouve du côté des Apaches qui utilisent un langage simple, fortement lié aux actions visibles et aux éléments naturels qui en relaient les messages. Lorsque les Indiens viennent récupérer le jeune novice blessé que Tom Jeffords a soigné durant quelques jours, ils signalent leur présence et leur intention en décochant plusieurs flèches sur un arbre juste à côté du visage de Jeffords. Pour le jeune Indien, le message est clair («*This is clear talk!*»): «Ils t'épargnent», sous-entendu: «parce que tu m'as sauvé.» Un peu plus tard, c'est Cochise lui-même qui, lors d'une embuscade tendue au colonel Bernal (qui veut exterminer la «vermine» indienne), déclenche les attaques successives de ses troupes en utilisant des flèches en guise de signaux selon un code relativement simple, mais indéchiffrable par d'autres que ceux à qui il s'adresse (ce qui garantit son efficacité sur le plan militaire). La supériorité des Indiens paraît donc liée à ce mode de communication visuel et non verbal (langage des flèches, signaux de fumée, réverbération du soleil), mobilisé essentiellement dans le contexte guerrier. On se souvient que la démarche de Tom Jeffords auprès de Cochise est d'abord liée à la possibilité d'échanger des courriers à travers le territoire. Le surintendant des Postes présente d'ailleurs lui-même cette démarche en soulignant l'analogie entre les modes de communication des Blancs et ceux des Indiens :

Quand un Indien veut dire quelque chose à son frère, il le fait avec des signaux de fumée. Voici les signaux des hommes blancs (il sort une lettre). Mon frère peut les regarder et comprendre mes pensées. On appelle cela «courrier» [*mail*], et les hommes qui transportent le courrier sont comme l'air qui transporte les signaux de fumée des Apaches.

Jeffords plaide ici pour un droit à la communication, interrompu ou menacé par les communications indiennes plus directes qui y font

obstacle : le ciel et l'air qui transportent les flèches et les signaux de fumée sont des *media* transparents et fluides, par opposition à la course des chevaux et des postiers sur le sol et dans un environnement hostile¹⁷. Le héros aspire lui-même à remplacer les mots et leur sens équivoque (qui peut savoir si les messages envoyés ne sont pas des messages militaires ?) par cette forme de communication non verbale qui prévaut dans sa relation amoureuse et charnelle avec Sonseeahray. Dans la scène finale du film, lorsque Sonseeahray meurt sous les balles des fermiers qui ont tendu une embuscade à Cochise, Jeffords renie même le langage des Blancs et du même coup celui du traité de paix signé avec Cochise, qui lui paraît alors mensonger et n'apporter avec lui que violence et deuil.

Pourtant, et c'est là que se dessine l'ambiguïté du film, au moment même où Jeffords ne croit plus en ses propres codes culturels et aux formes de communication qui les promeuvent, au moment donc où il est passé de l'autre côté, ces codes paraissent s'imposer définitivement – et malgré lui, révélant ainsi les présupposés ethnocentriques qui ont guidé le scénario¹⁸. A l'issue de la scène finale, de nature sacrificielle, c'est Cochise qui se porte désormais garant de ces codes, et qui incarne ainsi l'attitude du « civilisé » maintenant la volonté de paix contre la volonté de vengeance exprimée par Jeffords. De manière remarquable, ce renversement final est préparé en amont lorsque Cochise se présente avec Tom Jeffords et le général Howard devant les chefs indiens pour leur parler du traité de paix. Au début de la scène, il tient dans sa main, enroulée, la carte du territoire que le traité leur accorde ; à la fin de son discours, la carte a disparu... et c'est une flèche qu'il tient dans sa main. Pour le spectateur, la flèche a le même

¹⁷ Cette hostilité de l'environnement est notamment soulignée lorsque, après qu'une trêve a été conclue avec Cochise, les relais postaux reprennent et que les cavaliers des Postes lancés à vive allure dans la plaine déserte ne cessent de se retourner, comme si une attaque des Indiens, surgissant des quelques fourrés disséminés au milieu du désert, était toujours à redouter. C'est parce que l'Indien fait corps avec la nature que l'environnement naturel apparaît comme potentiellement dangereux.

¹⁸ L'ambiguïté du film de DAVES est soulignée notamment par MANCHEL (Frank) dans son article « Cultural Confusion. Broken Arrow (1950) », in *Hollywood's Indian. The Portrayal of the Native American in Film*, sous la dir. de ROLLINS (Peter C.) et O'CONNOR (John E.), The University Press of Kentucky, Lexington, 1998, p. 91-106.

aspect que la carte. Mais la continuité sensible laisse place à une rupture symbolique lorsque Cochise «brise la flèche» – ce qui signifie qu’il approuve le traité signé avec le gouvernement fédéral ; mais aussi qu’il renonce au langage des flèches qui avait assuré sa supériorité militaire pour un langage de papier et de mots dont il était dit plus tôt qu’il ne le comprenait pas. Un bon Indien, pourrait-on dire, est un Indien blanc, mais qui ne sait pas qu’il l’est devenu. Il renonce à sa méthode de communication pour intégrer un discours qui lui est étranger, de même que lui restent étrangers les codes culturels des Blancs. L’utopie d’une fusion des peuples et des cultures portée par le personnage de Jeffords se trouve ainsi ramenée *in fine* à des enjeux pragmatiques qui scellent en réalité la victoire d’un camp sur l’autre. Tom Jeffords a échoué dans sa quête d’une humanité perdue, et dans sa tentative de vivre comme un Indien, de s’assimiler aux Indiens. Cochise n’aura réussi qu’à donner les signes visibles de sa soumission au pouvoir des Blancs, dont Jeffords aura été malgré lui l’entremetteur. *Broken Arrow* oscille ainsi entre humanisme et réalisme, explorant à sa façon les paradoxes et même les contradictions d’une nation américaine qui ne peut surmonter, autrement que sur le papier, ses propres clivages.

*

La dépossession des Indiens s’opère souvent de nos jours d’une manière régulière et pour ainsi dire toute légale¹⁹.

En un sens, ces clivages sont exposés de manière beaucoup plus crue et aporétique dans le film d’Anthony Mann, *Devil’s Doorway*, vers lequel nous nous tournons à présent. Rappelons pour commencer à grands traits la trame narrative de ce film en soulignant d’emblée que la perspective adoptée par Mann inverse en quelque sorte celle proposée par Daves. Dans *Broken Arrow*, nous avons affaire à un

¹⁹ DE TOCQUEVILLE (Alexis), *op. cit.*, I, deuxième partie, chapitre x, p. 478.

éclaireur blanc qui part à la rencontre des Indiens et fait l'expérience d'une sorte de déprise culturelle (vouée à l'échec) sur fond de quête humaniste. Dans *Devil's Doorway*, cette utopie de la déprise est battue en brèche. D'abord, le point de vue adopté est résolument celui de l'Indien, Lance Poole (joué par Robert Taylor), qui est présenté dès le début du film comme un ancien combattant Shoshone ayant reçu la Médaille d'Honneur du Congrès pour ses états de service durant la guerre de Sécession. Lance Poole possède avec son vieux père la majeure partie des terres les plus riches de la région de Medicine Bow (dans le Wyoming). Il est donc parfaitement intégré. Mais, de nouvelles lois agraires (en l'occurrence l'*Homestead Act*, signé par Abraham Lincoln en mai 1862²⁰) menacent de le spolier et, en faisant les démarches nécessaires à la conservation de sa terre, il découvre qu'en réalité, aux yeux de l'État américain, il n'est plus un citoyen américain mais un « simple » Indien, et que les Indiens sont désormais placés sous la tutelle du gouvernement, avec le statut de pupilles de la nation. Cette « déchéance » de citoyenneté pour celui qui est devenu un *no land's man*, s'accompagne d'une montée en puissance du racisme anti-indien au sein de la population blanche, manipulée par l'avocat Verne Coolan (Louis Calhern), un spéculateur foncier qui se fait le porte-parole des éleveurs de moutons (en majorité des émigrés d'Europe du Nord) en quête de terrains pour leurs bêtes et qui les incite à envahir le terrain de Lance Poole. Ce dernier cherche dans un premier temps l'appui de la loi, en recourant aux services d'une jeune avocate, Orrie Masters (Paula Raymond). Mais l'étau se resserre, la loi se révèle impuissante, et le film se conclut par le massacre des Indiens, repliés autour du *ranch* familial ; seuls les femmes et les enfants en réchapperont mais ils devront intégrer une réserve.

Ce qui frappe d'emblée le spectateur du film de Mann²¹, c'est le contraste par rapport à celui de Delmer Daves dont il offre un prolon-

²⁰ Sur l'*Homestead Act* comme « signal de la dernière étape de la colonisation américaine », voir RAZAC (Olivier), *op. cit.*, p. 30-31. Dans *L'Entaille rouge. Des terres indiennes à la démocratie américaine, 1776-1996*, Nancy DELANOË analyse cette période des années 1860 comme celle de la transformation du *no man's land* en *no land's man*. (Maspéro, Paris, 1982 ; rééd. Albin Michel, 1996, p. 73-74.)

²¹ Notons que *Devil's Doorway* constitue le premier western d'Anthony MANN, qui avait surtout réalisé auparavant des films « noirs ». Ce western, tourné en noir et

gement saisissant et même apocalyptique : la paix entre Blancs et Indiens n'est qu'un leurre qui ne résiste pas aux enjeux économiques et sociaux de la propriété privée et aux conflits d'intérêts inhérents à ce régime de possession juridique lorsqu'il est confronté à la rareté des terres à exploiter. Avec *Devil's Doorway*, le conflit n'est donc plus d'ordre « humain » et culturel, portant sur des représentations et sur la manipulation des signes²². Il est civique et économique, portant sur les droits des individus à l'égard de ce qu'ils prétendent posséder et de leur propre identité de sujets-citoyens. Là où précédemment ce conflit pouvait être sinon résolu, du moins désamorcé, dans la perspective d'un devoir d'humanité, il apparaît ici non seulement irrésolu mais irrémédiable, dans la mesure où la lutte contre le déni de reconnaissance et le sentiment d'injustice qui la motive se solde par un bain de sang, d'allure génocidaire.

D'une certaine façon, le destin cinématographique de Lance Poole soumet les réflexions politiques de Tocqueville sur la démocratie en Amérique à rude épreuve. Le personnage principal de *Devil's Doorway* remplit et ne remplit pas à la fois les conditions du nouveau citoyen avide de progrès et de prospérité tel que le décrit Tocqueville. Il les remplit dans la mesure où son intégration à l'armée américaine et sa participation à l'unité nationale font de lui un modèle de cette dynamique d'inclusion et d'égalisation des conditions que l'auteur de *De la démocratie en Amérique* appelle de ses vœux. Et en même temps, il est Indien de souche, « *Native American* », et à ce titre (qui n'en est pas un justement), son identité reste marquée par la négativité à laquelle l'assignent ses origines. Lance Poole, tel que le campe Mann dans son film, n'est pas un personnage univoque. Il reste par exemple attaché à des rites anciens non dénués de cruauté. On peut

blanc, reprend indéniablement les codes stylistiques de ce genre, renforcés par la thématique du conflit entre néo-colons et Indiens également en lutte pour leur propre survie, sur fond de paupérisation et de corruption. Cette atmosphère « noire » du western de Mann est particulièrement sensible dans les scènes de bar : voir ici les analyses de HEARNE (Johanna), *art. cit.*, p. 146-148. Voir également l'étude de RECCHIA (Edward), « Film Noir and the Western », in *Centennial Review*, 40/1996, p. 601-614.

²² Ce conflit apparaît d'ailleurs lui-même bien artificiel si on le rapporte aux présupposés anthropologiques du film de DAVES qui rassemble plutôt qu'ils n'opposent *a priori* les Indiens et les Blancs.

notamment se référer à la scène de l'initiation du jeune Indien qui, de retour de trois jours de chasse, s'effondre, épuisé, à quelques pas de la maison. Lance Poole interdit à Orrie Masters de lui porter secours pour ne pas interrompre le rite. Il est surtout maladivement attaché à sa terre au point de s'attaquer avec brutalité aux éleveurs de moutons qui cherchent d'abord à s'installer pacifiquement sur ses terres : il dynamite leurs chariots et leurs moutons, provoquant ainsi la réaction en chaîne de la vengeance meurtrière des fermiers, soigneusement orchestrée par Coolan et qui conduira à la destruction de toute sa colonie. Il est possible à travers ces différents traits du personnage de trouver la trace de l'orgueil, de la revendication d'indépendance, du conservatisme et du traditionalisme par lesquels Tocqueville caractérise l'indigène de l'Amérique du Nord et justifie la violence et l'exclusion dont il fait l'objet de la part des citoyens libres d'Amérique.

De fait, Lance Poole est comme écartelé entre deux cultures. En témoigne son *ranch*, à la fois typiquement américain et adapté aux exigences de la vie tribale. Tout se passe comme si, à travers l'image de la civilisation en marche (la ferme symbolise bien l'appropriation ordonnatrice d'une terre sauvage par un groupe de pionniers), les Indiens décelaient la possibilité et revendiquaient la nécessité de conserver leur identité et même de l'affirmer. En tant qu'Indien américain, Lance Poole se trouve alors tiraillé entre une pulsion intégratrice et autoconservatrice et une pulsion séparatiste ou désintégratrice. C'est du conflit entre ces deux pulsions que naît la dimension proprement tragique du film de Mann.

En tout cas, au vu de cette contradiction qui traverse son identité, la participation effective de Lance Poole au développement de la richesse, de la production et même de la reproduction nationale est largement compromise et même proscrite. On peut noter à cet égard une singulière dissymétrie dans le traitement du système des alliances conjugales entre le film de Daves et celui de Mann. Dans le premier, l'union de l'homme blanc avec la jeune Indienne est non seulement possible mais attendue et consommée (pour le plus grand plaisir du spectateur américain). Dans le second, l'alliance entre l'Indien et la femme blanche est constamment différée, éludée et finalement rendue impossible par la disparition finale de Lance Poole – qui est en réalité sa seconde disparition puisqu'il « meurt » une première fois lorsqu'il

apprend qu'il n'est plus celui qu'il croyait être devenu et qu'on reconnaissait en lui (un citoyen américain). Les femmes blanches n'épousent pas des fantômes. Mais ces identités spectrales qui viennent hanter la bonne conscience de l'Amérique conquérante ne méritent pas non plus de vivre et il faut détruire physiquement ces vies niées symboliquement, pour que s'impose enfin une norme de l'humanité et de l'identité américaines : celle qui promeut la figure du Blanc propriétaire – de sa terre, de son ranch, de sa femme, de ses bêtes.

Cette logique de la destruction apparaît donc comme l'envers et le développement ultime d'une logique du désir ou plutôt des désirs contrariés. L'objet principal du désir est la Terre-Mère, en l'occurrence cette « Douce Prairie » (*Sweet Meadows*) où le *Native American* s'est installé avec sa famille avant d'être déchu de son droit à en jouir. Lance Poole explique à Orrie Masters son attachement à sa terre dans les termes suivants :

Il est difficile d'expliquer les sentiments qu'un Indien éprouve à l'égard de la terre... Elle irrigue nos veines, elle est notre amour. Mon père disait que la terre est notre mère. J'ai grandi dans cette vallée ; maintenant j'en fais partie... Au plus profond de moi, je sais que je lui appartiens. Si nous la perdons maintenant, c'est comme si nous mourrions.

La lutte pour la terre n'est donc pas seulement une lutte pour la reconnaissance d'un droit à l'occuper et à la cultiver. Elle est un combat pour la vie ou la survie, pour la préservation d'un lien d'attachement primordial à cette source de vie. La terre vient prendre la place de la mère absente de même que, de manière symétrique, la Loi occupe la place vide du père pour l'avocate Orrie Masters. On voit alors comment se noue la tragédie : c'est la Loi qui vient barrer l'accès à cette terre, et donc provoquer la perte de cet attachement pour Lance Poole – ce qui rend impossible l'attachement à la Loi elle-même dans une perspective de sublimation libidinale. D'autant que la Loi ne fait pas que rompre l'attachement vital de Lance Poole à sa terre-mère nourricière. Elle met cet attachement en concurrence avec d'autres désirs possessifs et du coup désintégréteurs, générateurs de violence. Dans le discours de Verne Coolan notamment, *Sweet Meadows* est présenté aux éleveurs de moutons comme un « *home* », soit un endroit où

s'établir et construire l'unité d'une famille, rassemblée sous un même toit et protégée par une même loi. « *Home sweet home...* »

Au fond, la « Porte du Diable » n'est pas seulement le passage montagneux qui sépare la ville de la Douce Prairie, et rend cet Éden difficile d'accès. « Douce Prairie », avec son nom rieur et son aspect enchanteur²³, représente en réalité un site « diabolique », qui attise les convoitises et *divise* les hommes en transformant leur amour de la terre en haine mutuelle et destructrice. On est frappé en effet par la similitude des discours tenus au sujet de cette prairie. Ainsi lorsque les Shoshone se sont enfuis de la réserve et demandent à rester à *Sweet Meadows*, Lance plaide leur cause auprès d'Orrie Masters en disant : « *They want a place to live, they want a home*²⁴. » Plus tard, lorsque que la jeune avocate tente de convaincre Lance Poole de trouver un compromis avec les éleveurs de moutons, elle dira à son tour : « Ils ont le droit de vivre. C'est aussi terrible pour eux que pour vous de ne pas avoir de maison. » D'ailleurs, de manière paradoxale, le film oppose à la position fixe de Lance Poole, celle du propriétaire terrien enraciné sur ses terres et prêt à mourir pour la conserver et en conserver les richesses, la circulation nomade des *outsiders* que sont aussi bien les Indiens Shoshone que les éleveurs, tous en quête d'un « *home* » que seul Lance Poole possède et refuse de partager. Ces *outsiders* partagent ainsi une communauté de destin qui ne sera brisée que par les manipulations de l'avocat véreux et par les effets séparateurs, diviseurs (diaboliques ?) de la Loi, poussant les exclus à se lever les uns contre les autres dans un *remake* de guerre civile. Une scène du film est particulièrement intéressante à cet égard : celle où les moutons des fermiers et le troupeau de Lance Poole se rencontrent frontalement dans une rue de la ville et échouent finalement à se partager ce terrain étroit. Un « *home* », ça ne se partage pas ; mais précisément parce que ça ne se partage pas, ça divise ceux qui s'y rapportent comme à l'objet de leur désir et qui sont incapables de surmonter leurs différences pour

²³ L'avocat Coolan vante aux éleveurs blancs cette terre en des termes poétiques qui masquent sa préoccupation mercantile et son rapport avant tout utilitariste à l'espace : *Sweet Meadows* est ainsi présentée comme « une immense étendue d'herbes succulentes, plus haute qu'une génisse, où le soleil semble ne jamais devoir se coucher ».

²⁴ « Ils veulent un endroit pour vivre, ils veulent un toit. »

fonder une communauté unique – pour partager plus qu’une terre : un destin national.

Dans *Devil’s Doorway*, la question indienne vient ainsi croiser la question raciale et la question nationale²⁵. Le conflit provoqué et orchestré par Coolan, le Diable en personne, entre les Indiens et les bergers, montre non seulement les effets destructeurs de la Loi mais il fait aussi de la nation l’enjeu d’une véritable guerre des races. Les Indiens, *Native Americans*, mais non-blancs se trouvent en butte aux revendications territoriales et sociales de *Non-Native*, immigrants européens, écossais et irlandais (les bergers), mais blancs. Et l’issue de la bataille donne clairement l’avantage aux seconds sur les premiers, au pire exterminés, au mieux « réservés » à l’écart des sites où s’édifie la nation américaine. Le film d’Anthony Mann possède donc une force de questionnement politique qui va bien au-delà des problèmes d’identité individuelle rencontrés par son personnage principal. Ou plutôt la figure de Lance Poole concentre en elle ces contradictions, ces divisions internes de la nation américaine (des « États-Unis d’Amérique »), auxquelles *Devil’s Doorway* offre une surface de réflexion tout à fait privilégiée mais qui concernent également, au sortir de la seconde guerre mondiale, le sort des vétérans appartenant à des groupes raciaux différents, et bientôt celui des anciens colonisés.

*

On pourrait se demander pour finir si ce film est « pro-indien » au même sens que le film contemporain de Delmer Daves, *Broken Arrow*. Ce dernier film était « pro-indien » au sens d’un mouvement, et d’un projet dirigé vers la reconnaissance intégratrice d’une culture autre, sur fond de valeurs partagées, à la fois morales et humanistes. Un tel projet ou désir de reconnaissance travaille sans doute en partie le personnage de Lance Poole dans le film de Mann, mais c’est plutôt ici la mise en échec de ce désir qui fournit le point de départ du

²⁵ Sur le contexte politique dans lequel s’inscrit le film d’Anthony MANN, voir l’étude de NEALE (Steve), « Vanishing Americans : Racial and Ethnic Issues in the Interpretation and Context of Post-War ‘Pro-Indian’ Westerns », in *Back in the Saddle Again. New Essays on the Western*, sous la dir. de BUSCOMBE (Edward) et PEARSON (Roberta E.), British Film Institute, London, 1998, p. 8-28.

scénario. Au risque de la provocation, nous dirons que *Devil's Doorway* n'est un film «pro-indien» qu'en étant en même temps un film «anti-américain». Il est «anti-américain», au sens où il envisage l'incapacité de la nation américaine à produire son unité (même fictive) et à s'édifier contre la contrainte destructrice, et en réalité désintégratrice, de la violence interraciale. L'accès des «Américains» aux Douces Prairies de l'Amérique se paie du massacre des *Native Americans*.

