

Le trappeur, fantôme d'Hollywood

À propos de *The Revenant*, d'Alejandro González Iñárritu

Gilles HAVARD

L'hyperréalisme de *The Revenant* ne doit pas tromper : le film d'Iñárritu est davantage l'ego trip d'un cinéaste virtuose qu'une peinture fidèle de ce que les trappeurs ont apporté à la conquête de l'Ouest. Malgré une reconstitution soignée des conditions de vie, les clichés et les approximations y sont nombreux.

The Revenant : du point de vue de l'histoire du western, le film d'Alejandro González Iñárritu porte bien son nom. En reconstituant le récit de survie de Hugh Glass, membre malheureux d'une expédition de traite des fourrures sur le Missouri en 1823, le réalisateur mexicain ne renouvelle pas seulement un genre déclinant – le western –, il ressuscite aussi un fantôme cinématographique : le trappeur de l'Ouest américain. L'aventure des chasseurs des Plaines et des Rocheuses, qui connaît son apogée avec le système des *rendez-vous* – foires de la fourrure réunissant chaque été plusieurs centaines de Blancs et d'Indiens en un point choisi de la montagne –, s'étend de la fin du XVIIIe au milieu du XIXe siècle. Il s'agit donc d'une longue période, qui offre une matière historique aux multiples ressources dramatiques : attaques d'animaux sauvages, escarmouches avec les Amérindiens, rivalités entre compagnies pelletières, culte des armes à feu, choc des cultures, amours exotiques, métissage... Placé dans l'ombre du cow-boy, de la cavalerie et de la diligence, le personnage du trappeur – du coureur de bois au sens large¹ – est pourtant resté une figure mineure du western.

Les films de trappeur, westerns « conradiens »

Ce genre s'est épanoui il est vrai dans la peinture d'une époque postérieure, les années 1865-1890, qui voient se dérouler la « conquête de l'Ouest » à proprement parler. La *destinée manifeste* du western est de peindre une histoire en marche, celle de la Frontière, de l'inexorable édification d'une nation (les États-Unis) appelée à s'étendre de l'Atlantique au Pacifique². Un tel horizon, rassurant, est susceptible de servir de cadre à toute une série de figures imposées : shérif contre truands, *ranchers* opulents contre petits fermiers, Tuniques bleues contre Indiens, etc.³.

¹ Le terme coureur de bois désigne les Euro-Américains se consacrant dans les pays indiens à la collecte des pelleteries. Voir Gilles Havard, *Histoire des coureurs de bois, Amérique du Nord, 1600-1840*, Les Indes Savantes, 2016 ; Robert Vézina, « Un jargon presque barbare ». *Le lexique des voyageurs et coureurs de bois francophones* (à paraître).

² Les Américains, écrit le journaliste John O'Sullivan en 1845, ont pour mission providentielle ou « destinée manifeste » de « prendre possession de tout le continent ».

³ Voir par exemple Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues, *Western(s)*, Klincksieck, 2007.



Clark Gable (Flint Mitchell), María Elena Marqués (Kamiah) et leur enfant métis dans *Across the Wide Missouri* (1951).

La faible prise de l'univers des trappeurs de l'Ouest sur l'imaginaire hollywoodien tient d'abord à ce qu'il révèle un versant moins édifiant de la Frontière, un lieu plus flou, plus mêlé, au devenir plus indécis. À la différence du fermier ou du cow-boy, le coureur de bois peut apparaître comme un pionnier par défaut, un aventurier inutile et déraisonnable sillonnant la *wilderness* (les espaces sauvages) sans se fixer, sans ériger de clôtures ni cultiver la terre. Par rapport au héros classique du western, ses allégeances sont moins définies, son identité est plus friable, au point qu'il soit susceptible de s'évanouir dans le pays indien – parfois pour mieux s'y ressourcer. L'histoire des trappeurs répond donc imparfaitement au récit préconstruit (téléologique) de la conquête de l'Ouest⁴. Ces hommes, pour reprendre une formule habile de Claude Lévi-Strauss – lecteur d'*Au cœur des Ténèbres* –, appartiennent à la période « conradienne » de l'histoire américaine, soit cette tranche « dont [...] l'épaisseur varie de quelques dizaines d'années à quelques siècles, durant laquelle les cultures indigènes et celle des envahisseurs ou colonisateurs ont cohabité, nouant des relations tantôt amicales, tantôt hostiles, et où le sort des premières n'était pas définitivement scellé »⁵.

Peu nombreux et de qualité inégale, les *films de trappeur* ont connu deux périodes d'épanouissement relatif, parfois décrites comme progressistes en matière de représentation des Amérindiens. Au début des années 1950, en plein âge d'or du western, sortent coup sur coup *Across the Wide Missouri* de William Wellman (1951) et *The Big Sky (La captive aux yeux clairs)* de Howard Hawks (1952), deux œuvres fortement apparentées. La première, inspirée d'un ouvrage historique de Bernard De Voto (1947), met en scène une brigade de chasseurs en pays pied noir, en 1829-1830 ; adapté d'un roman éponyme d'A. B. Guthrie Jr. (1947), *The Big Sky* nous introduit pour sa part en 1832 dans l'univers des bateliers du

⁴ Daniel Boone et Davy Crockett, s'ils incarnent bien dans l'imaginaire américain la quintessence du trappeur (ils ont été popularisés à l'écran dans les années 1950-1960), appartiennent davantage à l'histoire de l'est du continent.

⁵ Cl. Lévi-Strauss, *L'Homme*, 1986, t. 26, 99, p. 144.

Missouri, filmé de façon quasi-ethnographique (langue française, difficultés de la navigation, usage de la rame, de la perche et de la cordelle, etc.). L'intrigue des deux films est dominée par la figure archétypale de la « princesse indienne », en l'occurrence la fille d'un chef pied noir que les héros ramènent dans sa tribu pour faciliter leur propre entreprise. Par le désir qu'elle ne manque pas de susciter, cette nymphe aux traits avantageux favorise l'ouverture initiatique des trappeurs au monde indien et, bien qu'il n'aille pas de soi (barrière de la langue, jalousies, etc.), l'amour « interracial » est décrit comme une possibilité. Les trappeurs, cela dit, apparaissent davantage comme des bâtisseurs de l'Ouest que comme des renégats ou des « Indiens blancs ».

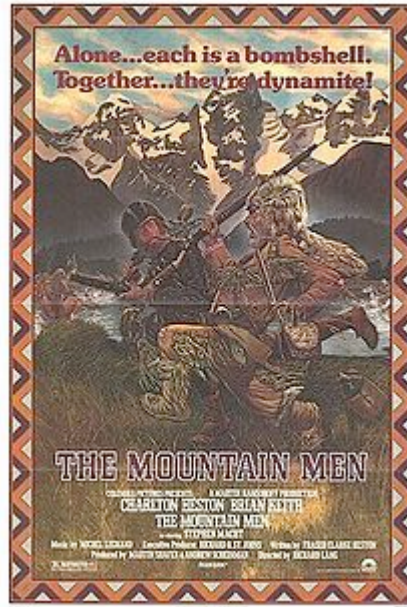
Le second moment est celui des années 1970, lorsque les studios hollywoodiens, sensibles au foisonnement de la *contre-culture*, s'ouvrent à une relecture plus radicale des mythes fondateurs de l'Ouest. La *wilderness* est alors décrite comme un paradis perdu ou comme un lieu de dissolution de la civilisation occidentale. La saga de Hugh Glass fait ainsi l'objet d'un premier film, *Man in the Wilderness* (1971), western singulier et méconnu de Richard C. Sarafian tourné dans le nord de l'Espagne. Le héros, nommé Zachary Bass, est interprété par Richard Harris qui, dans *Un homme nommé Cheval* (1970), avait déjà incarné un Européen pris dans les mailles du pays indien. Le film de trappeur le plus emblématique, jusqu'à la sortie de *The Revenant*, reste toutefois *Jeremiah Johnson* de Sydney Pollack (1972). En partie inspiré par l'histoire d'un véritable chasseur des montagnes (John Johnson), ce western écologique et initiatique est une chronique douce-amère du monde d'*avant* la conquête de l'Ouest – l'action se déroule à la fin des années 1840, au moment de l'agonie de la trappe du castor et alors que l'ère des rendez-vous est révolue. Mais cet univers montagnard, malgré toute sa violence, Pollack ne le filme pas (ou guère) comme l'avant-scène d'une inéluctable conquête. C'est un monde en soi, avec ses rythmes singuliers, sa saisonnalité immuable et ses règles sociales intangibles. Dans la montagne, prévient un trappeur émérite, on ne triche ni avec la nature sauvage, ni avec les normes et les tabous amérindiens (« *Mountain's got its own ways* »).



Robert Redford (J. Johnson) et Joaquín Martínez (le Crow Paints His Shirt Red) fumant le calumet dans une scène de *Jeremiah Johnson* (1972).

Deux autres productions des années 1970 explorent l'univers des trappeurs : d'abord la minisérie *Centennial* (1978), d'après le roman de James A. Michener, qui offre une peinture originale des origines de l'Ouest (le premier épisode nous introduit dans le Saint-Louis d'avant Lewis et Clark, en 1795) ; puis la série B de Richard Lang, *The Mountain Men*

(1980), qui conte les aventures de deux vieux trappeurs dans la veine picaresque de *Jeremiah Johnson*. Accessoirement, *The Mountain Men* relate la fin d'une époque (en 1838, le prix du castor dégringole et les *rendez-vous* perdent de leur éclat), tout en empruntant à quelques récits canoniques du folklore des Rocheuses, en particulier la course de John Colter (motif narratif déjà utilisé dans *Across the Wide Missouri*, où un groupe de guerriers amérindiens s'élançait rituellement à la poursuite d'un trappeur isolé) et l'épopée de Hugh Glass.



Affiche américaine de *The Mountain Men* (*La Fureur Sauvage* en français), avec Charlton Heston et Brian Keith (1980).

***The Revenant* : entre histoire et légende**

Remake déguisé de *Man in the Wilderness*, au style déjà tourmenté et contemplatif⁶, *The Revenant* fait écho en outre à la trame de *Jeremiah Johnson* : perte des êtres chers, désir de vengeance, final en forme de clôture amérindienne du cycle de la vendetta, etc. Mais compte tenu de son succès critique et surtout de sa formidable réussite commerciale (plus de 430 millions de dollars de recettes à ce jour, pour un budget de 135 millions), l'œuvre d'Inárritu n'est peut-être pas un film de trappeur de plus à Hollywood. En l'espèce, elle constitue un instrument particulièrement puissant de retranscription et donc d'interprétation du passé – celui de l'Ouest américain.

The Revenant est une fiction historique qui, selon la formule consacrée, « s'inspire de faits réels ». À vrai dire, on connaît peu de choses sur Hugh Glass⁷. En 1823, il est un chasseur expérimenté d'une quarantaine d'années, sait lire et écrire (ce qui le distingue de beaucoup d'autres trappeurs), et on lui prête d'avoir vécu quelque temps parmi les Pawnees. Il répond ce printemps-là à l'annonce d'une gazette de Saint-Louis visant à recruter cent hommes « pour remonter le Missouri » et amasser des pelleteries par la traite ou la trappe, à la solde du vétérinaire de la traite des pelleteries Andrew Henry (plus âgé que dans *The Revenant*) et du lieutenant-gouverneur du Missouri William Ashley. Mais l'expédition connaît un

⁶ L'œuvre de Sarafian n'est jamais mentionnée par les promoteurs du film d'Inárritu, lui compris.

⁷ Voir John Myers Myers, *The Saga of Hugh Glass, Pirate, Pawnee and Mountain Man*, University of Nebraska Press, 1976 ; Jon T. Coleman, *Here Lies Hugh Glass: A Mountain Man, a Bear and the Rise of the American Nation*, Hill & Wang, 2012.

terrible revers début juin, quand plusieurs centaines d'Arikaras (généralement appelés « Ris » ou « Rees » par les coureurs de bois, qui abrégiaient coutumièrement les ethnonymes, et non « Aris » comme dans le sous-titrage français du film) lancent une attaque surprise qui terrasse une quinzaine de trappeurs (plutôt qu'une trentaine). Du fait de la menace arikara, Henry et Ashley décident de ne plus faire du Missouri le principal boulevard d'accès aux territoires de trappe, et de privilégier le cheval et la voie terrestre. Ce conflit, de la sorte, constitue un tournant décisif dans l'histoire de la collecte pelletière, puisque naîtra deux ans plus tard (1825) le fameux système des *rendez-vous* (que l'on voit reconstitués dans *Across the Wide Missouri*, *Centennial* et *The Mountain Men*).

Au mois d'août 1823, un parti d'une trentaine de trappeurs placés sous la houlette d'Andrew Henry tente de se rendre jusqu'au fort Henry, à l'embouchure de la Yellowstone (Montana). C'est alors que Glass, membre de cette brigade, subit l'attaque presque fatale d'un grizzly femelle. Incapable de se mouvoir et même de parler, il est porté plusieurs jours sur une litière, sans que ses compagnons puissent le soigner. John Fitzgerald et un certain « Bridges », peut-être Jim Bridger – qui deviendra dans les années 1830-1840 l'un des plus célèbres trappeurs des Rocheuses⁸ –, acceptent alors contre pécule de veiller sur Glass jusqu'à son proche trépas. Mais les deux trappeurs finissent par abandonner leur compagnon agonisant, non sans le priver de son matériel de survie (carabine, couteau, tomahawk...). Glass parvient pourtant à subsister en rampant et en se nourrissant de baies, d'insectes et de serpents. Parvenu à nouveau sur le Missouri, il est secouru et soigné par des Sioux (dans le film, c'est un Pawnee), puis rejoint en aval de cette rivière le fort Kiowa (ou fort Brazeau, dans le Dakota du Sud), après un périple d'environ 400 km. Il fait ensuite le voyage en sens inverse jusqu'au fort Henry, où il retrouve le jeune Bridger, qu'il se contente de sermonner. Et c'est finalement dans un autre poste, le fort Atkinson (Nebraska), qu'a lieu en juin 1824 le face-à-face avec Fitzgerald (le « fort Kiowa » du film figure ainsi de façon condensée trois postes distincts). Mais, à nouveau, aucune vengeance n'est exécutée : Fitzgerald, récemment enrôlé dans l'armée américaine, rend simplement à Glass sa carabine, symbole de sa condition de chasseur comme de son honneur bafoué.

Si Glass – qui mourut une dizaine d'années plus tard des mains de guerriers arikaras – est un personnage bien réel, sa postérité s'est édifiée à partir de bribes d'informations dont l'authenticité est à géométrie variable. On ne saurait donc tenir grief à Alejandro González Iñárritu d'avoir brodé lui-même sur ce matériau semi-légendaire, qui se prête structurellement au jeu de la déformation et de l'amplification. L'aventure héroïque de Hugh Glass devient immédiatement un haut fait du monde des trappeurs, raconté le soir autour du feu pour impressionner les pieds tendres. Glass, en exhibant ses cicatrices, participe lui-même à l'inscription de ce récit dans le folklore local. Son odyssée, cela dit, lui échappe en partie, car elle connaît une première mise à l'écrit dans un magazine littéraire de Philadelphie, en 1825 (« *The Missouri Trapper* »). Dans les années suivantes, plusieurs versions écrites de cette chanson de geste missourienne sont publiées, qui lui confèrent une audience nationale.

Depuis le XVIIIe siècle, le motif de l'attaque d'ours occupe une place à part dans le folklore cynégétique « blanc » d'Amérique du Nord. Le grizzly, par sa puissance et sa férocité, est le symbole le plus éclatant de la *wilderness* qui sert de cadre au XIXe siècle à l'invention – ou l'imagination – de la nation américaine. À la même époque, Davy Crockett se

⁸ Dans la culture populaire américaine, son statut reste ambigu: le tueur de Nazis (Brad Pitt) d'*Gladiator* (2000) se présente ainsi comme le descendant direct de Jim Bridger, devenu pour Tarantino la quintessence du tueur d'Indiens...

fait connaître dans le Tennessee par ses exploits de tueur d'ours (d'ours noirs, plus précisément, un peu moins terrifiants que les grizzlys...). Comme Crockett, toutes proportions gardées, Glass devient une célébrité de son vivant et, dans les deux cas, on l'aura compris, le mythe titille allégrement l'histoire. Au siècle suivant, la postérité légendaire de Glass inclut un poème de John G. Neihardt, *The Song of Hugh Glass* (1915), le roman *Lord Grizzly* de Frederick Manfred (1954), le film *Man in the Wilderness* (1971) et enfin le roman de Michael Punke *The Revenant : A Novel of Revenge* (2002).

Les voies de l'authenticité

S'emparant à son tour du récit de Hugh Glass – qui répond évidemment à la fascination du public américain (ou autre) pour le thème de la survie en territoire hostile –, le cinéaste mexicain signe une fable violente sur les origines de l'Amérique, une fable hantée par la mort et la mauvaise conscience de l'Occident. Il offre la vision d'un monde primordial et crépusculaire, où rôdent des spectres et où trônent des empilements de crânes. Figure élégiaque et sentimentale, martyr du *Far West*, Glass est le parangon de cette théâtralisation de la mort, entre récit brut de survie et quête familiale aux accents métaphysiques. À travers ses déambulations terrestres ou ses « visions », le héros est accompagné d'un fils métis (un adolescent, Hawk) et d'une compagne pawnee, tuée par un officier de l'armée américaine. Imaginés par le cinéaste, ces deux personnages situent le héros du côté de l'empathie avec le monde indien, à l'opposé des Canadiens français et de Fitzgerald, qui incarnent le versant le plus sombre de la colonisation.

The Revenant fonctionne alors comme une célébration à la fois universelle et tourmentée de la famille. L'amour paternel, souffle Iñárritu, s'impose par-delà les cultures⁹ : Glass maintient un lien spirituel avec son fils, quand le chef Elk Dog n'a qu'un objectif (le seul qui soit perceptible ici chez les Arikaras), retrouver sa fille kidnappée. L'invention du personnage de Hawk est aussi une façon de légitimer l'irrépressible désir de vengeance du héros. Alors que, dans *Man in the Wilderness*, Richard Harris campait une sorte de hippie du *Far West*, à la fois libertaire et charitable, chez Iñárritu, au contraire, la rédemption passe par le versement du sang, par l'assouvissement viril d'une vendetta programmée (même si elle a un goût amer et débouche sur une forme ambiguë de libération). En d'autres temps, le très viril Charles Bronson aurait pu aisément se glisser dans les habits lacérés du trappeur des Rocheuses.

Ces choix narratifs s'accompagnent d'improvisations géographiques qui témoignent paradoxalement d'un souci d'hyperréalisme. Alors que le chemin de croix du « vrai » Hugh Glass s'est déroulé l'été, et dans un paysage de Plaines (le Dakota du Sud, soit la topographie plus apaisée de *Danse avec les Loups*), Iñárritu choisit comme décor un parc naturel montagneux de l'Alberta, qu'il filme de préférence l'hiver (il dût ensuite déplacer le tournage en Patagonie du fait de la fonte prématurée des neiges au Canada). Ce parti pris, guidé par des préoccupations narratives – accentuer la dramaturgie du processus de survie, proprement miraculeux si l'on songe aux effets de l'hypothermie – comme esthétiques – capter au plus près la splendeur de la *wilderness* –, s'apparente à une quête compréhensible d'authenticité. Dans la lignée des épopées fiévreuses de Werner Herzog, *Aguirre, la colère de dieu* (1972) et *Fitzcarraldo* (1982), le réalisateur a voulu faire du tournage une expérience de terrain et de vérité, et même un lieu de performances. En éprouvant le corps des acteurs, il veut les

⁹ Et par-delà nature et culture : protectrice de ses deux petits, la femelle grizzly qui mutile Glass (qui le viole, presque) incarne pour sa part l'amour maternel.

confronter, comme les trappeurs de jadis (toutes proportions gardées !), à la rudesse animale du monde sauvage et en particulier à des températures glaciales, jusqu'à -30°C ou -40°C . Cette option naturaliste, qui vise à susciter l'empathie du spectateur, transformé en voyeur, en témoin du masochisme *made in Hollywood*, explique pourquoi Leonardo DiCaprio s'est vu décerner l'oscar du meilleur acteur, ses souffrances à l'écran n'étant pas toujours feintes. *The Revenant* est avant tout l'*ego trip* d'un cinéaste en quête de virtuosité, mais l'on pourrait presque voir dans le choix des conditions de tournage, loin de la chaleur feutrée des studios, une démarche de sciences sociales – un peu comme ces marins d'aujourd'hui qui, à bord de l'Hermione, réplique de la frégate de Lafayette, ont pu renouer avec les conditions de navigation du XVIIIe siècle.



Leonardo DiCaprio (Hugh Glass), au bord de l'hypothermie, dans *The Revenant* (2015).

The Revenant reconstitue fort bien tout ce qui relève de la culture matérielle : costumes, équipement de survie, armes à feu, apprêtement des peaux, bateau à quille, fortin, villages amérindiens, etc. La production a recouru à l'expertise d'historiens de la traite des fourrures affiliés au *Museum of the Fur Trade* (Nebraska) ou au *Museum of the Mountain Man* (Wyoming). Elle a aussi mobilisé des linguistes versés dans l'étude du pawnee et de l'arikara, deux langues apparentées parlées par les protagonistes amérindiens du film. L'utilisation des langues autochtones est une exigence à Hollywood depuis *Danse avec les Loups*, en 1990 (bien que l'idiome pawnee utilisé dans le film de Kevin Costner fasse sourire les spécialistes...). Les derniers locuteurs autochtones du pawnee et de l'arikara ayant disparu à l'aube des années 2000, les producteurs de *The Revenant* ont sollicité plusieurs linguistes, dont l'anthropologue de l'Université d'Indiana Douglas R. Parks¹⁰, qui étudie ces deux langues depuis presque cinquante ans. Les Arikaras et les Pawnees par ailleurs, comme le montre le film, sont loin d'être les Indiens les plus « typiques » des Plaines, puisqu'à la différence des Sioux par exemple, ils formaient des peuples agriculteurs et sédentaires

¹⁰ Avec l'aide de Logan Sutton, qui a donné des cours de prononciation (en langue pawnee) à Leonardo DiCaprio.

habitant de grandes maisons de terres. Et, une fois n'est pas coutume à Hollywood, les Pawnees ne sont pas cantonnés dans leur rôle de vilains des Plaines. Au final, pourtant, on apprend peu de choses sur les Amérindiens, qui traversent l'écran comme des ombres.

De façon générale, *The Revenant* nous informe davantage sur notre époque que sur celle des trappeurs. L'Ouest de 1823 (mais la date aurait pu être toute autre, le film n'offrant aucune contextualisation) sert surtout de cadre pour peindre le tableau eschatologique d'une humanité déchue et pour distiller la bienséance politique du temps présent. C'est donc au prix de quelques anachronismes que le cinéaste dénonce pêle-mêle le capitalisme sauvage, le matérialisme occidental, la corruption de l'argent, la destruction de la faune, la spoliation des Indiens, le racisme ou bien la violence envers les femmes. Tout cela, bien sûr, n'est pas absent de l'Ouest du début du XIXe siècle, mais ce ne sont pas les seuls principes autour desquels s'organisent les univers sociaux reconstitués. Le viol, par exemple, ne constituait pas un acte banalisé du monde des coureurs de bois, contrairement à ce que le film suggère. Quand les Euro-Américains du pays indien se liaient à des femmes autochtones, c'était la plupart du temps dans un contexte d'alliance. Quant aux amoncellements de crânes de bisons qui peuplent la conscience meurtrie de Glass, ils évoquent davantage l'époque exterminatrice de Buffalo Bill (les années 1860-1870) que les années 1820.

L'Ouest, une histoire française

En dépit de sa grande sophistication, *The Revenant* réactive par ailleurs sans subtilité les clichés de la culture populaire américaine à l'endroit des étrangers. Passons sur la tradition hollywoodienne du méchant *Français* ou *Parisien*¹¹, car ce que mobilise plus fondamentalement le film d'Inárritu, c'est un catalogue ancien de stéréotypes visant les Canadiens français. Dans l'imaginaire états-unien, l'ambassadeur le plus noble de la « race blanche », le plus à même de dompter la Sauvagerie, ne saurait être qu'américain (virginien, kentuckien, etc.). Or ce préjugé, dès lors qu'il s'agit de représenter l'Ouest de la première moitié du XIXe siècle, butte sur une réalité historico-linguistique: près des trois-quarts des employés des compagnies pelletières opérant dans les Plaines et les Rocheuses étaient de langue française.

Si, dans la mémoire états-unienne, les plus célèbres chasseurs de l'Ouest sont Jim Bridger, Kit Carson ou encore Hugh Glass, tous américains, c'est un Canadien nommé Étienne Provost (à l'origine d'un toponyme de l'Utah, la ville de Provo) qui, dans les années 1820, bénéficiait en réalité de la plus grande réputation: un entrepreneur de la fourrure le qualifiait alors (en français) de « l'âme des chasseurs des montagnes ». Hugh Glass fut même l'un des employés de Provost en 1824-1825. Par parenthèse, il est vraisemblable que le terme français « chasseur des montagnes » ait été adapté dans la langue anglaise-américaine (*Mountain Man*, *Mountaineer*, etc.), plutôt que l'inverse. De la même façon, beaucoup de toponymes de l'Ouest américain ont un substrat français (ou préalablement amérindien): au début du XIXe siècle, on parlait ainsi des Côtes Noires et de la rivière Roche Jaune, plutôt que des Black Hills et de la Yellowstone. Comme l'illustre la miniserie *Centennial*, les tout premiers chasseurs et traiteurs d'origine européenne dans les Plaines, à partir de la fin du XVIIIe siècle, furent des francophones. Cette préséance du fait français, qui grippe un peu le moteur idéologique de la *Destinée Manifeste* (ou de l'exceptionnalisme états-unien) peut expliquer le faible intérêt des studios américains pour le monde « multiculturel » des

¹¹ Par exemple Mickael Lonsdale (*Moonraker*, 1979), Louis Jourdan (*Octopussy*, 1983), Lambert Wilson (*Matrix Reloaded*, 2003), Vincent Cassel (*Ocean's Twelve*, 2004), Mathieu Amalric (*Quantum of Solace*, 2008)...

trappeurs. La matrice hollywoodienne, en l'espèce, a contribué à étouffer la mémoire française du continent américain.

Les ellipses du film *Danse avec les Loups* sont symptomatiques. Sans être un film de trappeur, la fresque de Costner adopte une approche conradienne qui rappelle le « cycle de la Sauvagerie » des années 1970 : tout en peignant le drame à venir de la conquête des Plaines, elle célèbre en effet le ressourcement de soi par le retour à la nature, incarnée ici par le « bon sauvage » sioux. Mais cette évocation flamboyante de la Frontière d'*avant* s'effectue au prix de notables raccourcis historiques. L'impression du spectateur est en effet que le lieutenant Dunbar est quasiment le premier Blanc à pénétrer dans cette région, parmi les Sioux et les Pawnees (l'action se déroule en 1863, en pleine guerre de Sécession). Historiquement, ces espaces étaient pourtant sillonnés par des coureurs de bois de langue française depuis plus d'un siècle. Cette séquence initiale de l'histoire « européenne » de l'Ouest – n'était l'évocation d'un casque d'explorateur espagnol, conservé au fond d'un tipi –, passe donc à la trappe de la machinerie hollywoodienne.

La représentation des francophones

Quand les cinéastes ont choisi de représenter les trappeurs francophones, c'est le plus souvent dans des rôles subalternes et stéréotypés, susceptibles de rehausser la civilité et la gloire masculine des protagonistes américains. Les westerns, à cet égard, héritent d'une tradition narrative qui remonte aux écrits américains de la première moitié du XIXe siècle, où les coureurs de bois (ou *voyageurs*) de langue française, dépravés, ensauvagés et sans virilité, sont dépourvus d'épaisseur historique. À l'écran, le *voyageur* canadien français, souvent reconnaissable à son bonnet ou bandana rouge, évolue toujours à l'ombre du héros américain. Au mieux, il est gai, burlesque, poltron et maladroit, au pire vicieux, libidineux, alcoolisé, violent et traître. Chaque film, cela dit, possède sa propre tonalité.



Une partie de l'équipage du Mandan, le bateau de *The Big Sky* (1952). De gauche à droite, Henri Letondal (Labadie), Dewey Martin (B. Caudill), Arthur Hunnicutt (Z. Calloway), Kirk Douglas (J. Deakins), Steven Geray (Jourdonnais) et le champion de boxe Buddy Bear (Romaine).

Réalisés après-guerre, *Across the Wide Missouri* et *The Big Sky* sont les œuvres les plus sensibles à la diversité linguistique et aux contingences de la médiation. Dans *Across the Wide Missouri*, le trappeur et interprète canadien Pierre « La Framboise », joué par le Franco-Américain Adolphe Menjou, s'exprime la plupart du temps en français. Lors d'un rendez-vous estival, il s'écrie « Vive la France » au milieu d'une rixe alcoolisée (le réalisateur W. Wellman avait combattu en France en 1918 dans l'escadrille Lafayette...); et, lors de la célébration de Noël, tous les trappeurs, y compris le héros Flint Mitchell (Clark Gable), entonnent gaiement « Alouette gentille Alouette, Alouette, je te plumerai » ! C'est toutefois un Canadien qui assassine traîtreusement le vieux chef des Pieds Noirs. Dans *The Big Sky*, les deux héros kentuckiens, Boone¹² Caudill et Jim Deakins, s'embarquent à bord d'un bateau commandé par le commerçant « Frenchy » Jourdonnais. L'équipage est entièrement de langue française, quoique bilingue, à l'exemple de Labadie, joué par l'acteur québécois Henri Letondal. La vision offerte des bateliers est parfois affectueuse (les méchants du film sont d'ailleurs des anglophones), mais teintée de condescendance. Jourdonnais est qualifié de « crazy Frenchman » par le narrateur et, surtout, les « Français » se révèlent moins virils et débrouillards que les Américains, qui se distinguent par leur meilleur usage de la carabine et leur potentiel érotique.

Dans *Jeremiah Johnson*, en revanche, les trappeurs sont tous de langue anglaise, y compris le marchand d'origine française Joseph Robidoux. En guise de ressort comique, l'un des compagnons de Johnson communique toutefois en français avec le chef tête-plate Two-Tongues Lebeaux. Ce dialogue sert à souligner le sentiment de perte linguistique de Johnson, qui est alors le jouet d'amusantes méprises culturelles. Le film *The Mountain Men*, pour sa part, accorde peu de place aux francophones, et sur un mode uniquement dépréciatif : ainsi croise-t-on un commerçant avide, Fontenelle, et un trappeur lubrique et injurieux (« Sacre merde », « sale con », etc.) nommé La Bont.



Robert Conrad dans le rôle de Pasquinel, parmi des Indiens pawnees (premier épisode de *Centennial*, ou *Colorado* en français, 1978).

En définitive, la seule représentation hollywoodienne positive d'un coureur de bois francophone apparaît dans *Centennial*. Le héros canadien Pasquinel y est décrit comme un homme d'action, intelligent et débrouillard. L'acteur américain Robert Conrad, qui agrmente

¹² Référence au célèbre chasseur Daniel Boone, l'un des « fondateurs » du Kentucky à la fin du XVIIIe siècle.

son anglais de gallicismes (« mon ami », etc.), y a vu son plus beau rôle. On le voit avironner en entonnant une vieille chanson française (« M'en revenant de la jolie Rochelle / J'ai rencontré trois jolies demoiselles (bis) / C'est l'aviron qui nous mène, qui nous mène / C'est l'aviron qui nous mène en haut! ») et, preuve de la sensibilité de cette série au passé français de l'Amérique, le compositeur John Addison est allé jusqu'à glisser quelques notes de la Marseillaise dans sa partition...

Toussaint Charbonneau, *bad guy* hollywoodien

Si la création de stéréotypes peut favoriser la compréhension d'une période historique, la caricature s'avère contre-productive. Or, quitte à l'accommoder à l'air du temps, Iñárritu et son coscénariste Mark L. Smith choisissent de réactiver un peu grossièrement l'image négative des Canadiens français à travers le personnage de Toussaint (interprété par l'acteur français Fabrice Adde, dont l'accent parisien troublera les spectateurs québécois). Il s'agit en réalité de Toussaint Charbonneau, surtout connu des Américains pour avoir été l'un des protagonistes de l'expédition de Lewis et Clark à travers les Rocheuses (1804-1806). Il se trouve que le compagnon de la célèbre Shoshone Sacagawea (ou Sakakawea) souffre d'une réputation désastreuse dans la culture populaire américaine : des romans, des films, des livres d'histoire aussi, le dépeignent volontiers comme un rustre indiscipliné, tentant d'opposer un obstacle dérisoire à la pénétration anglo-saxonne¹³. Sa vilénie caractérisée – il est couard, buveur, ensauvagé et considère sa femme comme une esclave – sert à valoriser en retour l'impeccable moralité et le courage des Américains. Le film *The Far Horizon* de Rudolph Maté (1955) invente même une romance entre Sacagawea (Donna Reed) et William Clark (Charlton Heston) qui, à la différence de l'hirsute et vindicatif Canadien (Alan Reed), est un civilisateur capable d'amour véritable.

Est-ce une surprise si, dans *The Revenant*, ce même Charbonneau hérite du rôle le plus ignoble, celui du Blanc sans scrupule, juste occupé à faire ripaille et à jouir violemment des femmes ? Contrairement à Fitzgerald, dont l'infamie relève de facteurs psychologiques (il a été scalpé, jadis, et agit toujours guidé par la peur), la violence de Toussaint semble purement gratuite. Il est en ce sens un méchant aussi outré qu'ont pu l'être parfois les Mexicains des westerns de jadis (le Mexicain Iñárritu s'en est-il souvenu ?). Le « vrai » Charbonneau, qui fut pendant de longues années le protégé de William Clark, et un interprète précieux du gouvernement américain, n'avait pourtant rien du scélérat décrit dans *The Revenant*. Incidemment, il fut l'un des compagnons de Hugh Glass et, à cet égard, l'opposition entre compagnie « française » et compagnie « américaine », si elle sert l'intrigue du film, traduit mal la réalité historique, puisque de nombreux francophones s'engageaient pour des « bourgeois » (entrepreneurs) américains.

L'historien ne peut qu'être frappé en outre par la pancarte « On est tous des sauvages », située à l'entrée du camp des coureurs de bois canadiens et accrochée au corps d'un Indien pendu. C'est en effet au prix d'un détournement de sens (dont on peut se demander s'il a été vraiment compris par les scénaristes) que ce panneau reprend en réalité une inscription laissée par un déserteur français de la fin du XVIIe siècle dans le sud des Grands Lacs : « Nous sommes tous sauvages ». Or c'est par défi, parce qu'il a intériorisé le discours colonial sur la « sauvagerie » et conteste l'autorité légitime – quitte à imaginer à tort que les sociétés indiennes sont toujours dénuées de formes d'autorité et de coercition –, que

¹³ Voir Laura Knowlton-Le Roux, « Sacajawea vs. Charbonneau. Anti-French Sentiment in Lewis & Clark Expedition Fiction », *Transatlantica*, 1, 2006.

ce déserteur se revendique « sauvage ». Sa transgression assumée exprime une aspiration à la liberté, au renversement des hiérarchies, c'est le cri d'un insubordonné, au fond d'un libertin, au sens qu'on donne à ce terme au XVIIe siècle (un affranchi). Tout le contraire donc des tueurs d'Indiens et violeurs de femmes du camp de Toussaint.

L'écriteau en question – « On est tous des sauvages » – a certes une portée plus générale, puisqu'il vise à dénoncer la violence des Occidentaux dans leur ensemble. Devant la caméra d'Inárritu, l'épopée de Hugh Glass est ainsi devenue le symptôme presque intemporel de la prédation coloniale et du viol de la nature.

Publié dans laviedesidees.fr, le 14 mars 2016

© laviedesidees.fr