

## «On ne dit pas ‘Indien’»<sup>1</sup> : ou le paradoxe des Ravageurs

Agnès B. Curry

(*Slayage* vol. 7, no. 1, 2008)

*Traduite de l'anglais (Etats-Unis) par Malaurie Prévost*  
(*Slayage* vol. 20, no. 2, 2022)

« Ce n'est pas une série sur ceux qui ont fait l'histoire; c'est au sujet de ceux sur qui l'histoire a marché. » --Joss Whedon à propos de *Firefly*<sup>2</sup>

### Introduction

[1] Fidèles aux conventions de l'épopée spatiale et du Western, *Firefly* et *Serenity* dépendent de l'omniprésence, insidieuse, des limites primitives pour créer une tension narrative et un ordre moral. Whedon est explicite sur le parallèle entre les Ravageurs et les Indiens d'Hollywood,

**Agnes B. Curry** is Professor of Philosophy and Director of the Core Curriculum at the University of Saint Joseph in West Hartford, Connecticut. She teaches introductory philosophy, ethics, and social philosophy, plus interdisciplinary courses on issues related the earth, immigration, violence, racism, and women. Along with work in Buffy+ studies, she researches topics in ethics, contemporary European philosophy and Indigenous philosophy. She is Managing Editor of the American Philosophical Association's *Studies in Native American and Indigenous Philosophy* and has co-edited a volume on the philosophical legacy of phenomenologist Karol Wojtyła and one on representations of terror and evil in popular imagination.

**Malaurie Prévost** has worked in the audiovisual industry for ten years. Besides her principal activity, she started translating some essays from *Slayage* over a year ago and was surprised at how much she came to like it. She naturally decided to combine her taste for translation with her love for *Buffy* by proposing this project to the editor of *Slayage*. As *Buffy+* Studies are not very active in France, she hopes to reach many French people and help them discover these scholars' approach.

notant, « Chaque histoire a besoin d'un monstre. Dans les histoires du Far-West, ce sont les apaches » (Arroyo 2005).

[2] D'un autre côté, des analyses soulèvent qu'à travers certaines déclarations, Whedon affirme avoir « retiré l'aspect racial de la métaphore apache » (Arroyo), et plus spécifiquement d'avoir construit les Ravageurs de façon à rendre clair que la noirceur est une part de la nature humaine, plutôt que d'avoir imputé le pire de l'humanité à une ethnique spécifique (McCaw). Faire le lien entre ces affirmations, qui sont pour moi des exemples clairs d'association raciale entre les Ravageurs et les Indiens d'Hollywood à la fois dans *Firefly* et *Serenity*, remet en question l'idée que Whedon aurait représenté les Ravageurs sans association raciale. Sois Whedon abuse de stéréotypes Indiens involontairement, sois ses intentions sont tout autres et il trompe son audience sur ces dernières.

[3] J. Douglas Rabb et J. Michael Richardson débattent, dans la collection *Investigating Firefly and Serenity*, du fait que Whedon aurait un réel projet; ils clament que « Whedon attaque et déconstruit 'l'Indien sauvage' représenté dans le Western Bis des années 50 et dans quelques-uns des premiers récits de rencontres avec les Natifs Américains. Il est, bien sûr, nécessaire de montrer ces stéréotypes pour les déconstruire. » Si c'est le cas, cependant, pourquoi Whedon soutient-il avoir déraciné cette référence ? Aussi, qu'entend-il précisément quand il dit avoir retiré l'aspect racial d'un stéréotype racial ? Même si cette démarche peut avoir un sens, cela ne change pas, comme je le dis ci-après, qu'à la place de tout déconstruire Whedon remplace simplement un stéréotype explicite du sauvage par un stéréotype similaire et plus édulcoré. En outre, au moment où une déconstruction devient possible au climax de *Serenity* certaines scènes antérieures contiennent des stéréotypes primitifs si efficaces

au niveau subliminal qu'une éventuelle nouvelle vision peut difficilement effacer cela.

[4] Rabb et Richardson notent, plutôt justement, que Whedon se veut, et est perçu, comme travaillant par métaphores. Et l'audience de Whedon se considère comme une consommatrice avisée, sachant faire la distinction entre la représentation et la réalité, et prenant plaisir à se balader dans les multiples couches de symboles. Comprendre les références et voir à travers les conventions de représentations peuvent même mener à une sorte d'autosatisfaction morale, comme nous pouvons le voir dans la réponse de l'analyste Paul DeAngelis : « Et les Faucheurs [sic : « Reapers » au lieu de « Reavers »], sauvages qui sèment la peur aussi bien chez les voyageurs que les colons, sont une représentation des Indiens – pas les Natifs Américains eux-mêmes – mais de la vision Hollywoodienne de ceux-ci. Whedon est trop progressiste pour confondre les deux. »

[5] Cependant, je pense que la confusion entre la métaphore et la réalité au sujet des « Peaux-Rouges » et des Indiens règne toujours, même chez les progressistes, par le fait qu'Hollywood demeure prédominant dans la représentation d'Indiens réels. Les Natifs Américains actuels, pour des raisons étranges, ont toujours une irréalité sociale qui ne peut être comprise que si nous analysons l'importance du cinéma et des Westerns Hollywoodiens à travers le prisme des premières représentations des indigènes de cet hémisphère. Les stéréotypes Hollywoodiens sont des tropes de débats déjà en vigueur bien avant les événements du 19<sup>ème</sup> siècle et les images dépeintes dans les Westerns et les séries télévisées. De plus, le Western Hollywoodien n'est qu'un chapitre dans le long projet de construction identitaire des États-Unis, ayant comme prémisses l'avilissement et la disparition des natifs. Et il demeure un chapitre

particulièrement puissant, dont l'idée persistante est de consolider et d'exporter une forme d'identité colonialiste.

[6] Je trouve ainsi que représenter les Ravageurs comme des Peaux-Rouges Hollywoodiens mène, plus ou moins directement, à des exemples de représentations raciales qui composent, et imposent, une certaine perception des peuples Indiens. Que ce soit par accident ou par intention (voilée), ces métaphores embêtantes refusent de rester des métaphores.

[7] Interviewé, Whedon souligne l'importance des médias populaires dans les changements sociaux (Nussbaum 2002) : « L'idée de culture sociale changeante est importante pour moi, et cela ne peut être fait que par des médias populaires. » D'un autre côté, des travaux de Kent Ono, Lynne Edwards, Naomi Alderman et Annette Seidel-Arpaci, et Jes Batts soutiennent que les sujets abordés dans *Buffy* et *Angel* sont moins révolutionnaires lorsqu'il s'agit de race que lorsqu'il s'agit de genre et de sexualité. Mon argumentaire suit ce propos. Ewan Kirkland met particulièrement bien en lumière la persistance des conventions cinématographiques et esthétiques, malgré l'exception ambivalente des films d'art-martiaux, dans les normes euro-américaines. Je pense qu'il est correct de dire que *Firefly* et *Serenity* sont aussi concernés par ces normes. Si le Western encourage des identités politiques et des opinions (on pourrait argumenter) problématiques, alors le choix de ce genre et de ce style cinématographique est politiquement lourd de sens, et suggère que Whedon et ses associés sont en effet bien plus concernés par le genre et la sexualité que par la race et le néo-colonialisme.

### **Pourquoi des Indiens ? N'ont-ils pas tous disparus?**

[7] Dans le quotidien de la plupart des Américains, les vrais Indiens d'Amérique sont invisibles. Dans les vastes étendues des États-Unis, les seuls Indiens présents sont les stéréotypes des films et de la télévision. Mais cette invisibilité n'est pas uniquement due à leur nombre relativement faible comparé aux autres races et minorités ethniques, ni même aux schémas de pauvreté récurrents et à l'isolement des réserves auxquels ils sont confrontés. Beaucoup d'Indiens d'Amérique vivent dans les villes et les banlieues. Et beaucoup s'identifient eux-mêmes clairement et régulièrement comme Indiens à leurs amis, voisins, collègues, etc. Pourtant, ils restent associés à ces stéréotypes malgré leur tentative de se présenter autrement, ou bien se retrouvent dépossédés de leur nature Indienne car ils ne correspondent pas à l'image qu'Hollywood leur a construite. Cette vision déformée pourrait simplement être un énième exemple de stéréotypes sociaux si elle ne tenait pas au fait que les Américains s'auto-identifient *comme Américains*, autrement dit comme les habitants légitimes des territoires des États-Unis, engageant la destruction (par assimilation ou extermination) des peuples qui étaient là avant eux. L'invisibilité des Indiens est aussi liée à la responsabilité psychologique de beaucoup d'Américains face à leur disparition. Si les Indiens ont bel et bien disparu, par la mort ou l'assimilation, alors le conflit moral qu'engendre la possession de ces terres par les Européens devient un problème historique et non un souci actuel.<sup>3</sup>

### **Bon, voilà mon propre sous-texte**

[8] Puisque nous devons évidemment « faire notre propre sous-texte » (comme le recommande Whedon [« Joss »]), je dois exposer clairement le mien. Je suis latine, bien qu'au premier abord, mon nom, ma physionomie générale, mon

accent et ma position sociale ne le suggèrent pas, particulièrement quand on sort du sud-ouest des États-Unis. En tant que Mexicano-Américaine, je trouve dérangentant que pendant sept saisons, Sunnydale soit restée quasiment vierge de toute saveur latine malgré le fait qu'un Californien sur trois soit latino (U.S. Census Bureau 2000.) Pourtant, j'ai eu tendance à ignorer mon agacement et à excuser les créateurs de la série. J'étais ravie du premier épisode de la saison 7, quand Dawn semble se constituer son propre groupe d'amis et que parmi eux se trouve un adolescent nommé Carlos Trejo ; j'étais heureuse malgré le fait que dans cet épisode, il n'était qu'un tout petit peu plus qu'un cliché<sup>4</sup> (un gamin hispanique à problèmes, possiblement membre d'un gang.) Cela me rappelait que la culpabilité ressentie pendant le plaisir de mes visionnages n'était ni plus ni moins qu'un prolongement de ma propre marginalisation sociale. Je ne suis pas la seule dans ce cas – mon entourage familial et amical, mes étudiants ou mes connaissances non-scientifiques me démontrent que *Buffy* et *Angel* ont un nombre respectable de fans latino ou Natifs Américains. En fait, j'ai commencé *Buffy* assez tard, pendant la troisième saison, et je le dois à mon petit-copain de l'époque aujourd'hui mari – qui est Indien d'Amérique. Alors que le lien que j'entretenais avec mon mari et d'autres Indiens approfondissait ma connaissance des schémas de perception étranges dont ils étaient sujets, mes propres expériences de latine non-stéréotypée, particulièrement en tant que professeur,<sup>5</sup> avaient contribué à éveiller ma curiosité. Mais maintenant responsable de l'éducation d'un enfant, je trouve la dissonance entre le plaisir de mes visionnages et mes responsabilités parentales plus insolubles – et les enjeux beaucoup plus importants.

[9] Pour ce qui est de ma propre identité, mes lointaines racines maternelles dans le territoire annexé du Nouveau-

Mexique ont compliqué et brouillé ma relation aux catégories raciales États-Uniennes et aux débats justificatifs des nationalistes Anglais. Plus récemment, étant tombée sous le charme d'écrivains comme Cormac McCarthy et de films comme *Impitoyable* [*Unforgiven*, 1992], je me suis intéressée à la portée du Western et à son rapport avec mon malaise. Quand j'ai entendu parler de *Firefly*, j'étais particulièrement enthousiaste, non seulement car il s'agissait d'une nouvelle série de Whedon, mais aussi précisément parce qu'elle comportait des codes du Western. J'avais hâte, à la fois de voir ce qu'il allait faire de ce genre, mais également à la perspective de voir un Western que je pourrai apprécier aussi bien existentiellement que politiquement. Je l'ai effectivement trouvée appréciable et intéressante, et c'est pourquoi j'ai mis si longtemps à admettre mes réserves face aux Ravageurs. Initialement, il est facile d'attribuer ces références aux stéréotypes indiens classiques à une sorte de désordre apparent, surtout si on prend en compte l'origine de cet univers. Pour cette raison, Mary Alice Money dans sa présentation de la conférence *Slayage*, ainsi que mon ami et chercheur Reid Locklin durant des conversations privées,<sup>6</sup> suggèrent tous deux que les Ravageurs, du moins dans *Firefly*, représentent incontestablement les colons blancs perdant la raison face à la nature. Mais la recherche en psychologie cognitive et les études culturelles indiquent que cette représentation est problématique même si c'était le but de Whedon.

### **Introduction aux stéréotypes**

[10] Le concept de schéma est central en psychologie cognitive et comportementale. La plupart des écrits psychologiques (e.g. Weiten) définissent le schéma comme un groupe organisé de connaissances ou d'informations à propos d'un objet ou d'un événement, construit en faisant abstraction des expériences antérieures impliquant cet objet

ou cet évènement (Weiten 213). Bien qu'il existe différentes définitions du schéma chez les théoriciens, Perry Thorndyke et Barbara Hayes-Roth ont isolé les hypothèses communes à cette notion. Elles comprennent : d'abord, que les informations inscrites dans un schéma sont organisées et reliées conceptuellement de manière à former un prototype ; ensuite, qu'un schéma se développe sur la base d'une expérience ; et enfin, qu'un schéma guide l'organisation d'une nouvelle expérience. Comme Steve Thoma le note, les schémas sont hautement contextuels, c'est-à-dire activés, souvent automatiquement et sans que le sujet en ait conscience, par des évènements ayant toujours la même structure (72).

[11] Les schémas sont des éléments de base en cognition et en création de sens. Ils facilitent la synthèse d'informations en éléments ayant un sens, en accélérant les processus inférentiels et en fournissant des bases d'interprétation, de prédictions, de réponses émotionnelles, de prises de décision et d'actions. Les schémas peuvent mener à des défauts de perception et d'interprétation ; Darcia Narvaez note que les lecteurs de matériel écrit déformeront souvent une information pour la conformer à un de leurs schémas préexistants (17). En conséquence, les schémas guident les réponses émotionnelles. Comme le souligne Dan Stein, alors que les travaux sur les schémas ouvrent des contestations à l'analyse Freudienne de l'esprit, la théorie des schémas conserve néanmoins l'emphase Freudienne sur l'introspection et l'analyse moderne de l'empathie. Et Shaun Gallagher argumente que si la science cognitive a beaucoup à offrir aux herméneutiques, le contraire est tout aussi vrai. Ainsi, je crois que la théorie des schémas peut se rapprocher de certains travaux herméneutiques et des critiques littéraires à tendance psychanalytiques par des réflexions sur les oppositions dialectiques et la logique des paradoxes, telle

qu'on peut le voir dans les textes et autres productions culturelles, pouvant enrichir notre compréhension de certaines opérations schématiques agissant au niveau personnel.

[12] Non seulement les schémas sont construits à travers des expériences personnelles, mais également par initiation au sein de groupe sociaux. Au cœur du schéma, les stéréotypes sociaux occupent une classe à part entière. Il est largement soutenu que, puisque le fait d'appartenir à un groupe social spécifique joue un rôle dans la construction de schémas cognitifs et évaluatifs caractéristiques, alors les stéréotypes sociaux sont le résultat normal du processus cognitif. Puisque les stéréotypes sont très communs et souvent automatiques, John Bargh défend que les esprits acquièrent des stéréotypes majeurs sans effort et que ce travail mental se fait inconsciemment. James Hilton et William von Hippel notent que les stéréotypes accélèrent le traitement mental, mais, en contrepartie, favorisent la sur-généralisation et peuvent fausser la perception de chaque événement individuel. Comme le résume Scott Plous, les médias font partie des diffuseurs principaux de stéréotypes, et ils réactivent même parfois furtivement certains d'entre eux, en les renforçant et en les cumulant les uns aux autres (27). Plusieurs expériences, dont le travail de Patricia Devine et Margo Monteith, démontrent que, même chez les personnes qui les rejettent, ces stéréotypes néfastes sont aisément activés.

[13] Les recherches menées par Daniel Gilbert, Susan Fiske et Gardner Lindzey indiquent que les stéréotypes affectent la remise en mémoire de souvenirs, car les individus oublient volontiers les informations qui ne correspondent pas à leurs schémas préexistants à moins que ce ne soit vraiment choquant. Quand quelqu'un rencontre une situation

ambiguë, il l'interprète selon ses propres attentes,<sup>7</sup> réaction avec laquelle je suis particulièrement familière. Si quelqu'un est confronté à un événement contredisant réellement ses stéréotypes, il sera en mesure de s'en souvenir et classera cet événement comme anormal, mais l'intégrera dans une nouvelle sous-catégorie réservée aux cas exceptionnels qui sera elle-même incorporée dans le schéma préconstruit, donc sans impliquer de changement de stéréotype.

[14] Cela engendre quelques dilemmes épistémologiques. Comment peut-on enrichir notre schéma pour aller au-delà des stéréotypes ? Selon Plous, les recherches suggèrent qu'un simple contact entre différents groupes sociaux ne suffit pas, spécialement lorsque des stratifications sociales sont impliquées (37). Comme le notent Fiske et Cornel Pewewardy, si pour les personnes ayant peu de pouvoir et pour qui une perception nuancée des autres, plus particulièrement de ceux au pouvoir, peut améliorer les chances de survie et par conséquent vaut les efforts fournis, alors les plus puissants, et plus particulièrement ceux qui supportent la politique de promotion de fantasmes culturels, ont peu de raisons d'aller au-delà de leurs stéréotypes. D'un autre côté, prendre connaissance de la manière dont ces schémas influencent notre perception, nos pensées et nos émotions peut engendrer une conscience de soi et permettre au cortex préfrontal de surpasser les activités subconscientes pour arriver à des approches plus complètes et plus nuancées.<sup>8</sup> Le média populaire peut aider, dans la mesure où celui-ci est un des principaux enseignants de stéréotypes, mais aussi de représentation de personnages variés et riches comme *Buffy*. Ces deux éléments déclenchent des schémas et nous motivent donc consciemment à voir au-delà des stéréotypes, et à nous identifier aux personnages en nous exposant durablement à leurs points de vue complexe.

[15] Voilà mon problème avec *Firefly* et *Serenity* en ce qui concerne les Ravageurs. Pour ce qui est des personnages, Whedon fait des choses intéressantes en mélangeant les genres et les races. Travaillant dans un média populaire fait de conventions, c'est au minimum discutable qu'il apporte des motivations cognitives et affectives dans le but de soulever des hypothèses sur les femmes guerrières, les sergents rebelles, les mécaniciennes lubrique des vaisseaux,<sup>9</sup> et les mariages interracialisés. Que ces motivations puissent être perçues comme ambiguës est clair ; l'interprétation opposée de Joy Davidson et Nancy Holder sur les personnages féminins de *Firefly* en est un exemple. Mais je pense qu'une subversion peut encore être possible ici. D'un autre côté, quand des éléments stéréotypés arrivent sans explication, sujet à la sensibilité de chacun, sans aucune critique soulevée par l'investissement émotionnel d'un personnage stéréotypé, il y a un grand risque de simplement déclencher les schémas préexistants. Et je pense que c'est le cas avec les Ravageurs et les stéréotypes indiens.

### **De la construction des Natifs Américains : plus qu'une simple histoire de stéréotype**

[16] Que l'identité se consolide à travers l'exclusion est, je présume, une idée assez répandue, appuyée à la fois par la psychologie sociale et la psychanalyse. L'affirmation que l'identité nationale américaine soit, à bien des égards, fondée sur l'abaissement et « l'extermination » des Natifs est aussi largement discutée. (Par cette affirmation, je ne rejette pas d'autres exclusions importantes, comme l'exclusion des personnes noires, des Mexicains, des femmes, etc.) Finalement, l'affirmation que les exclus deviennent et demeurent des objets de désir est un principe de base de la théorie psychanalytique. Ainsi, comme le souligne Karen Gagne, alors que le premier mouvement de haine envers les Indiens est devenu culturellement dominant, il a aussi

toujours été dialectalement lié à un amour pour les Indiens la fascination et le romantisme caractéristique sont identifiés aux Indiens, et à la nature sauvage et libre, dans toute l’ambivalente culpabilité du prix payé par ces civilisations. Ces deux éléments démontrent une psyché américaine hantée, qui ne considère pas les indigènes comme réels et survivants à part entière (Neale 9). À cet égard, le travail poststructuraliste de Renee Bergland décrivant les Natifs comme morts-vivants hantant, faisant partie et déstabilisant la littérature nationale américaine, illustre ce que le théoricien Lakota Vine Deloria disait au moins vingt ans auparavant :

À savoir que les Indiens, possesseurs originels de cette terre, semblent hanter l’inconscient collectif de l’homme blanc. À tel point qu’il devient possible d’accepter cette image contradictoire de l’Indien, si on l’observe à travers celle de l’homme blanc qui s’éveille à un monde pouvant esquisser les plus profonds problèmes d’identité et d’aliénation qui le perturbent (x).

Quel rapport avec le Western ? Quatre siècles d’écrits européens de toutes sortes – scientifiques, philosophiques, judiciaires, religieux et littéraires – ont construit un marché d’images de Natifs Américains pour une éventuelle exploitation audiovisuelle. J’aborderai ici certaines d’entre elles, suffisamment pertinentes pour l’analyse de *Firefly* et *Serenity*.

[17] La dichotomie fantastique entre la bonne, la noble, la pacifique victime indienne (“*de doux chatons indigènes, jusqu’à ce que nous arrivions*” [Buffy, “Pangs,” 4008]) et le maléfique, l’impitoyable maraudeur remonte à la première rencontre entre Colombe, et les Tainos et les Caribs (qui sont devenus

les Canibs, puis les Cannibales, une évolution qui, comme Harry Salwall nous le rappelle, en dit plus sur la paranoïa européenne que sur les Caribs eux-mêmes). Mais selon Jacquelyn Kilpatrick, ce sont les *Histoires de Bas-de-Cuir* de Cooper (par exemple *Le dernier des Mohicans*) qui l'ont largement pérennisée (2). Dans ces textes, nous ne trouvons pas seulement cette dichotomie mais aussi l'image intermédiaire du blanc « indianisé, » l'authentique nouveau, post-Européen, héros Américain qui est un meilleur Indien que les Indiens eux-mêmes (qui sont, bien sûr, les derniers représentants de leur peuple) (Kilpatrick xv). Cette image est un incontournable du Western révisionniste *Fureur Apache* [*Ulzana's Raid*, 1972]. Le pendant discret de ce nouveau héros Américain est généralement une personne réellement « devenue native, » ayant perdu son équilibre et ayant intériorisé la conscience native. La présence de ce trope rend problématique l'affirmation de Whedon, proclamant que les Ravageurs représentent la noirceur de la nature humaine en général ; historiquement, voir la noirceur comme une part de la nature humaine est entièrement compatible avec le préjugé que les Indiens étaient des représentants particulièrement sournois de ce principe généralisé. En réalité, la peur de « devenir natif » en dépend.

[18] Le sauvage violeur est aussi une image vieille de plusieurs siècles, alors que « l'indien idiot » est un détournement plus récent des premières représentations de sauvages intelligents (doués de raison) mais ignorants. La tension dialectique de ces codes vit dans les films mettant en scène des Indiens à la fois inintelligibles et primitifs dans leurs croyances, mais *aussi* diaboliquement rusés.

[19] John O'Connor note que le film (et la télévision en tant que prolongement du film) est à la fois un héritier et un promoteur de constructions culturelles, alors que Kilpatrick

souligne que le média visuel aspire au statut de figure d'autorité, implicitement, mais pourtant souvent de manière explicite (xvii). Et, étant précisément visuel, le film dispose d'un énorme privilège épistémologique. Pour le dire simplement, nous avons naturellement tendance à croire ce que nous voyons, et nous sommes poussés dans ces habitudes par les pratiques et institutions dominantes.

[20] Le Western est caractérisé, par le critique Tim Dirks, comme étant «le genre déterminant majeur de l'industrie américaine du film, » et la connexion entre le Western et le cinéma remonte aux racines de ce dernier. Certains des premiers enregistrements Kinescope de Thomas Alva Edison étaient ce qu'il croyait être *d'authentiques* danses des esprits Sioux (Kilpatrick 17), et les projets de films muets portaient souvent sur des réalisateurs blancs essayant de retranscrire correctement l'histoire des Indiens. En fait, le premier sujet des Westerns muets était l'Indien et non pas le cowboy (Halnon). Alors que les représentations initiales étaient plutôt bénignes comparées à celles qui allaient suivre, la circulation interminable de pensées généralisées sur l'identité Indienne a eu des répercussions particulièrement puissantes sur les Natifs Américains. Les déformations éhontées se sont consolidées dans une orthodoxie culturelle fantasmagorique. Des personnes tribales, vivantes, respirant, sont projetées dans une sorte d'hyperréalité, devenant, pour reprendre les mots de Deloria, « une pâle imitation d'Indiens réels vivants dans l'imagination des Américains » (xvi) forcées de se confronter aux institutions actuelles qui se sont bâties sur des fantaisies passées. Les travaux de Jason Edward Black, Pewewardy, Thomas Norton-Smith et bien d'autres sont clairs : l'intransigeance étrange démontrée par beaucoup d'universités et d'équipes sportives professionnelles lorsqu'elles font face à des peuples tribaux

demandant à l'équipe de modifier sa mascotte en est l'illustration parfaite.

[21] Que le Western, en tant que genre audiovisuel, occupe une place aussi puissante et unique dans la construction de l'identité nationale est un élément soulevé par de nombreux universitaires ; je me suis appuyée sur les analyses d'Armando José Prats, Edward Buscombe et Roberta Pearson. Ses conséquences globales sont soulignées précisément par Gary Johnson : « l'iconographie du Western est la plus dense et la plus vaste de tous les films de genre, et Hollywood l'a gravée dans l'esprit de tous les cinéphiles, de *Dodge City* à *Tombouctou* » (1). En retour, les récits de cowboys et d'Indiens ont façonnés ceux, auto-justifiants, des coloniaux ainsi qu'une identité moderne dans d'autres lieux colonialistes comme le Canada (« Common Portrayals of Aboriginal People ») et l'Australie, où, comme le note Ann McGrath, ils remplacent la figure locale du « bushranger » [hors-la-loi].

[22] Pourtant, des chercheurs comme Prats et Jane Tomkins notent qu'alors même que les représentations d'Indiens devenaient omniprésentes dans les Westerns, leur subjectivité demeurerait particulièrement absente. Si je pense que Tomkins exagère les choses en réduisant leur rôle à « une forme de faune locale particulièrement dangereuse » (8), elle marque un point, renforcé par l'analyse de Prats, sur la mise en scène plus subtile de la disparition des Indiens dans les Westerns révisionnistes modernes. Si nous suivons une logique d'avilissement, cela doit avoir du sens. Une explication plus poussée de cette absence, notée par Tomkins, serait que le Western a démontré une certaine flexibilité sur la représentation d'autres problèmes d'identité nationale. Comme le note Neale, les Indiens ont donc parfois eu une utilité signifiante pour démontrer d'autres

problèmes, comme les relations entre les noirs et les blancs (9). Je ne pourrai pas développer ce thème si dense ici sauf pour noter que le lien entre les Westerns et l'épopée spatiale est clair ; dans les années 1970, quand la tension raciale et la culpabilité blanche sont clairement devenues des thèmes phares de la culture dominante, la science-fiction utilisait régulièrement le cliché narratif d'une frontière privée de son peuple d'origine. Ce point est cohérent ici car je pense que Whedon a fait un faux-pas sur ce sujet en construisant le monde de *Firefly*. Son mélange entre le Western et les histoires d'espace déclenche des associations historiques assez spécifiques avec le Western, et donc avec l'histoire américaine. Mais la mise en scène futuriste facilite le fait d'introduire, sans explication et sans réflexion, des images spécifiques et des codes évoquant de larges problèmes sur la manière dont ces derniers structurent, encore aujourd'hui, la perception de personnes actuelles.

### **La codification des Indiens dans *Firefly***

[23] J'ai vu la majorité des épisodes dans l'ordre de sortie à la télévision ; ce qui fait de « Bushwacked » (1.3) le second épisode de la série et repousse « Serenity » (1.1) bien plus tard dans la saison. Mais puisque « Serenity » était prévu comme pilote, je vais me concentrer dessus en premier. L'ordre voulu par Whedon est important, car il suggère qu'originellement, les Ravageurs devaient apparaître dans le tout premier épisode et qu'il devait y avoir deux épisodes mettant en scène les Ravageurs dans les quatre premiers. Comme je l'ai noté ci-dessus, l'ordre de présentation est important dans le renforcement des stéréotypes ; une fois un stéréotype activé, de futures informations contraires ne réussiront probablement pas à casser le stéréotype déjà activé.

[24] Dans le pilote, la toute première référence aux Ravageurs est inexplicitée et survient lorsque Mal décide de délivrer un lot de barres concentrées comestibles volées à Prudence, la matriarche de la lune Whitehall. Cette dernière ayant tiré sur Mal lors de leur dernière rencontre, sa fiabilité est remise en question. Jayne demande à Mal s'il lui fait confiance, et Mal répond « Aussi confiance que si je confiais un bébé à une meute de Ravageurs. » Le terme « meute d'Indiens sauvages » date d'il y a au moins cent ans, et cette formulation fait le parallèle entre les Ravageurs et les Indiens dès le début. Ce n'est pas pour autant explicite ; en entendant ces lignes, le spectateur pourrait s'imaginer que le Ravageur est une sorte d'animal. D'un autre côté, dans le langage commun, nous n'avons pas de « meutes » d'extraterrestres ou de soldats ; ces deux possibilités sont donc implicitement et immédiatement rejetées en tant que menace dès le départ. Dans ce contexte, le fait que les Ravageurs s'avèrent être des humains primitifs coïncide entièrement avec les attentes préexistantes.

[25] Nous voyons les Ravageurs pour la première fois bien plus tard dans le pilote, alors que l'équipage du *Serenity* rencontre un vaisseau de Ravageurs dans l'espace. Mais dans un premier temps, la menace croissante est illustrée musicalement et cela a son importance. Werner Wirth et Holger Schramm ont condensé une multitude de recherches sur les effets de la musique et notent que celle-ci peut influencer efficacement le sens d'une narration ; non seulement la musique de fond donne forme à l'interprétation de scène isolées, mais son déploiement au sein de scènes cruciales peut modeler l'interprétation de scènes ultérieures ainsi que de l'intrigue globale. « Finalement, les fonctions de persuasion s'activent si les images sont émotionnellement chargées par la musique, indépendamment des autres éléments, pour encourager l'identification des spectateurs aux protagonistes » (Wirth et Holger Section 2C).

Christopher Hight va plus loin sur l'importance des éléments musicaux dans la construction de l'identité raciale et note qu'une harmonie diachronique, avec ses mesures spécifiques et ses conventions de composition mettant l'accent sur un centre tonal, est utilisée pour représenter l'émergence d'une vision moderne de la nature qui serait mathématiquement ordonnée, et compatible avec une seule unité de mesure (13-14). Dans la scène du pilote, la menace est indiquée par un changement dans la progression de ton à travers des accords harmoniques variés mais non-résolus, principalement composés de cordes accentuées de quelques légers carillons. Les cordes et les carillons font partie d'un langage musical typiquement européen, les carillons étant associés au chant funeste des cloches d'église. La musique continue son évolution dans la scène alors que Mal et Wash essaient d'apercevoir le vaisseau qui approche. Alors que Mal dit « Des Ravageurs, » la musique change immédiatement pour laisser place, évidemment, à des tambours dont le premier coup laisse transparaître une tension rehaussés de tons métalliques mais pourtant indéniablement propre aux stéréotypes des « Peaux-Rouges » d'Hollywood. (Note des éditeurs: Cf. Discussion entre Lerner et Neal sur les répercussions de la musique dans *Firefly*.)

[26] La première chose que nous voyons des Ravageurs est leur vaisseau. Si le vaisseau est un personnage à part entière dans les séries de science-fiction, et l'avant du vaisseau son visage, alors celui-ci porte une peinture de guerre « Peaux-Rouges », avec des traits rouges sur le nez et en travers de chaque joue. Comme le scénario de tournage le précise, « tout, à propos de ce vaisseau, criait 'sauvage'. » Alors que le vaisseau des Ravageurs passe, une réalisation classique du Western mettant en scène une rencontre avec des Indiens est utilisée, grâce à un montage alterné entre des plans du

vaisseau et les passagers du *Serenity*. Le plan le plus marquant est celui où Mal prend la main de Zoe, résonnant avec d'innombrables plans de *Western* sur des familles de colons terrifiés s'agrippant les uns aux autres. Cet enchaînement de plans nous engage émotionnellement dans cette histoire et solidifie notre identification avec l'équipage.

[27] L'annonce de Mal à travers l'interphone est intéressante : « Nous approchons d'un nouveau vaisseau. On dirait des Ravageurs. Vu la taille, probablement une bande de pilleurs. » Le terme « bande de pilleurs » fait évidemment penser au stéréotype des Peaux-Rouges. Peut-être que d'autres groupes peuvent également venir à l'esprit (mais je ne vois pas lesquels) ; mais bien que le terme « groupe de pilleurs » soit parfois utilisé dans un contexte militaire, le terme « meute » nous a déjà éloigné de cette possibilité. Pour en revenir au dialogue, une conversation entre Zoe et Simon nous apporte de premiers éléments d'histoire sur les Ravageurs :

ZOE : Tu n'as jamais entendu parler des Ravageurs ?

SIMON : Des histoires de feu de camps.... Des hommes devenus barbares, aux confins de l'espace, tuant et...

ZOE : Ce ne sont pas des histoires.

SIMON : Que se passera-t-il s'ils montent à bord ?

ZOE : S'ils prennent le vaisseau, il nous violeront jusqu'à la mort, dévoreront notre chair et coudront notre peau sur leur vêtements, et si nous sommes très, très chanceux, ils le feront dans cet ordre. ("Serenity," (1.1))

Le lien avec le cliché des Natifs Américains cannibales est clair. Mary Alice Money suggère que dans le *Western*, le cannibalisme peut aussi faire référence aux colons blancs, par exemple à « *Alfred Packer and the Donner party.* » Pourtant, rappelons-nous le terme « groupe de pilleur » : l'affaire notoire des colons blancs cannibales n'impliquait aucun pillage. De plus, je pense que le lien entre le

cannibalisme blanc et la peur/le désir de « devenir natif » méritent d'être explorés avant d'adhérer à l'interprétation de Money.

[28] La première fois que j'ai revu cette scène, la phrase « nous violer jusqu'à la mort » m'a semblée importante tant elle me rappelait *Fureur Apache*, dans lequel le personnage de Burt Lancaster décrit les Apaches comme des violeurs et des tueurs de femmes. Dans les commentaires de *Serenity*, Whedon mentionne directement *Fureur Apache* comme inspiration pour la scène dont je vais parler plus bas. L'idée des Indiens portant le scalp de leur victime y est familière.

[29] Dans «Bushwhacked» (1.3), l'autre épisode mettant en scène les Ravageurs, l'équipage accoste un vaisseau qui a fait l'objet d'un pillage. Au milieu de ce carnage, ils trouvent un survivant, et Jayne et Book ont le dialogue suivant :

JAYNE : Les Ravageurs ne sont pas des humains.

BOOK : Bien sûr qu'ils le sont. Trop longtemps coupés de la civilisation, peut-être mais humains. Et je crois qu'il y a un pouvoir plus grand que les humains. Un pouvoir qui guérit.

MAL : Les Ravageurs pourraient avoir un problème avec cette philosophie. S'ils avaient une philosophie. Et s'ils n'étaient pas autant occupés à mâcher vos entrailles (puis) Jayne a raison. Les Ravageurs ne sont pas des humains. Ou alors ils ont oubliés qu'ils l'étaient autrefois. Maintenant ils ne sont plus... rien. Ils sont allés explorer le néant. Et c'est ce qu'ils sont devenus.

Quelques minutes plus tard, l'équipage comprend que le survivant est en réalité un piège :

MAL : Un appât. Les Ravageurs les laissent parfois derrière eux pour les vaisseaux de secours.

Deux tropes importants se jouent ici au sujet des Indiens. Le premier fait référence au débat de première heure questionnant l'humanité des Natifs et la responsabilité des

Chrétiens à convertir les Natifs. Le second fait référence au cliché des Indiens étant à la fois, d'une quelconque manière, stupides et rusés – un stéréotype tenace même en dehors du cinéma.

### **La codification des Indiens dans *Serenity***

[30] Dans *Serenity*, l'introduction des Ravageurs est un peu différente ; fini les « tambours » tribaux. Place à une musique d'action alors que Mal et l'équipage volent le contenu d'un coffre-fort sous le nez du personnel d'une banque. Nous avons un flash du visage alarmé de River puis une coupe sur un plan extérieur, où un garçon d'environ 11 ans dit à sa maman qu'il entend quelque chose. Dans l'arrière plan, nous n'entendons que de légères cordes, et des sons naturels de criquets et d'un chien. La mère s'apprête à alerter les forces de l'ordre à propos des bruits de tirs, nous plongeant franchement dans le Western, chose qui n'avait jusqu'alors jamais été aussi évidente ; la scène précédente, dans la pièce bleue futuriste, dégageait davantage une sensation de science-fiction. Dans cette scène d'extérieur, nous avons un mélange de différentes iconographies avec le chapeau porté par le petit garçon et les vêtements de la mère typiques d'un style des prairies. Elle se redresse pour se retourner, et une légère pause se fait dans l'arrière plan sonore. Cut sur le visage d'un Ravageur et ses lacérations : comme un bon vieux « Peau-Rouge », il est montré se faufilant furtivement derrière la malchanceuse femme et son enfant. Ce premier visuel de Ravageur est notable, non pas parce que les autres Ravageurs lui ressemblent, mais parce que c'est lui qui est présenté en *premier*. Il a la peau brune, et de longs cheveux raides et noirs. Cet aperçu est suffisant pour activer le stéréotype du Peau-Rouge sauvage. Plus tard dans la scène, les spectateurs sont placés dans la position des victimes et sont ainsi invités à s'identifier à elles.

[31] Du second Ravageur, nous voyons d'abord les jambes. Il porte de lourdes bottes avec des pics et ce qui semble être des protèges tibias; il a un air futuriste ; dans les plans suivant, il semble avoir de longues dreadlocks de couleur claire mais la séquence met surtout l'accent sur son atterrissage et sa course effrénée vers sa victime. La seule couleur sur ses vêtements noirs est du rouge, ce qui est un code racial mais je peux admettre que cette couleur puisse symboliser du sang.

[32] Quelques instants plus tard, nous avons une séquence dans laquelle un trio de Ravageurs attrape un jeune homme tentant de monter sur l'aéroglysseur que Mal et l'équipage utilisent pour fuir le raid ; Mal l'éjecte de l'aéroglysseur en marche car il n'y pas de place pour lui. Le premier Ravageur qui l'attrape a des cheveux longs et sombres. Mal abat le jeune homme alors qu'il se fait traîner au sol. Comme noté plus haut, dans les commentaires du DVD, Whedon explique avoir été inspiré par une scène de *Fureur Apache* dans laquelle un officier escorte une femme et son fils de leur ranch vers le fort pour les protéger ; ils sont pris au piège par des Indiens, et alors que l'officier tente de s'échapper seul, la femme le supplie de revenir la chercher. Sachant que ça ne servirait à rien, il l'abat d'un tir entre les yeux pour lui épargner le funeste destin d'être « violée à mort. »

[33] Après cet hommage direct à un Western précis, nous avons de brefs aperçus sur d'autres Ravageurs en pleine action. Le premier en montre deux, dont un vêtu de franges, traînant une femme (l'angle des plans suggère qu'elle sera violée.) Le second est un Ravageur avec un Mohawk pourchassant une victime sous ce qui semble être une tonnelle. Nous revenons alors sur une scène montrant le dos du Ravageur au manteau à franges déchirant une victime, filmée à travers une rangée de parapluies ; ce qui est mis en

avant dans ce plan est le mouvement des franges. Finalement, nous avons un très bref – presque subliminal – gros plan sur le visage d’un Ravageur aux longs cheveux noirs grognant directement en direction des spectateurs, et, implicitement, nous attaquant.<sup>10</sup>

[34] Les autres Ravageurs ont visiblement de longs cheveux blonds, de longues dreadlocks ou des touffes des cheveux épars. On pourrait dire que je donne trop d’importance au premier aperçu du Ravageur, aux brefs plans de celui portant une tenue très indienne ou aux différents styles capillaires, et au plan du Ravageur menaçant directement le spectateur, en s’appuyant sur le fait que certains des plans suivants, comme celui sur le corps du Ravageur dans le vaisseau, sont plus clairs et plus longs. Peut-être que ces plans suivants pourraient nous motiver à questionner notre première association entre les Ravageurs et les Indiens d’Hollywood, et que plus de temps leur serait dévoué plus ce questionnement pourrait se faire. Pourtant, la première séquence, celle du garçon et de sa mère saisis par un Ravageur, est structurée de manière à créer une réponse émotionnelle particulièrement forte et empathique. D’abord, la sympathie du spectateur pour les victimes est renforcée par le léger moment de pause, et la conversation discrète entre le garçon et sa mère. Le relatif manque d’arrière-plan musical nous pousse à nous investir davantage. Puis nous avons la scène surprenante, voire même terrifiante, du visage du Ravageur du point de vue de la victime. Je suggère que les deux réponses émotionnelles, et leur ordre, contribuent à la puissance (et à la jouissance) de la scène, et que cette réponse est, dans la plupart des visionnages, assez forte pour subvertir de futures réactions critiques. Nous savons consciemment que dans l’histoire, les Ravageurs sont de tous types raciaux. Mais l’association sociale significative continue sans relâche, basée sur l’activation, à la fois, de l’association

cognitive entre la sauvagerie, la physionomie et la tenue propres au stéréotype indien, combinés à un assortiment de sympathies et de peurs tangibles. En effet, c'est cette superposition consciente (« *Bien sûr, les Ravageurs ne sont pas des Indiens. Regardez les plans plus longs où l'on voit clairement qu'ils ne le sont pas*») qui rend l'activation des stéréotypes encore plus insidieuse.

### **Mal tourne Natif**

[35] Comme mentionné plus haut, un des tropes fondamentaux des récits américains est l'histoire de celui (i.e., l'homme blanc) qui renaît en survivant aux frontières. Pour trouver sa propre place dans le monde, il doit régulièrement traverser les territoires ennemis. Pour survivre et voir prospérer sa nouvelle terre, ce nouvel homme, comme mentionné plus haut, doit s'adapter aux conditions de ces frontières et devenir assez natif pour assurer sa survie dans un monde très nouveau. Cinématographiquement, cela est symbolisé par sa tenue vestimentaire combinant des caractéristiques de blancs et d'Indiens. Cette vie comprend des risques, bien sûr ; le monstrueux natif menace d'engloutir le héros blanc, et il puisse être fréquemment incompris pas les autres blancs. Ces dimensions de la représentation du « héros Américain des frontières » doivent être prises en compte en tant qu'intrigue majeure du film, quand Mal ordonne à l'équipage de grimer le dixième personnage, Serenity elle-même, avec des peintures de guerre. Mal touche aux limites, au propre comme au figuré, et l'équipage est horrifié, car non seulement il utilise le corps de leurs amis, mais il désacralise de plus Serenity. Pourtant, il se doit d'aller aussi loin, au-delà de cette frontière et de ses propres limites, pour se racheter et trouver son compas moral de héros.

### Une tentative de déconstruction Peut-être

[36] Dans *Serenity*, les véritables origines des Ravageurs sont révélées. Ils sont la création de l'Alliance, une conséquence involontaire de son ingénierie sociale intrusive. Par ce geste, argumentent Rabb et Richardson, Whedon démontre son parti pris : « Les Ravageurs sont le pire résultat de la déshumanisation technologique, et [...] représentent aussi l'image déshumanisée des Natifs Américains. » River, également produit de l'Alliance, est un repère pour l'audience – en tout cas pour ceux qui ont un héritage Anglais et Européen – qui, par respect de l'image des Natifs Américains, devrait être amenée à « la gênante réalisation que 'nous les avons fabriqués' [...]. » Dans leur analyse, Rabb et Richardson mettent l'accent sur la démonstration de culpabilité culturelle de River, symbolisée par le fait qu'elle vomisse à la découverte du rôle de l'Alliance dans la création des Ravageurs.

[37] Néanmoins, le regret saisissant de River est visiblement fugace ; le plus important est qu'elle soit maintenant en mesure de se ressaisir et de se battre. En effet, le massacre des Ravageurs est un climax émotionnel dans l'histoire, mais surtout dans son propre arc narratif – le signe qu'elle, comme Mal, est maintenant complète et a retrouvé son équilibre psychique. Dans cet aspect, qu'un personnage sympathique reconnaisse sa culpabilité fonctionne en réalité de manière insidieuse, promouvant une identification favorable à un raisonnement tel que, « Bon, nous sommes responsables de ces dégâts, maintenant nous devons garder le cap et tout nettoyer, » aux dépens de la vie des Autres.

[38] Contrairement à l'autre méchant de l'histoire, l'Agent de l'Alliance, qui se voit attribuer un laissé passer, un bon Ravageur est un Ravageur mort. Ce n'est pas surprenant ;

alors que l'Agent, bien que diabolique, peut se voir attribuer des motivations humaines complexes et reconnaissables, les Ravageurs sont, sans surprise, inhumains.

[39] Rabb et Richardson nous tiennent responsables de leur inhumanité, car nous sommes ceux qui les avons faits tels qu'ils sont. Selon leur analyse, nous sommes supposés voir au-delà de l'image du sauvage et reconnaître cette construction comme de notre fait. Mais cette vision offre simplement une réécriture des Indiens avec de nouveaux stéréotypes dédaigneux – celui où le noble sauvage est trop naïf pour se protéger lui-même. À nouveau, la métaphore refuse de rester à sa place et entreprend de construire la réalité. En effet, la narration du sort de la planète Miranda rejoue le trope familier du 'Destin Manifeste' ; face à la supériorité intellectuelle, technologique et immunologique du Western, les pacifistes s'agenouillent et meurent alors que les survivants sont bons pour l'abattoir.

### Conclusion

« Nous étions prisonniers d'une image, et nous ne pouvions pas en sortir... » -Wittgenstein, Section 115

[40] Mon argument principal est que le déploiement de certaines représentations des Ravageurs dans *Firefly* et *Serenity*, peu importe leurs intentions de base, ancre plus qu'il ne déconstruit les stéréotypes associés aux Indiens d'Amérique. La raison à cela est que beaucoup de ces représentations surviennent rapidement et en marge de toute prise de conscience, accompagnées d'une réponse émotionnelle forte démontrant peu de motivation pour élever les associations initiales à un niveau d'examen conscient. J'irai plus loin en disant que le déploiement de ces images est notable à cause des débats donnant un rôle uniquement fondamental aux Indiens dans la formation de

l'identité américaine, et de l'importante place du cinéma et de la télévision quant à la diffusion de cette identité dans d'autres contextes pertinents. Dans cette mesure, *Firefly* et *Serenity* contribuent à façonner la satisfaction, la structure morale, et les motivations des spectateurs d'une manière qui, paradoxalement, ne cesse de soutenir une compréhension des mentalités colonialistes, avec leurs effets géopolitiques prévisibles.

[41] Dans son texte sur le phénomène des Buffy Studies et la question de la théorie (présenté à la conférence *Slayage* de 2006), Greg Erickson note que les études portant sur la télévision doivent maintenant prendre en compte la nature interactive de ce média, à la fois visuel et textuel. Il mentionne que Whedon reconnaît avoir été éclairé par certaines interprétations de fans sur son travail, auxquelles il n'avait pas pensé pendant l'écriture. Selon moi, cela démontre la légitimité des Buffy Studies quant à la responsabilité qu'implique la production de ces textes. Je me dois d'insister sur le fait que je ne tiens *pas* Whedon comme un modèle prédéfini d'exactitude politique. Mais il est indéniable qu'il fait figure d'autorité. Alors que nous sommes tous pris dans ces débats historiques interminables, ni le travail de Whedon ni le nôtre ne sont négligeables. Notre statut d'adulte, au minimum, et parfois également de professeur et de parent, soulève des questions sur notre complicité et notre responsabilité.

[42] Je ne dis certainement pas que le but de Whedon était de promouvoir le racisme ou une mentalité coloniale : en fait, je pense que ses intentions sont de toute évidence l'inverse. Pourtant, je pense qu'en choisissant le Western, il a en quelque sorte joué avec le feu. Le Western n'est pas juste un autre mode de narration. Peu importe ce que nous dirons sur ses connexions à d'autres genres et archétypes, et peu

importe ses transformations et ses refontes ironiques, le Western dépend toujours, d'une manière remarquablement directe, de l'avalissement d'un groupe de personnes très spécifique. Dans ce contexte, être aussi peu clair sur un projet de déconstruction – si tant est que cela en soit bien un – est très problématique.<sup>11</sup>

## Remerciements

Merci à Nancy Billias, Josef Velazquez, Elizabeth Vozzola et, dernier mais pas des moindres, mon mari, pour leur perspicacité et leurs suggestions. Merci également à Rhonda Wilcox et l'équipe éditoriale de *Slayage* aussi bien qu'à Doug Rabb.

## Notes

---

<sup>1</sup> «Pangs» 4.8. Editors' note: For convenience of reference, we have retained the paragraph numbering of the original publication, though other formatting has been changed to reflect current practice. Pour plus de commodité, nous avons conservé la numérotation initiale des paragraphes, bien que d'autres formats aient été effectués pour refléter la pratique courante.

<sup>2</sup> Joss Whedon, cité sur Fireflyfans.net forum sur «Firefly's Inspiration.» Fireflyfans.net Forum. 20 October 2005. <<http://www.fireflyfans.net/thread.asp?b=8&t=1710>>.

<sup>3</sup> En plus des recherches citées dans ce texte, une preuve de mon propos est l'observation personnelle d'un schéma de réponse particulier manifesté par des États-Uniens non-Indiens (en général, des blancs) lorsqu'ils sont confrontés à des situations où les Indiens parlent de réclamer leur terre, ou de souveraineté, ou même lorsqu'il tente d'évoquer le contrôle de leur

---

histoire culturelle. Au début, j'étais surprise par cette réaction, mais je l'ai suffisamment observée, parmi des gens de différentes générations et conditions sociales, pour suspecter qu'il s'agit bien d'un schéma. La première réaction d'une personne non-Indienne est souvent polie et évoque un regret du passé, usant souvent d'un langage moraliste sur le bien et le mal. Mais si l'Indien fait le lien avec le présent où affirme qu'il y a toujours un contrôle de son histoire, l'attitude et le langage utilisés changent brusquement. La politesse et la morale disparaissent, et la réponse est, évidemment, une variante de « Nous avons gagné la guerre; tourne la page. » Quand la personne se sent poussée dans ses retranchements, ça peut être dérangentant pour celle qui s'exprime, car un tel débat est contraire au fort sens moral propre à l'identité américaine. C'est plus facile d'éviter le conflit en prétendant, contre toute évidence, que les Indiens se sont éteints.

<sup>4</sup> Il est vrai qu'un épisode unique ne peut pas se permettre de développer autant un personnage.

<sup>5</sup> Particulièrement dans l'enseignement de l'éthique environnementale. Dans le contexte actuel des États-Unis, le postulat voulant que le continent Nord Américain fût originellement une terre sauvage est important, tout comme les schémas de racisme environnemental et les actions tribales pour conserver leur souveraineté, qui peut parfois conduire à des décisions de communautés Indiennes votant en faveur de déchets nucléaires, de pipeline pétroliers, etc. Les étudiants ont souvent un investissement explicite dans le Mythe du Bon Sauvage, dialectalement marié à une profonde rancœur. Par exemple, en apprenant que les Indiens d'Amérique avaient des opinions *variées* sur les problèmes environnementaux controversés, une étudiante non-traditionnelle d'à peu près mon âge a déclaré que j'avais « détruit » quelque-chose d'important pour elle, qu'elle se sentait exactement comme lorsqu'elle avait appris que Betty Crocker n'était pas une vraie femme et qu'elle *détestait* maintenant vraiment les Indiens. (Il est remarquable qu'elle se soit sentie suffisamment à l'aise, et autorisée, à exprimer ce désamour.) Une autre réaction, plus commune parmi les jeunes étudiants de gauche, est celle du deuil et de la culpabilité, couplée à un profond ressentiment envers le gouvernement des États-Unis pour avoir en partie détruit les cultures natives ; ce qui est intrigant au sujet de ces réactions est que cette attitude persiste chez les étudiants malgré le fait que de toutes évidences les natifs sont toujours là et leur culture n'est pas complètement détruite.

<sup>6</sup> Cf. Reid Locklin, « Buffy the Vampire Slayer and the Domestic Church: Revisioning Family and the Common Good. »

<sup>7</sup> Les stéréotypes persistent car les gens voient ce qu'ils s'attendent à voir. Weiden synthétise certaines expériences où des sujets blancs devaient évaluer une interaction diffusée sur une télévision. Alors qu'on leur disait que l'interaction avait lieu en direct, c'était en réalité un enregistrement de deux personnes se disputant où une des deux finissait par pousser l'autre. Plusieurs versions étaient présentées au sujet. « L'action était classée comme 'comportement violent' par 73% des participants lorsque l'acteur poussant

---

l'autre était noir mais seulement par 13% d'entre eux quand l'acteur en question était blanc » (482).

<sup>8</sup> Merci à Elizabeth Vozzola, Ph.D., pour ses discussions très bénéfiques sur ce souci. Voir aussi la FAQ sur les Test d'Association Implicites créés par M.R. Banaji et Anthony Greewald dans le but de mesurer les préjugés inconscients, sur le site de démonstration du projet, <https://implicit.harvard.edu/implicit/demo/background/faqs.html#faq13>.

<sup>9</sup> Josef Velazquez, dans un texte non publié, analyse les codes utilisés dans le charme de Kaylee. Il conclue que son attractivité vient d'une juxtaposition des codes de la garçonne accompagnés d'une iconographie religieuse faisant d'elle non-seulement le cœur du vaisseau, mais aussi une véritable Madone.

<sup>10</sup> De manière incongrue, ce Ravageur semble porter une barrette sur une de ses mèches de cheveux, sur la partie basse de son visage, à gauche.

<sup>11</sup> Editors' note : In 2018, an updated version of this essay was published [En 2018, une rédaction mise à jour de cet article a été publiée]: «The Indians ride over the hill': Revisiting 'On the Paradoxical Construction of the Reavers,» *Joss Whedon's Big Damn Movie: Essays on Serenity*, edited by Frederick Blichert.

### Travaux cités

- Alderman, Naomi, and Annette Seidel-Arpaci. "Imaginary Para-Sites of the Soul: Vampires and Representations of 'Blackness' and 'Jewishness' in the *Buffy/Angel*verse." *Slayage: The Online International Journal of Buffy Studies*, vol. 3, no. 2, 2003, [https://www.whedonstudies.tv/uploads/2/6/2/8/26288593/alderman\\_seidel-arpaci\\_slayage\\_3.2.pdf](https://www.whedonstudies.tv/uploads/2/6/2/8/26288593/alderman_seidel-arpaci_slayage_3.2.pdf).
- Arroyo, Sam. "Joss Whedon Panel @ Wondercon: Full Report." Comic Book Resources, 1995-2005 Boiling Point Productions, DBA Comic Book Resources, October 20, 2005. <http://www.comicbookresources.com/news/newsitem.cgi?id=4841>.
- Bargh, John A. "The Cognitive Monster: The Case against Controllability of Automatic Stereotype Effects." *Dual-Process Theories in Social Psychology*, edited by Shelly Chaiken and Yaacov Trope, Guilford Press, 1999, pp. 361-382.
- Battis, Jes. *Blood Relations: Chosen Families in Buffy and Angel*. McFarland, 2005.
- Bergland, Renee. *The National Uncanny: Indian Ghosts and American Subjects*. University Press of New England, 1999.
- Black, Jason Edward. "The "Mascotting" of Native America: Construction, Commodity, and Assimilation." *The American Indian Quarterly*, vol. 26, no. 4, 2002, pp. 605-622.
- Buscombe, Edward, and Roberta E. Pearson. "Introduction." *Back in the Saddle Again: New Essays on the Western*, British Film Institute, 1998.
- "Bushwhacked." *Firefly*, Season 1, Episode 3, written and directed by Tim Minear, Mutant Enemy, 2002, 20<sup>th</sup> Century Fox, 2003 (DVD).
- "Common Portrayals of Aboriginal People." Media Awareness Network. 2006 Media Awareness Network. [http://www.mediaawareness.ca/english/issues/stereotyping/aboriginal\\_people/aboriginal\\_portrayals.cfm](http://www.mediaawareness.ca/english/issues/stereotyping/aboriginal_people/aboriginal_portrayals.cfm).
- Curry, Agnes B. "'The Indians ride over the hill': Revisiting 'On the Paradoxical Construction of the Reavers.'" *Joss Whedon's Big Damn Movie: Essays on Serenity*, edited by Frederick Blichert, McFarland, 2018, pp. 157-183.
- Davidson, Joy. "Whores and Goddesses." *Finding Serenity: Anti-Heroes, Lost Shepherds and Space Hookers in Joss Whedon's*

- Firefly*, edited by Jane Espenson with Glenn Yeffeth, BenBella Books, 2005, pp. 113-130.
- De Angelis, Paul. "Firefly (2002-2003)." *Culturevulture.net: Choices for the Cogniscenti*. Editor and Publisher, Arthur Lazare, 1998-2005, Arthur Lazar, 20 October 2005.  
<http://www.culturevulture.net/Television/Firefly.htm>.
- Deloria, Vine. "Foreword: American Fantasy." *The Pretend Indians: Images of Native Americans in the Movies*, edited by Gretchen M. Bataille and Charles L.P. Silet, Iowa State University Press, 1980.
- Devine, Patricia G., and M. J. Monteith. "Automaticity and Control in Stereotyping." *Dual-process Models and Themes in Social and Cognitive Psychology*, edited by Shelly Chaiken and Yaacov Trope, Guilford Press, 1999, pp. 339-360.
- Dirks, Tim. "Western Films." *The Greatest Films*, Tim Dirks, 1996-2006, 10 Feb. 2008. <http://www.filmsite.org/westernfilms.html>.
- Edwards, Lynne. "Slaying in Black and White: Kendra as Tragic Mulatta in *Buffy*." *Fighting the Forces: What's at Stake in Buffy the Vampire Slayer*, edited by Rhonda V. Wilcox and David Lavery, Rowman & Littlefield, 2002, pp. 85-97.
- Erickson, Gregory T. "21<sup>st</sup> Century Theory and Cultural Studies: A View from the Edge of the Hellmouth." Presentation at SC2 Conference on the Whedonverses. Gordon College, Barnesville, GA May 25-28, 2006.
- "Frequently Asked Questions." Project Implicit Demonstration site, 10 Feb. 2008. <https://implicit.harvard.edu/implicit/demo/background/faqs.html#faq13>.
- Fiske, Susan. "Professional Profile." 10 Feb. 2008.  
<http://fiske.socialpsychology.org/>.
- Gagne, Karen M. "Falling in Love with Indians: The Metaphysics of Becoming America." *CR: The New Centennial Review*, vol.3, no. 3, 2003, pp. 205-233.
- Gallagher, Shaun. "Hermeneutics and the Cognitive Sciences." *Journal of Consciousness Studies*, vol. 11, 2004, 10 Feb. 2008.  
<http://pegasus.cc.ucf.edu/~gallaghr/gallo4h&cs.html>.
- Gilbert, Daniel T., Susan T. Fiske, and Gardner Lindzey, editors. *The Handbook of Social Psychology*. 4th ed.. New York: McGraw-Hill, 1998.

- Halnon, Mary. "Indians and Mexicans: Alternative Cultures in the Silent Western." *The Silent Western: Early Movie Myths of the American West*. University of Virginia American Studies Department, 10 February, 2008.  
<http://xroads.virginia.edu/~HYPER/hns/westfilm/west.html> .
- Hight, Christopher. "Stereo Types: The Operation of Sound in the Production of Racial Identity." *Leonardo*, vol.36, no. 1, 2003, pp. 13-14.
- Hilton, James L., and William von Hippel. "Stereotypes." *Annual Review of Psychology*, vol. 47, 1996, retrieved from InfoTrac OneFile.
- Holder, Nancy. "I Want Your Sex." *Finding Serenity: Anti-Heroes, Lost Shepherds and Space Hookers in Joss Whedon's Firefly*, edited by Jane Espenson with Glenn Yeffeth, BenBella Books, 2005, pp. 139-154.
- Johnson, Gary. "The West: An Overview." *Images: A Journal of Film and Popular Culture*, vol.6, 10 Apr., 2006.  
<http://imagesjournal.com/issue06/infocus/western.htm>.
- Kilpatrick, Jacquelyn. *Celluloid Indians: Native Americans and Film*. University of Nebraska Press, 1999.
- Kirkland, Ewan. "The Caucasian Persuasion of *Buffy the Vampire Slayer*." *Slayage: The Online International Journal of Buffy Studies*, vol. 5, no. 1, 2005,  
[https://www.whedonstudies.tv/uploads/2/6/2/8/26288593/kirkland\\_slayage\\_5.1.pdf](https://www.whedonstudies.tv/uploads/2/6/2/8/26288593/kirkland_slayage_5.1.pdf).
- Lerner, Neil. "Music, Race, and Paradoxes of Representation in an Episode of *Firefly*: Jubal Early's Musical Motif of Barbarism in 'Objects in Space.'" Wilcox and Cochran, pp. 183-190.
- Locklin, Reid. "Buffy the Vampire Slayer and the Domestic Church: Revisioning Family and the Common Good." *Slayage: The Online International Journal of Buffy Studies*, vol. 2, no. 2, 2002,  
[https://www.whedonstudies.tv/uploads/2/6/2/8/26288593/locklin\\_slayage\\_2.2.pdf](https://www.whedonstudies.tv/uploads/2/6/2/8/26288593/locklin_slayage_2.2.pdf).
- McCaw, Derek. "WonderCon 2005: Finally, The Joss Whedon/*Serenity* Panel." 2001. Fanboy Planet. Accessed 10 Feb. 2008. <http://www.fanboyplanet.com/derek/mc-2005WonderConWhedon2.php>.
- McGrath, Ann. "Playing Colonial: Cowgirls, Cowboys, and Indians in Australia and North America." *Journal of Colonialism and Colonial History*, vol. 2, no. 1, 2001. Accessed 10 Feb. 2008.

[http://muse.jhu.edu/journals/journal\\_of\\_colonialism\\_and\\_colonial\\_history](http://muse.jhu.edu/journals/journal_of_colonialism_and_colonial_history).

- Money, Mary Alice. "The Reavers' Origin in *Serenity*: Whedon's Mistake or Masterstroke?" Presentation at SC2 Conference on the Whedonverses. Gordon College, Barnesville, GA May 25-28, 2006.
- Narvez, Darcia. "The Neo-Kohlbergian Tradition and Beyond: Schemas, Expertise and Character." *Nebraska Symposium on Motivation: Vol. 51: Moral Motivation Through the Lifespan*, University of Nebraska Press, 2006, pp. 119-163.
- Neal, Christopher. "The Ballad of Jayne and Marching out of Step: Music and Otherness in the *Firefly/Serenity* Saga." Wilcox and Cochran, pp. 191-98.
- Neale, Steve. "Vanishing Americans: Racial and Ethnic Issues in the Interpretation and Context of Post-war 'Pro-Indian; Westerns.'" *Back in the Saddle Again: New Essays on the Western*, British Film Institute, 1998.
- Norton-Smith, Thomas. "A Consideration of the Use of Indian Sports Teams Mascots." *American Philosophical Association Newsletter on Indians in Philosophy*, vol.1, no. 1, 2001, pp. 16-17.
- Nussbaum, Emily. "Must-See Metaphysics." *New York Times* 22 Sept. 2002. <https://www.nytimes.com/2002/09/22/magazine/must-see-metaphysics.html>.
- Ono, Kent A. "To Be a Vampire on *Buffy the Vampire Slayer*: Race and ('Other') Socially Marginalizing Positions on Horror TV." *Fantasy Girls: Gender in the New Universe of Science Fiction and Fantasy Television*, edited by Elyce Rae Helford, Rowman & Littlefield, 2000, pp. 163-86.
- "Pangs." *Buffy the Vampire Slayer*, Season 4, Episode 8, Mutant Enemy, 1999, written by Jane Espenson, directed by Michael Lange, Twentieth Century Fox, 2003 (DVD).
- Pewewardy, Cornel. "Why Educators Can't Ignore Indian Mascots." *American Indian Cultural Support*, 1998-2006 AICS and Mike Wicks, 12 Apr. 2006. <http://www.aics.org/mascots/cornel.html>.
- Plous, Scott. "The Psychology of Prejudice, Stereotyping, and Discrimination: An Overview." *Understanding Prejudice and Discrimination*, edited by Scott Plous, McGraw-Hill, 2002, pp. 3-42.
- Prats, Armando Jose. "His Master's Voice(over): Revisionist Ethos and Narrative Dependence from 'Broken Arrow' (1950) to

- 'Geronimo: An American Legend' (1993)." *ANQ* vol. 3, no.3, 1996, retrieved from InfoTrac OneFile.
- Rabb, J. Douglas and J. Michael Richardson. "Reavers and Redskins: Creating the Frontier Savage." Wilcox and Cochran, pp. 127-38.
- Salwall, Harry. "Cannibalism as a Trope in Colonial Discourse." *Proceedings of the 2004 Annual Conference*. Association of University English Teachers in Southern Africa. <http://www.uwc.ac.za/arts/auetsa/HSEwllall.htm>.
- "Serenity." *Firefly*, Season 1, Episode 1, Mutant Enemy, 2002, written and directed by Joss Whedon, 20<sup>th</sup> Century Fox, 2003 (DVD).
- Serenity*. Written and directed by Joss Whedon, Universal Studios, 2005.
- Stein, Dan. "Schemas in the Cognitive and Clinical Sciences: An Integrative Construct." 1992. Posted 2000, *Cogprints Repository*, University of Southampton, 2000-2006, Accessed 10 Feb. 2008, <http://cogprints.org/1114/00/Schema.3.htm>.
- Thoma, Steve. "Research on the Defining Issues Test." *Handbook of Moral Development*, edited by M. Killen and J. G. Smetana, Lawrence Erlbaum Associates, 2006, pp. 67-91.
- Tomkins, Jane, *West of Everything: The Inner Life of Westerns*. Oxford University Press, 1992.
- Thorndyke, Perry, and Barbara Hayes-Roth. "The Use of Schemata in the Acquisition and Transference of Knowledge." *Cognitive Psychology* vol. 11, 1979, pp. 82-106.
- Velazquez, Josef. "Dappled Things." Unpublished paper. 2005.
- Weiten, Wayne. *Psychology: Themes and Variations*. 6<sup>th</sup>ed. Thomson Wadsworth, 2005.
- Whedon, Joss. "Firefly's Inspiration." Fireflyfans.net Forum, 20 Oct. 2005. <http://fireflyfans.net/thread/asp?b+8&t=1710>.
- . "Joss says." 29 January 1999. Bronze VIP Archives. 10 Feb. 2008. <http://www.cise.ufl.edu/~hsiao/media/tv/buffy/bronze/archives>.
- Wilcox, Rhonda V., and Tanya R. Cochran, editors. *Investigating Firefly and Serenity: Science Fiction on the Frontier*. I. B. Tauris, 2008.
- Wirth, Werner, and Holger Schramm. "Media and Emotions." *Communication Research Trends*, vol.24, no. 3, 2005, pp. 3-40, retrieved from InfoTrac OneFile.
- Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical Investigations*. Trans. G.E.M. Anscombe. Macmillan Publishing Co., Inc., 1958.