

Mieux vaut en rire Comédie et Western : détourner un imaginaire national

Apolline Caron-Ottavi

Number 186, March 2018

Western – Histoires parallèles

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/87967ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Caron-Ottavi, A. (2018). Mieux vaut en rire : comédie et Western : détourner un imaginaire national. *24 images*, (186), 14–15.

MIEUX VAUT EN RIRE

COMÉDIE ET WESTERN : DÉTOURNER UN IMAGINAIRE NATIONAL

par Apolline Caron-Ottavi

Le Western n'est a priori pas un genre comique, évoquant plus spontanément la gravité, la violence, l'héroïsme. Porté par l'aura du cowboy et la solennité des grands espaces, c'est en tant que mythologie américaine et cinématographique que le Western était voué à être un jour détourné, parodié, pris à contre-pied. Les cinéastes étrangers se chargeront d'insuffler du comique dans leur façon de se le réapproprier: le Western spaghetti, le Red Western, des films français (parfois regroupés sous l'appellation « Western camembert »)... Mais le cinéma américain a su lui-même tourner en dérision son genre le plus populaire.

DÉSACRALISER LE COWBOY VIRIL

Les burlesques sont presque tous passés par l'univers du Western, décor propice à la comédie. Le premier élément comique est que, par définition, ils ne sont pas adaptés à l'Ouest sauvage: tenue citadine, silhouette peu athlétique, timides ou maniérés, leur transposition brutale parmi les cowboys dans une nature aride crée d'emblée un décalage absurde en lui-même. À peine arrivés en ville, Laurel et Hardy entament une danse lorsqu'ils croisent des musiciens de saloon (*Way Out West*, James W. Hore, 1937). Leur pas de deux et leur préciosité viennent immédiatement contrecarrer l'imaginaire de l'Ouest.

Dans son film *Go West* (1925), Buster Keaton joue beaucoup du contraste entre son personnage et l'univers du Western. Il regarde les cowboys avant de les aborder, se demandant comment il va faire pour ressembler à « ça ». Il pique une vieille tenue: il flotte dans les cuissardes, son petit revolver disparaît complètement dans l'étui d'un colt géant, il ne parvient pas à renoncer à son chapeau de ville, il se prend les pieds dans les bottes... Avec ces tâtonnements attachants, c'est la virilité excessive promue par le Western que Keaton tourne à merveille en dérision. La bande annonce d'un autre *Go West*, avec les Marx Brothers (Edward Buzzell, 1940), souligne également ce fantasme de l'Ouest originel: « *The untamed West/when men were men/and women loved like wildcats* ».

Plus tard, c'est John Ford lui-même qui s'en amusera avec l'un de ses westerns les plus atypiques, *Three Godfathers* (1948). Le film n'est certes pas une comédie, mais il contient néanmoins une part d'humour qui consiste à voir John Wayne (héros incontournable du genre et héraut de la virilité absolue) se retrouver avec un bébé sur les bras. Dans une scène hilarante, il cherche à badigeonner le bébé avec de la graisse de chariot. Pour la première fois ou presque, nous voyons l'inébranlable John Wayne démuni face à quelque chose. Plus généralement, le Western classique s'est amusé, par touches, à remettre en question la virilité de ses héros. Il suffit de penser à la magnifique scène de *My Darling Clementine* (John Ford, 1946) dans laquelle Henry Fonda tripote son chapeau nerveusement car il n'ose pas inviter une jolie fille à danser. Il faudra néanmoins attendre les années 1960



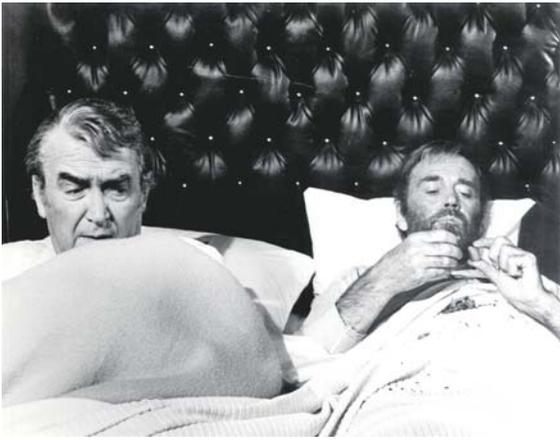
Blazing Saddles de Mel Brooks (1974)

et une comédie comme *Cat Ballou* (Elliot Silverstein, 1965, avec Jane Fonda) – mettant en scène une institutrice transformée en justicière pétaradante, des bandits peureux et un *pistolero* ivrogne indigne de sa réputation – pour que les stéréotypes du Western commencent à être parodiés plus franchement.

DÉCONSTRUIRE LE WESTERN COMME REPRÉSENTATION

Le tout récent *A Million Ways to Die in the West* (Seth MacFarlane, 2014) affrontait les aspects « problématiques » inhérents au Western en assumant les stéréotypes (les Indiens, les prostituées, le racisme, le goût pour la violence) et en jouant parfois du décalage créé ainsi avec le personnage principal, qui véhicule des idées et des valeurs d'aujourd'hui de façon complètement anachronique.

Le Western a construit une certaine représentation de l'identité américaine, et détourner le genre permet de refléter les travers de celle-ci avec d'autant plus de force. *Blazing Saddles* (1974), western parodique de



The Cheyenne Social Club de Gene Kelly (1970) et The Ballad of Cable Hogue de Sam Peckinpah (1970)

Mel Brooks, est une satire brillante de la société américaine. Dans une petite ville où tout le monde s'appelle Johnson, on est bien entre-soi. Et ce confort communautaire se voit mis à mal le jour où un travailleur noir prend le poste de shérif. Le film de Mel Brooks est une succession frénétique de gags irrévérencieux qui caricaturent à souhait l'univers du Western dans la pure tradition du *slapstick*, citant même Tex Avery. Brutes épaisses, femmes réduites à leurs attributs, notables écervelés, citadins racistes : tous les personnages types de l'Ouest y passent. Et si notre shérif noir est très mal vu, il lui suffit d'évoquer le nom de Randolph Scott pour que toute la ville abaisse son chapeau avec respect. Car le Western, c'est bien cela : la sublimation d'un mythe national auquel le cinéma a largement contribué (« *It's just like a movie* » nous dit Groucho dans *Go West*). En invoquant Randolph Scott, Mel Brooks convoque, par la bouche de son shérif noir, une histoire intouchable où, lui, n'a justement jamais eu sa place. Cette histoire, récit fantasmé et ancré dans l'imaginaire par le cinéma, est en effet nécessairement idéologique, avec ses absents, ses préjugés, ses contradictions¹.

Dans *Three Amigos* (1986), John Landis lui aussi interpelle le monde du cinéma. Cette comédie farfelue (interprétée par Steve Martin, Martin Short et Chevy Chase du *Saturday Night Live*) met en scène trois vedettes de westerns de l'époque du cinéma muet. Déjà ringards (ils viennent de se faire licencier), ils se retrouvent propulsés au Mexique suite à un quiproquo. Le village est aux griffes d'un bandit et les villageois les prennent pour de vrais *pistoleros*, mais eux pensent débarquer parmi leurs *fans* et sont prêts à en mettre plein la vue aux locaux avec leur répertoire de music-hall. Accoudés au bar du saloon du coin, ils observent leurs hôtes et s'interrogent sur leurs mines peu réjouies, sans s'inquiéter outre mesure : « *Oh they are just intimidated, they have only seen us on the big screen.* »². Nos trois cowboys de pacotille, qui se croient forcément des héros puisqu'ils sont des vedettes de westerns, déchantent lorsqu'ils constatent qu'ils sont dans la « réalité ».

DÉMYSTIFIER L'OUEST LUI-MÊME

En 1970, Gene Kelly réalise une comédie attachante avec un Henry Fonda et un James Stewart qui ont dépassé la soixantaine : *The Cheyenne Social Club*. Les deux cowboys se voient arrachés à leurs vaches le jour où Stewart hérite d'un commerce qui s'avère un bordel. Or ils ne sont ni des hommes de ville, ni des hommes d'affaires, pas plus que des rapides de la gâchette. Stewart, modeste cowboy qui a toujours rêvé d'être « propriétaire » prendra finalement conscience qu'il l'a toujours

été : un cheval et une couverture, voilà sa vraie richesse. Dans cet anti-western, l'Ouest mythique est incarné par deux stars vieillissantes du genre, créatures d'un autre temps qui décident de poursuivre leur errance libre dans le paysage tant que cela est encore possible. Dans *Go West*, Keaton lui aussi rappelait que le cowboy est avant tout un éleveur de vaches. Le regard de celles-ci, bovin faut-il le dire, renvoie l'homme de l'Ouest à sa condition d'homme du terroir, et même d'animal luttant pour sa survie ; Keaton rappelle à l'Amérique d'où elle vient : bien plus que les cavalcades spectaculaires, les guerres héroïques et la ruée vers l'or, la conquête s'est faite par la sédentarisation progressive, le labeur et la viande.

Le récit de la construction des États-Unis glorifie le mouvement : chevauchées à travers les grands espaces, construction des chemins de fer, exploration du territoire et expansion des villes. Mais la conquête de l'Ouest, c'est aussi tout l'inverse : la rigidité des frontières, la stabilité nécessaire à la prospérité économique, les hiérarchies sociales et les aspirations séculaires d'un ancien monde se réinstallant dans le nouveau. Sam Peckinpah a signé l'un des plus beaux films sur cette mort insidieuse de l'Ouest : *The Ballad of Cable Hogue* (1970). La beauté du film, et ce qui lui donne ses traits d'ironie les plus subtils, c'est la façon dont Hogue devient un anti-cowboy, détaché de l'action et du mouvement. Volé et abandonné dans le désert par deux malfrats, Hogue trouve par miracle une source. Dès lors, le « Western » s'arrête. Hogue s'installe, achète la minuscule parcelle avec quelques sous, pose une « frontière » (quelques barrières de bric et de broc), et vend son eau jalousement aux voyageurs qui passent. Plus rien ne bouge (même les assiettes sont fixées à la table de pique-nique avec des clous), et c'est le monde qui est en mouvement autour de lui. À l'image d'une prostituée dont il tombe amoureux mais qui, elle, a besoin de partir à l'aventure. Pendant que Hogue s'accroche à son territoire, le monde change à toute vitesse. Et un jour, ce ne sont plus des diligences qui passent, mais de mystérieuses voitures qui n'ont plus besoin de boire. Dans l'Ouest sauvage, les vaches regardaient passer les trains ; dans l'Ouest moderne, ce sont les hommes qui regardent passer les automobiles... Dans cette fable à la fois désopilante et traversée d'une profonde mélancolie, l'Ouest archaïque meurt sous nos yeux. Et peut-être vaut-il mieux en rire qu'en pleurer. ²⁴

1. À titre d'exemple, les cowboys au cinéma ne reflètent pas la réalité sociale de leur communauté : l'état de précarité dans lequel ils vivaient, ou le fait que nombre d'entre eux étaient des Afro-Américains, des Métis et des Mexicains.

2. « *Oh, ils sont juste intimidés, ils ne nous connaissent que sur le grand écran.* »