

Les éperons de la contre-culture Le désir homosexuel et le Western

Gérard Grugeau

Number 186, March 2018

Western – Histoires parallèles

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/87968ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Grugeau, G. (2018). Les éperons de la contre-culture : le désir homosexuel et le Western. *24 images*, (186), 16–17.

LES ÉPERONS DE LA CONTRE-CULTURE

LE DÉSIR HOMOSEXUEL ET LE WESTERN

par Gérard Grugeau

Malgré son déclin dans la seconde moitié du XX^e siècle, le Western continue aujourd'hui de fasciner. Fondement de l'identité américaine, il n'est pas surprenant que, de par sa nature même de symbole, le genre se soit vu bousculé par l'arrivée de la contre-culture et la contestation des années 1960. En phase avec les luttes pour la reconnaissance des droits des minorités sexuelles, le désir homosexuel s'invite alors dans le Western, modifiant notre regard face à l'univers masculin des cowboys.

En épousant les thèmes du monde moderne, le Western va être éperonné vers de nouveaux horizons par la contre-culture qui s'inspire de la *Beat Generation*. La jeunesse milite alors pour le changement et, à l'heure de la condamnation des guerres impérialistes, de la lutte pour les droits civiques et des mouvements pour les droits des femmes et des minorités sexuelles, le cinéma américain n'est pas en reste, se voulant le miroir de toutes les formes d'oppression. Selon l'essayiste Tom Lynch¹, le Western est même perçu à l'époque comme « une force culturelle ayant favorisé la guerre ». Il en veut pour preuve le fait qu'en 1968, John Wayne, le cowboy par excellence, ait joué et fait la promotion de la présence américaine au Vietnam dans *The Green Berets* (Ray Kellogg, John Wayne), un film qui sera l'objet d'une vive polémique à sa sortie. De la même façon, la contre-culture associée aux droits civiques conduira à une relecture des mythes fondateurs. Elle mettra alors en lumière le racisme dans le western classique et, bientôt, les nouveaux héros de l'Ouest porteront les valeurs de la contestation sociale, notamment au niveau de la représentation des femmes à l'écran (*McCabe and Mrs. Miller*, Robert Altman, 1971).

La remise en question des identités sexuelles socialement construites fera bien sûr partie du retournement des conventions dans le Western. Même si tout le monde convient que l'homoérotisme court en filigrane dans l'univers viril des cowboys (voir l'amitié exacerbée entre Anthony Quinn et Henry Fonda dans *Warlock* de Edward Dmytryk,

1958), ce n'est que dans les années 1960 que le désir homosexuel va venir ouvertement subvertir le genre, semant dans son sillage les dernières étincelles d'un Ouest agonisant. Le cowboy n'est plus alors qu'une présence spectrale ou mélancolique, affublée de ses atours jadis glorieux. Cette volonté de rupture franche avec le genre s'affiche ainsi dès le premier plan de *Midnight Cowboy* (1969) de John Schlesinger où, par un zoom arrière, la caméra s'arrache à un drive-in abandonné dans lequel retentit la bande sonore d'un western. La dernière séance d'un âge d'or moribond a irrémédiablement sonné, et ce même si la silhouette de Joe Buck (John Voight) arpente bientôt les rues de New York en arborant fièrement la panoplie du parfait cowboy qui renvoie à un idéal de masculinité traditionnelle. Le Texan naïf venu tenter sa chance dans la Grosse Pomme entend bien jouer les gigolos auprès de riches femmes oisives, mais il échoue dans sa quête, tout en s'adonnant par défaut à la prostitution masculine. Homosexualité honteuse ou sublimée chez le cinéaste qui abordera le thème frontalement dans *Sunday, Bloody Sunday* en 1971: la vraie transgression tient ici davantage à la peinture prégnante d'une solitude urbaine où l'homme devient à son tour pur objet sexuel. Mais, si le mythe de la virilité tant prisée dans le Western est écorné au passage, c'est davantage l'envers du rêve américain au sens large qui est exposé à nu. Le sexe et l'argent facile ne sont qu'un mirage dans la jungle new yorkaise qui s'avère impitoyable envers les parias comme Joe et son compagnon d'infortune



Midnight Cowboy de John Schlesinger (1969) et Certain Women de Kelly Reichardt (2016)



Lonesome Cowboys de Andy Warhol (1968) et Brokeback Mountain de Ang Lee (2005)

(Dustin Hoffman). Premier film classé X oscarisé, encensé à l'époque par Robert Mapplethorpe, l'œuvre convainc moins aujourd'hui du fait de l'artificialité de ses choix formels.

La vraie marginalité, liée à la culture *underground*, est indéniablement du côté de Andy Warhol qui, dans *Lonesome Cowboys* (1968), donne dans la parodie. Tourné à Old Tucson en Arizona (comme *Rio Bravo*), dans un *Far West* de pacotille, ce Roméo et Juliette de la contre-culture met en scène une femme, Viva, l'égérie de la Factory warholienne, présente d'ailleurs dans *Midnight Cowboy* aux côtés d'un Paul Morrissey qui a démoli le film à l'époque en accusant son auteur d'avoir plagié *Flesh*. Cette femme est entourée de sa garde-malade droguée, d'un séduisant *drifter*, d'un shérif qui aime se travestir et de plusieurs cowboys gays qui succomberont à l'aiguillon du désir. Le cadre du Western se change ici en terrain de jeu où les affrontements sont avant tout de nature sexuelle, ce qui permet à Warhol de brouiller les frontières entre les identités de genre et d'érotiser le corps du cowboy, objet de toutes les convoitises. Dans le contexte de la révolution sexuelle et hippie des années 1960, le film ose une crudité faussement naïve et marque la fin d'une époque : les cowboys fétichisés dont on célèbre le corps sont devenus des icônes gays qui seront bientôt avalées par la société marchande, à l'image de la série d'œuvres peintes par Warhol reproduisant Elvis Presley à l'infini, pistolet au poing, sur l'affiche du western *Flaming Star* (1960) de Don Siegel. Sans compter que nos anti-héros décideront au bout du compte de migrer vers les espaces urbains hédonistes de la Californie, perpétuant le mythe de l'éternelle errance et du « *Be Myself* ». Par sa facture expérimentale (ellipses, *jump cuts*, pulsations de l'image, dialogues décalés), le film brise les codes narratifs et esthétiques. Il annonce par ailleurs la trilogie de Morrissey (*Flesh*, *Trash* et *Heat*) dans laquelle Joe Dalessandro arborera le bandana du cowboy comme ultime vestige d'une virilité devenue plus androgyne.

Plus récemment, c'est dans le Wyoming des années 1960 que la figure du cowboy associée au désir homosexuel resurgira sous la caméra d'Ang Lee, adaptant une nouvelle d'Annie Proulx. Mais le Wyoming *redneck* et conservateur de *Brokeback Mountain* (2005) n'est pas l'Arizona parodique, fantasmée par le pape de l'*underground* new yorkais. Chez Ang Lee, le Western mue en romance universelle (l'équipe de promotion se gardera bien d'ailleurs de vendre l'image d'un « western gay »)², prenant la forme d'un mélodrame étouffé aux accents déchirants. Mélange des genres donc, qui fait écho à la porosité des identités (le réalisateur détourne les codes, érotisant les poses) et bouscule la norme sociale hétéro centrée puisque deux hommes, gagnant leur pain entre les rodéos

et la surveillance de troupeaux (l'iconographie habituelle du Western où le désir et le paysage s'entremêlent), y vivent une idylle à l'abri des regards avant de « se ranger », happés par le conformisme étouffant de l'époque. Cet amour impossible en milieu rural s'étirera cependant sur 20 ans, renaissant par intermittence au sein d'une nature protectrice où les protagonistes caresseront le rêve de partager ensemble un petit ranch avant que la tragédie ne les rattrape. Mais si ce récit de l'ultime renoncement perce ici l'armure de la virilité avec une délicatesse exemplaire empreinte de rudesse ordinaire (« *I ain't queer* », proclament les deux amants), il ne se referme pas moins, selon les conventions du mélodrame, sur une situation sacrificielle qui met à nu les plaies vives infligées par une société homophobe et normative. Sans doute est-ce pour cela que, dans la dernière séquence, les chemises superposées des deux cowboys qui les unissent au-delà de la mort nous laissent au bord des larmes, aspiré à la fois par la force transgressive d'un amour aussi pur, et habité par un sentiment de révolte face à un Ouest profond où l'on achève aussi bien les chevaux... que les hommes.

On ne saurait évoquer le désir homosexuel associé à l'aura déclinante, mais sporadiquement revivifiée du Western, sans mentionner l'attachant portrait d'une cowgirl amérindienne à l'emploi d'un ranch du Montana que dessine la cinéaste Kelly Reichardt (déjà venue brillamment au Western avec *Meek's Cutoff* (2010) dans le triptyque inspiré qui compose *Certain Women* (2016). Mettant en scène la relation trouble qui unit brièvement Jamie (Lily Gladstone, magnifique de retenue en amoureuse éconduite) et une jeune avocate (Kristen Stewart) enseignante à temps perdu, le film nous ramène avec une infinie douceur au sentiment perdu des origines. En nous installant dans un rapport au temps qui permet de rester dans l'instant, la réalisatrice touche à la grâce pour dépeindre un état amoureux naissant qui gagne en amplitude avant de se déliter dans un silence assourdissant dont la principale intéressée ne peut ressortir que meurtrie. Par-delà cet amour contrarié, la cinéaste filme le quotidien du ranch, les gestes répétés à l'envi avec une minutie bienveillante, la sortie nocturne à cheval alors que les sabots de l'animal sur le bitume scandent la plénitude de ce qui est. À n'en pas douter, l'Ouest est là, dans la torpeur du présent, comme un fantôme persistant qui irrigue encore des vies et subjugué. ²⁴

1. Tom Lynch: « Le genre du western a toujours été plutôt vivant », Macha Séry, *Le Monde*, 18-09-2013

2. La figure de John Wayne a été invoquée par Tony Curtis et Ernest Borgnine pour condamner le film d'Ang Lee sous prétexte que celui-ci portait atteinte à l'idéal masculin du Western incarné par le grand acteur. In *Entre jouissance et tabous*, Presses universitaires de Rennes, p. 189-196.