



University of California
Berkeley Art Museum & Pacific Film Archive

Document Citation

Title	Le western retourné par Marco Ferreri
Author(s)	Marco Ferreri Andrée Tournes
Source	<i>Jeune Cinema</i>
Date	1974 Feb
Type	article
Language	French
Pagination	33, 34, 36
No. of Pages	3
Subjects	
Film Subjects	Touche pas à la femme blanche (Don't touch the white woman!), Ferreri, Marco, 1974

Le western retourné par Marco Ferreri

Personne sans doute, mieux que l'auteur ne pourrait exprimer les intentions de Touche pas à la femme blanche, un film qui (volontairement) désoriente le spectateur plus encore que La grande bouffe.

Pourquoi Custer aux Halles, à Paris, en 1973 ?

Visuellement, les Halles de Paris représentent un milieu idéal pour raconter cette histoire, celle d'un génocide. Un décor fin de siècle en destruction. Un énorme trou au centre de ce décor. On pense à une arène où étaient tués les esclaves, entourés par un empire en destruction et en reconstruction. Un décor mobile pour une histoire éternelle.

Des maisons, des immeubles sont détruits et sont remplacés par des gratte-ciel. L'environnement change, mais la lutte des oppresseurs contre les opprimés demeure la même, elle est immuable.

Mais pourquoi poser cette question : pourquoi Custer aux Halles ? Pourquoi une image stimule-t-elle une idée ? J'essaie de donner une signification à cette stimulation. L'image de ce trou au milieu de la ville me rappelle l'image des cirques de gladiateurs, les déserts de l'Arizona, les places où les flics lancent des bombes lacrymogènes.

Pourquoi un western ? Parce que je pense que nous vivons dans un climat de western. Parce que le western a toujours été l'énorme piège dans lequel nous sommes tombés depuis gosses.

Le western exprime de façon simple et élémentaire les concepts : Dieu, Patrie et Famille. Je reprends ces concepts et je les fais éclater par le rire.

La grande bouffe était un film physiologique. Celui-ci est un film de sentiments et d'idées. Il fallait donc qu'il soit ouvertement comique. Aujourd'hui on ne peut parler de concepts et de sentiments que de façon comique. Grâce au comique, on peut dire autant de choses que Bergman, par exemple, dans un film dramatique.

On ne peut parler de concepts dépassés que de façon irréverencieuse.

Les Halles, c'est le western — c'est un décor de western. La vieille frontière, qu'est-ce que c'était ? A l'époque de Custer, il y a un siècle, on démolissait déjà de vieux bâtiments qui ressemblaient aux Pavillons de Baltard.

Ce n'est pas l'Arizona qui fait le western. Le western, ce sont aussi des idées. Le western nous a apporté des idées, pourquoi n'apporterions-nous pas les nôtres au western ?

Dans Paris, les mêmes éléments que l'on trouve dans un western n'existent-ils pas ? A chaque coin de rue, ne trouvez-vous pas les soldats du régiment de la 7^e Cavalerie ?

Quand je pense aux Peaux-Rouges, je pense au prolétariat et au sous-prolétariat qui se fait écraser et humilier.

L'opération de destruction contre les Peaux-Rouges était un ethnocide, la destruction d'un peuple, d'une nation.

Ce qui est comique dans ce film, comme dans l'histoire, c'est que ceux qui se croient forts, au lieu de parler comme nous de génocide, parlent de « Droit à la conquête ». Ce qui est vraiment comique, c'est quand les conquérants sont écrasés parce

que les conquis, eux, parlent de droit à la résistance et à la victoire. C'est ce qui s'est passé à Little Big Horn et j'espère demain partout.

C'est gai la victoire — la nôtre.

Marco FERRERI (Extrait du Press-book).

Quelque part aux Halles, près de la rue Montdétour. Une devanture rouge porte comme enseigne « La boutique bleue ». Darry Cowl bourré de papier Journal des cadavres éventrés. Six pendus embaumés sont exposés pour l'édition des petits Indiens des écoles. « Voici ce qui arrive aux Indiens rebelles » commente une infirmière en tablier de boucher.

Ne touche pas à la femme blanche est un film bien déroutant. Parce qu'il invente un genre qu'on ne sait plus nommer : ni évidemment un western, ni une parodie de western. Parce qu'il a une manière à lui de dénoncer le génocide blanc en Amérique. Parce que ce spectacle éclaté ne ressemble pas aux histoires bien rondes que Ferreri nous raconte d'habitude, histoires closes comme les îles, maisons ou impasses où il enferme ses personnages.

Quand des cinéastes de gauche cherchent à détruire l'image que le western traditionnel a donnée des rapports des blancs avec les Indiens, ils le font parfois en renversant les vieux schémas et ça donne les films où le bon Indien est victime des méchants blancs. Ou encore, comme l'a fait Daves, en renonçant aux schémas et en restituant à la place des clichés, une image documentée du peuple Apache ou de Cochise. En rendant aussi vigueur et force à ce qu'escamotait le western raciste, en montrant l'horreur. Ferreri emprunte à ses devanciers la volonté de ne pas parler de violence abstraite : on brûle, on enterre vif les enfants, on coupe les têtes, et ça dure. On pend aux balcons. Et chaque épisode a d'autant plus de résonance qu'il suscite en écho le souvenir des pendus, brûlés, torturés de la guerre de 40 qui, étant Français, nous concernaient un peu. Pour le reste sa démarche est neuve. Il opère à deux niveaux.

Au niveau de la narration, il introduit des personnages qui décentrent les héros conventionnels du western, les militaires. Ce sont les financiers qui ont besoin du génocide pour installer le chemin de fer, regardent le combat de loin et s'envolent en montgolfière après la défaite pour d'autres entreprises et d'autres massacres. C'est aussi l'Indien traître à sa race, capable de baisser la main du blanc qui le gifle, mais finalement aussi de livrer Custer aux Indiens pour se venger du maître qui s'obstine à le traiter en Indien. D'autres personnages jouent à la fois et leur rôle traditionnel et un personnage inverse : Marie-Hélène de Boismonfrais, vierge pure et Marie couche-toi là de vaudeville, ou Calamity Jane, infirmière et bouchère. L'ethnologue est un espion de la C.I.A. comme la « boutique bleue » est rouge. Ici Ferreri joue de l'anachronisme introduisant dans la chronique de la mort de Custer des éléments contemporains : Nixon, la C.I.A., les actionnaires, côté américain, la vente des armes, les propos de notre racisme-maison, côté français. Nous sommes aussi à Paris où les promoteurs démolissent les vieux immeubles et chassent les occupants, où les trafiquants vendent des armes au Chili ou en Orient, où les émigrés deviennent depuis quelque temps bien nombreux.



Le peuple indien rassemblé pour la lutte

Mais le film joue surtout au niveau de la représentation. Avec ses décors parisiens, Ferreri ne manie pas seulement les allusions au présent ; il se démarque de tous les cinéastes qui cherchaient à détruire le mythe du western en réintroduisant une vérité historique et ethnographique. Décors et personnages apparaissent pour ce qu'ils sont : des lieux de tournage et des acteurs déguisés. Voici donc le dernier pavillon des Halles, la Fontaine des Innocents, la rue Montdétour qui datent et situent le tournage du film : Paris en août 73. Voici la bande à Ferreri.

Dans le Quartier des Halles, le « fou », le sage Indien : Serge Reggiani



les quatre de **La grande bouffe**, Deneuve et deux nouveaux, Cuny et Reggiani en Indiens grandioses et Paolo Villagio en espion américain, et le vieux qui fait le chef Indien. On se croirait, plutôt qu'au cinéma, au théâtre. Un théâtre géant où chaque sketch se jouerait dans des lieux naturels renvoyant aux lieux traditionnels du western que nous connaissons de naissance par le cinéma. Le trou blanc creusé par la grue géante, c'est la réserve indienne ; le square des Innocents, la cour de la caserne ; cette galerie, la colonnade de bois où l'épouse attend son mari et maître. Même truc pour les personnages : ce sont des Masques. L'astuce c'est de se servir comme masque du visage reconnaissable — oh combien — de l'acteur affublé d'un élément postiche : barbiche, moustache, cache sexe et la perruque que revêt Custer à l'intérieur même du film. Le personnage de nos souvenirs de films, sitôt évoqué, disparaît tué par l'acteur et le déguisement. A ce petit jeu Ferreri en superpose bien d'autres. Le dépaysement des voix, tantôt italiennes pour Custer et Mitch qui sont les voix de Tognazzi et de Mastroianni, tantôt françaises comme la voix bizarre et fluette qui double celle de Ferreri en photographe impassible. La musique aussi, jouée à l'intérieur du film par un guitariste qui accompagne les duos amoureux de Custer et de Mademoiselle de Boismonfrais en chantant une romance sucrée où il est gaillardement question de fuck — c'est-à-dire d'enculer — la douce Giorgia.

Le danger de l'entreprise réside dans la richesse même du jeu que joue Ferreri. Que l'attention du spectateur soit détournée par l'ingéniosité même de la démystification. J'ai mal marché pour mon compte à l'introduction du personnage de Buffalo Bill en bonimenteur de foire appelant les gogos au spectacle de ses exploits. J'en vois bien l'utilité : créer un super-spectacle qui par comparaison rend presque naturel le personnage et les exploits de Custer — personnages et exploits redevenant grotesques par la juxtaposition du présent ou des signes du théâtre — mais je me perds en route et finalement je ne vois plus que Piccoli avec une moustache de mousquetaire fauchant la vedette à Mastroianni, j'ai oublié Buffalo Bill et la caricature de Buffalo Bill et le propos de Ferreri : dénoncer un génocide.

Pour tout le reste l'essentiel tient bon. Et l'horreur toujours horrible et qui serre le cœur ; et le grotesque qui fait rigoler et les coups de boutoir au western qui aura du mal à résister à la démolition. Plus : autre chose. Un passage soudain d'un espace clos, à un espace ouvert ; la métamorphose du trou des Halles en grande plage du nord ; l'abandon des procédés du théâtre épique avec son rire et sa leçon pour l'exaltation du cinéma épique ; l'apparition au haut d'une crête sans fin d'une multitude de rebelles indiens. Quelque chose qui, à moi m'a semblé une ouverture sur une utopie et qui serait neuf dans le cinéma de Ferreri.

Andrée TOURNES.