

L'anarchiste, le fasciste et le paysan Western italien et politique

Apolline Caron-Ottavi

Number 186, March 2018

Western – Histoires parallèles

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/87972ac>

[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). L'anarchiste, le fasciste et le paysan : Western italien et politique. *24 images*, (186), 24–25.

L'ANARCHISTE, LE FASCISTE ET LE PAYSAN

WESTERN ITALIEN ET POLITIQUE

par Apolline Caron-Ottavi



El Chunchu de Damiano Damiani (1967)

Au cours des années 1960, le Western américain s'essouffle dans sa forme traditionnelle. La télévision, où se multipliaient les séries Western, a bien sûr été évoquée comme étant la cause d'une banalisation et d'une progressive disparition du genre. Mais il y a aussi un contexte politique : la guerre du Vietnam, la fin de l'apartheid, les mouvements contestataires, les revendications sociales et l'essor du féminisme font que le Western américain ne peut plus rester « comme avant ». Il devient progressivement crépusculaire ou révisionniste. Le genre, et l'Histoire qu'il a gravée sur pellicule, doit désormais être questionné, voire sali. C'est à ce moment-là que le Western sort justement de ses frontières originelles : l'Italie lui donne une seconde vie. Souvent considéré comme parodique, esthétisant ou fétichiste, le Western italien, baptisé « spaghetti » par dérision, est pourtant, à l'image de l'époque qui le voit naître, souvent politique. Les cinéastes majeurs du Western italien, refusant systématiquement le manichéisme moral, optant pour un humour corrosif, une violence exacerbée et des personnages tortueux, ont en commun leurs partis pris, leur façon de contester l'histoire officielle et leur désir de mettre en scène de nouveaux enjeux éthiques.

« Dans mon monde, les personnages les plus intéressants sont les anarchistes. »¹ Cette phrase de Sergio Leone résume à elle seule l'orientation politique du Western italien. À travers ses antihéros

qui ne se vouent jamais corps et âme à une cause et ne sont jamais du côté d'une morale limpide, le genre bouscule le consensus, doute des idéologies et méprise toute forme de pouvoir. Il ne faut pas oublier que presque tous les cinéastes du Western italien sont nés dans les années 1920 et ont connu directement le fascisme dans leur jeunesse ; certains, comme Sergio Sollima et Giulio Petroni, ont d'ailleurs participé à la résistance. Leone soulignait l'influence de cette expérience : « J'ai grandi sous le fascisme. J'ai vu en personne comment on peut manipuler l'histoire. Pour cette raison, je doute toujours de ce qui est annoncé. »² Cette volonté de rendre justice à la vérité le mènera à faire de nombreuses recherches pour *Le bon, la brute et le truand* (1966). Lorsqu'il montre la torture dans un camp nordiste, ce n'est pas pour défendre les sudistes, mais pour rappeler des faits refoulés de l'Histoire des États-Unis et souligner que l'Histoire est toujours écrite par les vainqueurs. Leone choisit de toute façon le camp des hommes, comme en témoigne la remarque cynique de Blondin : « Je n'avais encore jamais vu crever autant de monde... ». Les trois personnages de Leone, qui courent égoïstement après un trésor en pleine guerre civile, n'ont pas un comportement plus immoral que les dirigeants qui envoient de jeunes hommes au massacre, parfois pour une cause moins noble que celle affichée. La mise en scène des séquences de la guerre civile est d'ailleurs différente du reste du film, Leone s'abstenant là de tout maniérisme.

Si Leone a pu avoir parfois ce souci du détail historique, le Western italien ne doit pas toujours être jugé selon la véracité des histoires qu'il raconte. Il est plus souvent de l'ordre de la fable, évoquant les préoccupations de son époque dans un décor imaginaire. Avec *Tire encore si tu peux* (1967), Giulio Questi évoque ainsi les violences de la Seconde Guerre mondiale dans un western particulièrement dur qui bascule du côté du film d'horreur et du fantastique. Les citadins puritains qui veulent restaurer l'ordre y sont présentés comme étant aussi violents que les bandits : en brouillant la frontière entre les deux, Questi dénonce le fascisme et l'intolérance latents dans la société. On retrouvera ce nihilisme sans appel l'année suivante dans *Le grand silence* de Sergio Corbucci (1968), qui ne laisse guère d'espoir quant au sort des faibles et des minorités : le Western italien est souvent pessimiste. *Le dernier face à face* de Sergio Sollima (1967) se penche également sur les dérives fascistes, qui ne viennent pas forcément d'où l'on croit : dans le duo formé par un professeur intellectuel et un brigand illettré, c'est le premier qui sombrera dans une violence perverse tandis que l'autre, confronté à ce double monstrueux, s'interrogera peu à peu sur sa propre conscience. Le Western italien est politique, au sens *du* politique, adoptant une approche de l'ordre de la parabole beaucoup plus que du discours didactique.

Ainsi en est-il de la mouvance qui fût qualifiée de « Western Zapata » : des films dont l'action a pour cadre la révolution mexicaine de 1910, décor lointain qui permet aux cinéastes de repenser le Western loin des codes et des paysages américains. Ils embrassent bien sûr la cause révolutionnaire dans une sorte d'absolu politique sur le plan universel : le peuple contre les puissants. Les convictions politiques ne sont pas l'affaire des cinéastes seuls : certains acteurs (Gian Maria Volontè en tête) et scénaristes notables (Franco Solinas, auteur entre autres de *El Chunchu*, *Colorado*, *Trois pour un massacre*), sont des militants du Parti communiste, qui domine alors la politique italienne. Mais la plupart des Westerns zapata ne cèdent pas pour autant à la vision romantique d'une révolution binaire qui opposerait pauvres vertueux et riches sans âme. Bien au contraire, les frontières morales ne cessent d'être brouillées, comme dans *Trois pour un massacre* (Giulio Petroni, 1969) : le général révolutionnaire a trahi les paysans, les exécutions et les violences vont bon train, l'Anglais est détaché des événements et centré sur sa propre histoire, le « héros » Tepepa est particulièrement ambigu, à la fois pourfendeur de l'injustice et individu brutal. *El Chunchu* (Damiano Damiani, 1967) met en scène un brigand attiré par les gains qu'il peut tirer du trafic d'armes. Il développe néanmoins une conscience de la lutte des classes et de la cause qu'il sert, mais il est parfois trop tard pour réparer ses erreurs. C'est lorsqu'il se rendra compte que l'Américain qui a gagné sa confiance l'a manipulé avec cynisme et travaille contre la révolution qu'il saura enfin, pour la première fois, ce qu'il a à faire : ironiquement, au moment de tuer le *gringo* et alors que celui-ci lui demande pourquoi, il a cette réponse qui donne au film son titre original : *Quién sabe?* (qui sait ?). Le peuple dans le Western italien n'intellectualise pas, il s'éveille à la liberté et à l'auto-émancipation. C'est le cas du fameux Cuchillo dans *Colorado* (1967) et *Saludos hombre* (1969) de Sergio Sollima, farouche incarnation de la liberté chérie par le cinéaste et personnage devenu à l'époque un symbole populaire en Italie. Dans *Colorado*, Cuchillo le voleur illettré est injustement soupçonné d'un crime atroce et sa capture est un enjeu politique ; dans *Saludos hombre*, il devient



Il était une fois la révolution de Sergio Leone (1971)

malgré lui le sauveur d'une révolution à laquelle il va adhérer peu à peu. Le Western italien se nourrit de sa propre culture, ajoutant de l'humour à sa dimension épique et sociale : l'influence de la tradition picaresque et de la *commedia dell'arte* se fait sentir. Il n'y a pas de « bon », mais le fourbe et le péon ne sont pas pour autant amoureux ou dupes.

Ces personnages issus du peuple deviennent aussi l'incarnation du tiers-monde (notion née de l'après-guerre), et le Western italien prend une dimension systématiquement subversive dans la façon dont il rejette le modèle des États-Unis. À titre d'exemples, *Compañeros* (Sergio Corbucci, 1971) évoque l'ingérence des États-Unis en Amérique latine ; *Tue et fais ta prière* (Carlo Lizzani, 1968 – film dans lequel Pier Paolo Pasolini joue un prêtre révolutionnaire) dénonce le capitalisme ; tandis que le tardif *Keoma* (Enzo G. Castellari, 1976), avec ses deux justiciers métis et noir, se fait l'allégorie de l'impérialisme américain. Rien d'étonnant à ce que de nombreux films aient été coupés aux États-Unis, privés ainsi de leur complexité politique. C'est le cas de *Il était une fois la révolution* de Sergio Leone (1971), tronqué notamment de son ouverture, une citation de Mao, et de son *flash-back* final, qui jette une ombre sur le parcours du protagoniste occidental. Toujours pessimiste, Leone signe là son film le plus sombre et le plus désillusionné. Le personnage de l'Irlandais semble ne plus croire en rien et n'a plus qu'à utiliser ses explosifs une dernière fois pour fuir les lendemains désenchantés de la révolution. Ce constat résonne avec l'Italie de l'époque, alors à un moment charnière de son histoire : la plupart des westerns italiens sont tournés entre 1964 et 1969, soit avant la vague d'attentats, d'extrême droite et d'extrême gauche, qui secouera le pays dans les années 1970. Les cinéastes, sensibles à toute forme d'injustice, sont attentifs aux tensions entre le nord et le sud de la péninsule, à la résurgence de l'extrême droite, aux disparités sociales croissantes. Mais en filmant le désenchantement et les dérives révolutionnaires, ils anticipent aussi, de façon surprenante, sur les années de plomb, au cours desquelles l'extrême gauche cède elle aussi à la violence, avec les Brigades rouges ou Prima Linea, précipitant alors la chute du Parti communiste et annonçant une nouvelle ère où les idéaux révolutionnaires n'auront plus leur place. « Et moi dans tout ça ? » s'exclame Juan le prolétaire à la fin de *Il était une fois la révolution*. La question demeure, toujours aussi pertinente. 24

1. Sergio Leone: *Something to Do with Death*, Christopher Frayling, Faber&Faber, 2000.

2. *Idem*.