

Touche pas à la femme blanche
(Marco Ferreri, France, 1974) :
entre western « gauchiste » et farce d'agit-prop

DAVID FAROULT

Ferreri, quelques semaines avant d'entreprendre *Touche pas à la femme blanche*, excluait de faire des films politiques¹. Entretemps, le scandale déclenché par la présentation à Cannes de *La Grande Bouffe* aura-t-il pu le faire changer d'avis ? Rien n'est moins sûr, puisque Ferreri insiste au cours du tournage² : il veut faire un « western pour enfants ». Il s'agit d'un sous-genre identifié dans l'industrie italienne du cinéma : Terence Hill et Bud Spencer en sortent au moins un par an dans les années qui précèdent. Celui-ci sera français, co-produit par

1. « Marco Ferreri : [...] j'estime que penser à faire des films politiques, c'est déjà être récupéré. Question : Même les tentatives militantes de Godard ? M.F. : Là, je vais mettre une étiquette, mais Godard, c'est du cinéma anarchiste. Q. : *Pierrot le fou*, oui, mais pas *Lotte in Italia*, qui repose sur une analyse... M.F. : *Lotte in Italia*, c'est un film inspiré d'auteur. *Le seul cinéma politique, c'est de ne pas faire de cinéma*. Mais détruire son cinéma, c'est une décision artistique et aristocratique d'auteur. » « Marco Ferreri : Entretien » [avec Noël Simsolo], *Cinéma*, 172, janvier 1973, p. 73. (Je souligne.)

2. Voir l'archive INA sur le tournage, en bonus du DVD édité en France par Roissy films. Le film, sorti en janvier 1974, a occupé Ferreri du printemps à la fin de l'année 1973.

Jean-Pierre Rassam et Jean Yanne. Ferreri y retient un épisode de l'histoire des États-Unis : la bataille de Little Bighorn (Montana), l'une des plus traitées dans le western américain (par Raoul Walsh, Robert Siodmak, Arthur Penn, etc.). En 1876, l'armée veut chasser des « Indiens » de leurs terres réputées riches en or et sur lesquelles est prévu le passage d'un chemin de fer. L'arrogant colonel Custer est tué au cours de cette défaite historique de la cavalerie face à l'union des natifs autour du chef sioux Sitting Bull.

Qu'est-ce qui autorise à voir, dans ce western traité sur le ton de la farce, un film politique, et à penser ses formes dans les termes de l'agit-prop ? Et à quoi bon ce qui peut apparaître comme un détour ? Historiciser la conjoncture du film, déjà distante de nous d'un demi-siècle, conduit aussi à réactiver les termes d'élaboration et de questionnement esthétiques qui remettaient à l'ordre du jour, dans les années post-1968, les notions et procédés de l'agit-prop des années 1920-1930.

Des personnages historiques

Tourné dans le quartier des Halles à Paris, alors en plein chantier de destruction pour faire place à une grande station de transports urbains, la bataille fournit sa fable au film. Ses personnages ont tous été rendus célèbres par de nombreuses publications et films populaires depuis longtemps, au point de former une quasi-mythologie du western et de la conquête de l'Ouest, partie intégrante de la culture américaine, répandue au-delà de ses frontières. À cette notoriété des personnages correspond celle des acteurs sollicités pour les interpréter. Les stars sont nombreuses dans cette distribution et beaucoup ont déjà eu l'occasion de tourner pour Marco Ferreri³.

Le nom de Sitting Bull est francisé : le chef indien devient Tau-reau Assis, et Alain Cuny l'interprète en restant souvent assis, en conformité littérale avec son surnom. Marcello Mastroianni conserve son

3. Philippe Noiret venait de tourner *La Grande Bouffe* avec Ferreri, dans lequel il rejoignait des comédiens qui avaient tous alors déjà travaillé plusieurs fois avec le cinéaste : Ugo Tognazzi (cinq films), Michel Piccoli (trois films), Marcello Mastroianni (deux films, dont *Lizy*, également avec Catherine Deneuve).

accent italien pour jouer en français le colonel Custer⁴. Mitch, l'Indien qui collabore avec l'armée, interprété par Ugo Tognazzi, fut historiquement le traître Mitch Boyer, tué dans la bataille de Little Bighorn. Philippe Noiret incarne le général Terry : moins naïf que Custer, il traite directement avec les puissants financeurs du chemin de fer qui veulent dégager le terrain de la présence des Indiens. Ces puissants financiers encadrent assez littéralement le film qui commence avec eux et se dénoue à partir de leur fuite. Michel Piccoli joue Buffalo Bill, figure historique de l'Ouest américain qui se produisait en spectacles et fit même des films pour présenter ses *shows* et *parades*, à la fin de sa vie, dans les premiers temps du cinématographe. Même le « journaliste Kellogg », incarné par Marco Ferreri en personne pour de brèves apparitions, reprend le nom de Mark Kellogg, l'unique correspondant de guerre à avoir rendu compte de la bataille de Little Bighorn, où il fut tué et scalpé par les combattants coalisés des Sioux et des Cheyennes.

Un homme circule un peu partout et se présente d'abord comme un professeur d'anthropologie sous le nom de Pinkerton (interprété par Paolo Villaggio⁵), ce qui renvoie ce personnage au célèbre Allan Pinkerton, ancien shérif devenu détective privé qui travailla pour les services secrets durant la guerre de Sécession. Ses « milices » sont devenues célèbres pour avoir infiltré des syndicats et organisé le meurtre de syndicalistes dès les années 1870. Pourchassant manifestants et grévistes des chemins de fer en 1877, Pinkerton adopta « une attitude radicalement anti-ouvrière, décrivant les chômeurs et vagabonds comme une “race de hyènes humaines”⁶ ». Une telle vision s'accorde à la présence de ce pseudo-anthropologue Pinkerton dès la première séquence du film, où les représentants de l'élite économique attribuent toutes leurs difficultés aux indigents dont ils prônent la prompt extermination par le général Custer. Mais ce nom de Pinkerton et de ses agences de détectives, dont le rôle fut funeste dans la répression des grévistes (notamment lors des événements de Chicago de 1886 qui sont à la source des célébrations du 1^{er} mai), eut aussi sa notoriété

4. *Custer* était le titre de travail du projet, selon le témoignage de Noël Simsolo (bonus du DVD).

5. Acteur populaire proche du PC italien, dont la voix est doublée dans la version originale française par Michel Galabru.

6. Voir https://fr.wikipedia.org/wiki/Allan_Pinkerton (Tous les liens ont été vérifiés le 23 février 2023).

dans des feuilletons. *Les Aventures de Nat Pinkerton* étaient, au début du ^{XX}^e siècle, des fascicules de littérature populaire à bon marché, aux couvertures illustrées, diffusés en masse et qui ont pu avoir un rôle inspirant pour des avant-gardes d'agit-prop⁷.

Ferreri ajoute aussi quelques figures comme l'Indien Fou (Serge Reggiani), qui dit sans cesse la vérité à Taureau Assis. Ou encore la très patriote et puritaine Marie-Hélène de Boismonfrais, séduite par Custer, incarnée par Catherine Deneuve, et aussi le vétérinaire⁸ Archibald (Darryl Cowl), dont on ne sollicite les services que pour des humains vivants ou morts. En dépit du souci de documentation historique, le caractère métaphorique de la représentation fictionnelle est souligné par la stylisation de la forme : la farce.

La farce : le bon ton contre le « bon goût » ?

Le film dans son ensemble apparaît en effet comme une grande farce⁹, et l'on perçoit que le jeune public pouvait être présent à l'esprit

7. À leur propos, dans un manifeste de la FEKS (« Fabrique de l'Acteur Excentrique », collectif théâtral et cinématographique des années 1920 en Russie, lié au Proletkult et aux arts d'agit-prop, fondé entre autres par Grigori Kozintsev et Léonid Trauberg), en 1922, Sergueï Youtkévitche écrivait : « La couverture d'un Pinkerton nous est plus précieuse que les élucubrations de Picasso !!! » Voir Éric Schmulevitch, *La FEKS, La Fabrique de l'Acteur Excentrique ou l'enfant terrible du cinéma soviétique*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Champs Visuels », 2006, p. 248. On trouve, dès 1921, dans un manifeste de Kozintsev, deux autres mentions des *Aventures de Nat Pinkerton* (*Ibid.*, p. 233 et 236) : l'imagerie de leurs couvertures repose sur une stylisation des expressions et des gestes qui, même figés, doivent rendre immédiatement perceptible une situation dramatique. Cet intérêt de la FEKS pour *Les Aventures de Nat Pinkerton* pouvait tout-à-fait être ignoré par Ferreri, mais il demeure quelques possibilités pour qu'il les ait croisées. Car son engagement communiste pouvait le disposer à s'intéresser aux avant-gardes soviétiques, et il aura pu avoir la curiosité de découvrir l'adaptation du *Manteau* de Gogol réalisée par Kozintsev et Trauberg en 1926, pendant leur période « FEKS », à l'occasion de la version tournée en 1952 par son ami Alberto Lattuada, dont il assurait la direction de production.

8. Dans plusieurs entretiens, Marco Ferreri avouait que sa vocation initiale était le métier de vétérinaire. Voir par exemple Ornella Volta, « Entretien avec Marco Ferreri, sur le plateau de *Touche pas à la femme blanche*, juillet 1973 », *Positif*, 156, février 1974, p. 37.

9. Marco Ferreri : « C'est une farce. C'est la seule façon qui nous reste de nous exprimer librement ». Delphine Simon-Marsaud, « Histoire orale de *Touche*

du cinéaste tant on ressent l'influence des marionnettes, de la bande dessinée ou du burlesque dans son ton général. Ses outrances pourraient aussi bien faire penser à Aristophane, à Ubu, au music-hall, au cirque, aux clowns, à la *Commedia dell'arte*, à Dario Fo, au cartoon tout autant qu'à des parodies. Et puisque Marco Ferreri n'a pas explicité ses inspirations actives pour ce film, cela nous laisse une certaine latitude pour lui en prêter. Ainsi, si Jean Yanne co-produit le film (avec Jean-Pierre Rassam), on peut aussi penser au ton de ses premiers films comme réalisateur-scénariste-comédien : il a déjà réalisé *Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil* (1972), *Moi y en a vouloir des sous* (1973) et prépare *Les Chinois à Paris* qui sortira seulement quelques semaines après *Touche pas à la femme blanche* en février 1974. L'humour corrosif de ces films, dans un anarchisme satirique proche de *Hara kiri* mais moins gras et faisant preuve de plus de discernement dans ses cibles, donne une forme comique et cynique à une dérision critique n'épargnant personne. Un tel producteur offre des garanties de liberté d'expression bienvenues au lendemain de l'attaque en règle que Ferreri vient de subir. Accusé à Cannes d'avoir présenté, avec *La Grande Bouffe*, une farce grossière, il surenchérit sur le « bon goût » de critiques effarouchées émanant d'une bourgeoisie cannoise odieuse, reprochant au film de « représenter la France¹⁰ » dans la compétition du festival. Entendez : alors que le cinéaste est étranger. D'où cette insistance, dans *Touche pas à la femme blanche*, dès son titre, pour mettre au cœur du film le racisme des oppresseurs.

Pourtant, à y regarder de plus près, il semble y avoir une gradation dans le jeu des actrices et acteurs, selon la place conférée à leurs personnages dans la structure de la fable édifiante. L'outrance cabotine est de mise dans le jeu des officiers yankees issus de l'histoire réelle : Custer est ambitieux et immature, le général Terry pontifie tout en se plaignant sans cesse de ses moindres bobos. Marie-Hélène de Boismonfrais doit rendre perceptible les désirs bouillonnants que son ridicule puritanisme étouffe : dans ses outrances même, le jeu de Catherine Deneuve, tout en effarouchements et en soupirs, rappelle les grandes heures du cinéma muet et esquive les minauderies. Buffalo

pas à la femme blanche (Marco Ferreri, 1974) », 18 novembre 2021, <https://www.cinematheque.fr/article/1708.html>

10. Voir J. S. [Jacques Siclier ?], « *La Grande Bouffe* et le sentiment national », *Le Monde*, 2 juin 1973, qui recueille un florilège de citations de presse.

Bill, lui, est un cabotin au carré : parmi les personnages mythiques du western issus de la réalité historique, il est celui qui doit apparaître aux autres, joués tout en excès, comme celui qui les incommode par ses propres cabotinages. Michel Piccoli l'interprète sans retenue : il campe un peureux qui joue les vaillants, animé par une vanité cosmique, et dont les élans ne sont interrompus que par ses lourdeurs grivoises à chaque fois que M^{me} de Boismonfrais passe à sa portée. On rit sans cesse aux dépens des puissants qui toussent, bouffent et se plaignent d'un rien (le Général Terry), s'agitent et sont niais quand ils sont séduits (Custer et Madame de Boismonfrais), vaniteux pour un rien (Buffalo Bill), lâches... Il importe que la représentation souligne ces aspects concrets qui les rattachent à la condition humaine et en font, au mieux, les semblables des êtres sur lesquels ils règnent et qu'ils oppriment. On rit alors aussi d'une joie transitive, qui est celle des comédiens que l'on est si peu habitués à voir si librement lâchés et qui, manifestement, s'en amusent et s'y amusent. Ils jouent et je peux jubiler de les voir sans pitié pour les oppresseurs qu'ils incarnent. Lesquels sont eux-mêmes sans pitié comme la fable le rappelle, car le film est scandé par des massacres d'innocents écrasés sous les décombres de leurs propres maisons, ou du refuge qu'ils ont trouvé quand on les pourchasse. La surenchère de cruauté des puissants en vient à produire un rire de défense, lorsque le vétérinaire Archibald (Darry Cowl) explique qu'il a vidé les dépouilles d'Indiens pendus et les a remplies de papier journal pour les besoins d'une exposition de « Cinq Indiens hostiles embaumés ». Mais c'est de bon cœur que l'on peut rire à ses dépens quand, gisant les tripes à l'air à la fin de la bataille, mais pas encore mort, il réclame aux autres agonisants de ne pas le déranger par leurs chutes mortelles tandis qu'il est occupé à mettre du papier journal dans son propre ventre.

En revanche, ce n'est pas à leurs dépens qu'on rit des Indiens, qui semblent conscients de ce qui les rend drôles : le fou parce qu'il fait le fou, Taureau Assis parce qu'il est d'un flegme à toute épreuve. La seule exception étant Mitch, puisque c'est un traître : il est dès lors dans le camp des oppresseurs. Les autres Indiens, qui sont surtout pourchassés et massacrés, ne prêtent nullement à rire.

Un traitement différent semble réservé aux personnages véritablement décisifs parmi les oppresseurs : ce sont précisément les moins drôles, ceux aussi dont, de toute évidence, les interprètes cabotent le moins. Il s'agit des financiers et de Pinkerton, soit les personnages les

plus conscients de l'ordre inégalitaire qu'ils protègent par tous les moyens. Dès la séquence d'ouverture, ils sont réunis pour exposer cyniquement leur vision du monde dans laquelle les indigents sont présentés comme des obstacles au progrès – puisque leur seule présence entrave le développement des chemins de fer – et une menace pour l'hygiène, car leur pauvreté les fait vivre dans la crasse. Une certaine authenticité réaliste de ces propos extrêmes, culminant dans le projet génocidaire (« une solution définitive »), ne prête pas à rire et glace plutôt. Nous percevons d'emblée que les molles protestations du responsable des affaires indiennes (Noël Simsolo) n'infléchiront en aucun cas la résolution criminelle des financiers. Ils font appel à Custer car il est célèbre pour avoir massacré les Indiens sans ménagement. Mais c'est un soldat attaché à la noblesse des combats au corps à corps, trop souvent rétif aux « progrès » : ceux qui permettraient de dynamiter les maisons habitées ou de tirer au canon sur les groupes d'Indiens. Ce n'est pas le cas du général Terry qu'il a fallu corrompre au passage, en lui offrant des actions des chemins de fer pour sa fille et 300 lingots d'or en forme de vis de rails, pour les nombreuses inaugurations de gares. Mais il est lâche et se tient le plus loin possible du champ de bataille en invoquant son asthme, sa prostate, etc. Et lorsqu'ils doivent constater la défaite de Custer, les financiers concluent sans états d'âme qu'il est temps de déguerpir et surtout de vendre aussitôt leurs actions de chemin de fer. Leur cynisme devient alors drôle – précisément, grotesque¹¹ – quand ils se retournent contre leur plus servile auxiliaire, pour lequel ils n'ont aucun égard. Ils éconduisent Mitch sans ménagement quand il réclame d'être sauvé en prétextant transporter la dépouille de M^{me} de Boismonfrais : « Pas de place... ce n'est pas important... », disent les financiers en s'élevant en montgolfière.

11. « Grotesque, de grotte : ce qui habituellement se cache à la vue s'enfouit sous terre. Le grotesque n'est pas à traiter comme une déformation du réel, mais comme le résultat de son dévoilement. Ce dévoilement est un acte politique de bout en bout. Grotesque de l'adversaire de classe, traduisant à la fois une puissance inquiétante et une faiblesse ridicule, l'une et l'autre résumées par l'image dialectique du tigre de papier. » Philippe Ivernel, « Introduction générale », in Équipe « Théâtre Moderne » du CNRS, *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, t. 1. URSS - Recherches, Lausanne, La Cité – L'Âge d'Homme, coll. « Théâtre années vingt », 1977, p. 21-22.

Pinkerton, présent à leurs côtés dès la première séquence, doit veiller dans l'ombre à l'accomplissement de leur projet exterminateur et précipiter l'entrée en guerre contre les Indiens. On le voit, dans une brève mais ô combien importante séquence, grîmé en Indien, avec une carabine à la main, juste avant qu'un coup de feu « anonyme » abatte un cavalier de la compagnie de Custer près du trou des Indiens. En représailles, les soldats pendent cinq Indiens aux échafaudages de circulation du chantier. Pour attiser le désir de vengeance des Indiens, c'est à nouveau Pinkerton, au nom de son expertise d'anthropologue, qui réclame la décapitation de l'un des pendus pour jeter sa tête à Tauréau Assis lorsqu'il passe au fond du trou de chantier, au pied de l'échafaudage. C'est encore Pinkerton qui organise l'exposition des cadavres embaumés, pour attiser encore davantage la colère des Indiens. Finalement, au moment où la bataille commence seulement, il annonce que son « travail est fini ».

Au milieu des personnages en costumes américains de la fin du XIX^e siècle, Pinkerton détone par ses costumes de villes ordinaires de 1973. Dès la première séquence où il apparaît parmi les financiers, devant un distributeur automatique de café, il porte un sweat-shirt à l'effigie d'une université américaine, correspondant à la fonction de professeur d'anthropologie dont il se réclame (ce qui fait déjà deux anachronismes qui lui sont d'emblée liés). Mais, quand le moment de la bataille décisive arrive, son sweat-shirt est ouvertement à l'effigie de sa vraie fonction : « CIA ». Cela nous confirme que l'« exposition », à laquelle il invitait Terry en lui montrant les photos de Che Guevara sur son lit de mort et celle de l'assassinat de Lumumba, ne devait rien à l'anthropologie, mais relevait bien de la collection de trophées. À travers ces références photographiques à des exécutions dans lesquelles elle est notoirement impliquée, la CIA est rappelée à notre souvenir comme une force apte à faire basculer les événements suivant ses projets, même avec peu de moyens et beaucoup d'intrigues, mais surtout avec beaucoup d'autorité sur l'état-major de l'armée. Pinkerton, et à travers lui la CIA, apparaît donc comme le relai entre les puissances financières et les activités militaires, complétant les effets de la corruption directe du général Terry.

Lorsqu'on demande finalement à Pinkerton où sera sa prochaine affectation, il espère « le Chili ». Or, le coup d'État de Pinochet au Chili est intervenu le 11 septembre 1973, soit après la fin du tournage. En effet, si Straub et Huillet ne transigent pas sur le son direct, Ferreri

au contraire « trouve qu'on ne contrôle jamais le son aussi bien que dans une salle de doublage¹² ». La systématisation de cette technique lui permet d'amender les dialogues au-delà du tournage. Ce choix lui offre aussi la liberté de diriger les comédiens à haute voix pendant les prises de vues, comme cela se pratiquait couramment à l'époque du cinéma muet. Cette fabrication de la bande son entièrement en post-production peut en retour nous inciter à peser, sans les attribuer au hasard, les moments de l'action où Ferreri prend soin d'actualiser l'anachronisme par l'ajout de bruits de klaxons, de marteaux-piqueurs ou de véhicules de chantier.

Pour revenir à Pinkerton, si le film n'a pas conservé son titre de travail de *Custer*, cela peut être lié aussi à cette présence discrète et insistante, car pas tout-à-fait constante, de ce personnage qui décentre celui de Custer.

Le trou des Halles

Le refus de faire des films politiques, proclamé par Marco Ferreri au début de 1973, mérite d'être relativisé selon la conjoncture. Un an avant sa mort, il déclare rétrospectivement à des étudiants américains que ses films sont tous des films politiques¹³. Le caractère explicite du propos mobilisateur (en faveur de l'organisation collective et de l'unité) dans *Touche pas à la femme blanche* en fait néanmoins une exception dans son œuvre.

Factuellement, il a déjà été dit de multiples fois¹⁴ que ce « western gauchiste » répondait à *Vent d'Est*, dont Marco Ferreri était l'un des producteurs au cours de son tournage chaotique en été 1969 à Rome. Politiquement, entre les anarchistes regroupés autour de Daniel Cohn-Bendit et les maoïstes réunis autour de Godard, Ferreri faisait partie des militants du PCI (Parti Communiste Italien) et de groupes de la gauche extraparlamentaire italienne qui accompagnaient Gian Maria

12. Voir Ornella Volta, art. cit., p. 37.

13. « Marco Ferreri comments on whether his films are political (Media Funhouse) », 1996 : <http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=endscreen&v=p11uzSYD3Yo>

14. Voir Noël Simsolo (bonus DVD), ou David Faroult, « D'un "cinéma inutile". Notes sur Marco Ferreri », in Nicole Brenez (éd.), *Cinéma & révolution, La Furia Umana (paper)*, 5, 2014, p. 283-290, ou encore Gabriela Trujillo, *Marco Ferreri. Le cinéma ne sert à rien*, Paris, Capricci, 2020, p. 64.

Volonté, la vedette du film, les capitaux ayant été réunis sur la promesse d'un « western gauchiste ». En arguant de l'impossibilité d'un tel oxymore, Godard, rejoint par Gorin, prit le pouvoir sur sa confection pour faire du film le manifeste de leur groupe Dziga Vertov. Pour préserver le « gauchisme » du film, il fallait selon eux opérer la négation du genre du western lui-même. Nombreux furent les cinéastes qui firent un passage, même bref, sur ce tournage demeuré légendaire, ou bien qui se regroupaient pour débattre de cinéma politique pendant les jours de pause¹⁵, notamment au ciné-club « Filmstudio » animé par Adrianno Aprà¹⁶. Parmi ces interlocuteurs, Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, qui tournaient *Othon* en même temps non loin de là.

À un premier niveau, le traitement par Ferreri de la contradiction entre « western » et « gauchiste », rejetée comme antagonique par Godard et Gorin, emprunte dans *Touche pas à la femme blanche* un chemin qui a pu être inspiré par *Othon*¹⁷. Pour concevoir leur film à partir de la pièce de Pierre Corneille, Straub et Huillet adoptaient un parti-pris nouveau dans leur travail : les acteurs, luttant contre leur accent pour émettre le texte en français classique, seraient habillés en toges et costumes de l'époque romaine, dans les ruines antiques de Rome, tandis que la *profondeur de champ* et le *son direct* révéleraient souvent, surtout pendant les premiers actes, la circulation automobile contemporaine. Par ce collage, la co-présence de trois temporalités distinctes, dans un jeu réglé d'anachronismes, devait inviter les spectateurs à historiciser le propos : l'action se déroulant il y a deux mille ans, formulée dans le français classique du XVIII^e siècle, est jouée de façon contemporaine dans ce film.

Or, un procédé central de *Touche pas à la femme blanche*, le principal sans doute, consiste à plonger les personnages du western dans le très controversé chantier de la destruction des Halles, au cœur de Paris, dont les pavillons Baltard étaient contemporains de la bataille de Little

15. Voir notamment : David Faroult, *Godard. Inventions d'un cinéma politique*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2018, p. 220-228. Parmi les cinéastes en visite : Glauber Rocha, qui figure dans le film (et pour qui Marco Ferreri assure la direction de production de *Der Leone have sept cabeças* l'année suivante).

16. Voir Jean-Claude Biette, *Poétique des auteurs*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1988, p. 15.

17. Le rôle d'Othon est confié à Adrianno Aprà, critique de cinéma italien, qui a interviewé Ferreri l'année d'avant (voir « Entretien avec Marco Ferreri », in *Cahiers du cinéma*, 217, novembre 1969, p. 30).

Bighorn, comme le soulignait alors Ferreri¹⁸. Comme dans *Othon*, les personnages en costumes d'époque occupent le premier plan, tandis que la profondeur de champ, ne cesse de révéler les travaux de destructions en cours. Ils doivent faire place à la gigantesque station d'interconnexion des métros et trains régionaux (RER) de Châtelet-les-Halles : ainsi, toutes les allusions à la construction des chemins de fer combinent une exactitude historique liée à la bataille de Little Bighorn et une actualité *in situ* à travers ces travaux. L'anachronisme inlassablement souligné par ce procédé contribue simultanément à élever le degré d'abstraction de la représentation et à historiciser la fable et les actions, mais donc, aussi, à rechercher ses résonances actuelles. Ainsi, à chaque fois qu'il est fait mention du président des États-Unis, c'est Nixon, alors au pouvoir, qui est nommé ou dont on voit le portrait.

Aux anachronismes calculés correspondent autant d'« anatopismes¹⁹ », projetant dans le trou du chantier des Halles les grands espaces de l'Ouest américain commandés par la fable historique. Comme pour l'anachronisme, ce procédé incite sans cesse à une double lecture, repérant la constance systémique de l'oppression, de l'exploitation, de la corruption, des discriminations racistes, etc. La fable-modèle de Little Bighorn met en relief la situation contemporaine du prolétariat immigré parisien, et souligne que les forces armées sont aux ordres des entrepreneurs de chemins de fer dans l'Amérique de la fin du XIX^e siècle comme pour les chantiers des transports parisiens de la fin du XX^e.

Mais on peut tenter de renverser le regard et, au lieu de voir le western sur la bataille de Little Bighorn comme un matériau et l'anachronisme comme un procédé, on peut aussi bien considérer que le matériau est le présent. Le présent, c'est aussi la situation condensée dans ce chantier pharaonique du trou des Halles dont les travaux ont été imposés malgré les mobilisations qui s'y opposaient. L'emprunt au western et à l'histoire de Little Bighorn serait alors un procédé : un instrument d'enquête sur le présent, pour en apercevoir les échos, les

18. Voir l'archive INA du tournage en bonus du DVD.

19. Il semble que l'on doive à Michel Tournier l'introduction de ce néologisme qui est l'équivalent aux lieux de ce que l'anachronisme est aux époques.

constantes structurelles d'un siècle à l'autre²⁰. Une façon aussi d'être sûr que le film racontera une victoire des opprimés tout en accueillant ce que le tournage aura à offrir (propositions des actrices et acteurs, hasards des lieux et des travaux qui les reconfigurent au fil du tournage, attroupements opportuns de badauds qui fournissent une figuration anachronique – et gratuite ! – etc.). N'est-ce pas ainsi, du reste, que cela s'est fabriqué ? Partant d'une simple image (Little Bighorn projeté dans le « trou des Halles »), Marco Ferreri et Rafael Azcona ont sans cesse modifié le scénario au fil du tournage et ont fait débarquer les soldats yankees avec leurs chevaux au milieu de ce quartier, en plein centre de Paris, au point de faire ressembler le tournage à un « happening²¹ ». Dans la Bourse du Commerce, toute proche, où le réalisateur a établi le quartier général des puissants financiers suivant un choix très littéral, il a pu retrouver ses « Indiens » sur la fresque qui orne sa coupole²². La bataille de Little Bighorn se révèle alors bien pour ce qu'elle est ici : un canevas, un modèle, dans lequel l'organisation collective²³ doit être unitaire pour vaincre. Le personnage rajouté du fou annonce et assume sa fonction : il lui revient tout au long du film de dire la vérité, ce qui lui autorise toutes ses tirades didactiques. Dès lors, il peut à bon droit conclure avec Taureau Assis, lors de leur dernière apparition, qu'« il y aura d'autres batailles à gagner comme

20. Marco Ferreri : « Dans toutes les villes, à un coin de rue, on se heurte à un 7^e régiment de cavalerie qui emploie la même tactique pour occuper une usine à quatre heures du matin qu'un village indien. J'ai vu la charge du 7^e régiment de cavalerie à Paris, boulevard Saint-Michel, à Rome, aux États-Unis. Et puis le monde d'aujourd'hui n'est pas tellement différent de celui du général Custer. Il y a toujours des génocides. Seulement les Indiens, pour moi, ce sont les ouvriers immigrés, le prolétariat opprimé. L'environnement a changé, mais la lutte des oppresseurs contre les opprimés n'a pas cessé. Notre société a toujours les mêmes manières pour imposer son mode de vie, pour tuer toute forme de civilisation qui lui est étrangère. » Voir Delphine Simon-Marsaud, *op. cit.*

21. Noël Simsolo : « En fait, ça ressemblait à un happening tout le temps. Mais quand on voit le film terminé, on comprend bien que Marco savait absolument où il allait. » Voir Delphine Simon-Marsaud, *op. cit.*

22. Le générique du film est composé sur des détails de la partie américaine de cette fresque, où les natifs sont représentés au milieu de Blancs servis par des esclaves en provenance d'Afrique. Voir : <http://www.paris-autrement.paris/bourse-de-commerce-pinault-collection-panorama-du-commerce/>

23. L'Indien fou (Serge Reggiani) fait entendre la double consonne à chaque fois qu'il prononce le mot « collectif », comme pour le souligner.

celle-ci, d'autres Custer. Oui : beaucoup d'autres Custer vivent, il y aura d'autres Custer à tuer. ».

Si c'est le western qui est regardé comme un procédé, plutôt que l'anachronisme, cette représentation cinématographique édifiante porte les personnages à un degré d'abstraction fonctionnelle, les transformant en concepts. Les « Indiens » désignent de façon générique les opprimés (« Marocains, Algériens, ... ») au fil des dialogues et s'ils remportent ici une victoire sur leurs oppresseurs²⁴, ils la doivent à leur unification militaire, dont historiquement Sitting Bull fut l'artisan, en dépit des divisions qui séparaient les peuples natifs. Dès lors, c'est sa fonction politique, didactique, en faveur de la seule idée de l'unité des opprimés, qui situerait le film du côté de l'agitation²⁵. Cette fonction oriente la farce et détermine l'organisation de ses procédés pour que leur autonomisation ne la dépolitise pas. Car il en va de la farce à cet égard, comme de la satire telle que la voyait une célèbre troupe d'agit-prop : « La satire, qui n'est qu'un moyen en vue d'une fin, ne doit jamais devenir une fin en soi ; ce qui demeure ne doit jamais être la plaisanterie, mais ce qui est rendu manifeste par la plaisanterie²⁶ ! ». Si finalement *Touche pas à la femme blanche* n'est pas un western « gauchiste », c'est que son orientation politique est beaucoup plus unitaire qu'elle n'est « gauchiste²⁷ ». Mais c'est un peu plus qu'un western « de gauche » : son propos est ostensiblement révolutionnaire. La nécessité pour les opprimés d'abattre leurs oppresseurs y est clairement exposée

24. Marco Ferreri : « L'épopée, moi, je m'en fous. Ce qui m'intéresse, c'est d'étudier les rapports entre opprimés et oppresseurs. Mes Indiens représentent un sous-prolétariat à qui la civilisation bourgeoise ne veut même pas laisser un territoire en ruine. » Voir Delphine Simon-Marsaud, *op. cit.*

25. Un célèbre passage de « *Que faire ?* » ([1902], chapitre III-b) de Lénine présente l'agitation et la propagande comme une unité de contraires et nul n'est tenu d'accomplir simultanément les deux tâches : « l'agitateur [...] fera tous ses efforts pour donner à la "masse" une *seule idée* [...] laissant au propagandiste le soin de donner une explication complète de cette contradiction. [...] D'un propagandiste, on n'exige pas les mêmes qualités que d'un agitateur. » Voir <https://www.marxists.org/francais/lenin/works/1902/02/190202001.htm>

26. *Le Porte-voix rouge*, 1, 1931, in Équipe « Théâtre Moderne » du CNRS, *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, t. 4. Allemagne, France, Pologne, USA. Écrits théoriques et pièces, Lausanne, La Cité – L'Âge d'Homme, 1978, p. 53.

27. Inversement, le « gauchisme » de *Vent d'Est* culminait dans son éloge théorisé des « minorités agissantes » et dans sa séquence, quasi-conclusive, consacrée à la confection d'explosifs et de cocktails Molotov.

comme un enjeu de survie. Ferreri concluait ainsi le dossier de presse du film :

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.

École Nationale Supérieure Louis-Lumière
UR Histoire des Arts et Représentations, EA4414,
Université Paris Nanterre

**IV. AUJOURD'HUI :
ACTUALITÉ DE L'AGIT-PROP**

