

Les Mystères de l'Ouest
(*The Wild Wild West*, 1965-1969) :
Ils étaient deux célibataires, ou
Le Surmâle et le Travesti

Emmanuel LE VAGUERESSE
Université de Reims Champagne-Ardenne
Institut d'Études Politiques de Paris

*Les choses que l'on voit ne sont que très rarement ce qu'elles paraissent*¹

¹ Cité in Liardet, Didier, « *Les Mystères de l'Ouest* ». *Les Nuits de l'imaginaire*, Pézilla-la-Rivière, ... Car rien n'a d'importance, « Le guide du téléfan », 1995 (2^e éd. Montpellier, DLM, 1997), p. 49, Chapitre « La perversion de la réalité » (p. 49-57) (repris comme titre de chapitre dans son autre ouvrage sur la série : « *Les Mystères de l'Ouest* ». *Les Reflets de l'étrange*, préface de Robert Conrad, Marseille, Yris, « Télévision en séries », 2003, avec Bibliographie – récente et élargie au merchandising – p. 269-285 [nouvelle éd. augmentée de l'originale de 1999 chez le même éditeur], p. 208-216), avec ce commentaire de l'auteur : « Cette phrase prononcée dans “La Nuit du mort-vivant” [« *The Night of the Undead* »] par [le personnage de] Mariah Eddington est symptomatique de la série et résume les spécificités de son concept de base » (tous les épisodes commencent par l'anaphore « La Nuit de/du/des... » [« *The Night of...* »], ce qui nous permet de demander, avec Marguerite Duras, de « [l]aisser entrer la nuit dans ses livres »... ou ses séries TV, dans le cas présent, cf. Duras, Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 67). Liardet, le chercheur et spécialiste français de la série ne croit pas si bien dire, lui qui est pourtant fort peu enclin à décrypter le sous-texte gay éventuel des *Mystères de l'Ouest*, cf. les polémiques sur la Toile entre maints blogueurs fans de séries à propos de son avis, réservé, voire hostile, à ce sujet, face à celui d'un autre spécialiste, Martin Winckler, lequel développe l'idée d'un sous-texte gay, au grand dam, donc, de certains fans, au point que Winckler se sent obligé de préciser qu'une série « bourrée d'imagerie gay » ne veut pas dire « “série homosexuelle” – comme si pareille chose existait ! – ou une série “qui ne peut plaire qu'aux

Emmanuel Le Vagueresse

*Les Mystères de l'Ouest*², « La Nuit du mort-vivant »

*Cette imminence d'une révélation qui ne se produit pas
est peut-être le fait esthétique par excellence.*

Jorge Luis Borges

Même s'il ne s'agit pas pour nous de « forcer » le sens de cette série américaine culte de la seconde moitié des années 60 – et qui fête, en 2015, son cinquantième anniversaire –, ayant même donné lieu à une adaptation cinématographique³, série narrant les aventures de deux

homos” », reprenant entre ces guillemets les accusations de blogueurs selon lui « hypersensibles », qui pensaient qu'il les « “soupçonnai[t]” (ou “accusai[t]”) [...] eux, en particulier, d'être homosexuels » [sic], à lire sur martinwinckler.com, « Le cerveau, le sexe et les ambiguïtés – réflexions sur l'identité sexuelle », posté le 19. 4. 2005 (dernière consultation le 8. 4. 2015). Heureusement pour lui, et pour la série : « Ce ne sont pas tous les livres [à élargir ici aux séries TV] qui sont aussi bornés que leurs lecteurs [à élargir aussi, ici, aux téléspectateurs] », selon Thoreau, Henry David, *Walden ou La vie dans les bois (Walden: or Life in the Woods, 1854)*, éd. citée, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2004, p. 37.

² L'étude des épisodes a été faite par nous à partir de l'édition *Les Mystères de l'Ouest. L'Intégrale de la série*, coffret en versions française et originale sous-titrée, distribuée par TF1 Vidéo en 2010, soit la version de référence pour le public français, agrémentée de nombreux bonus et raretés, une édition basée sur l'américaine *The Wild Wild West. The Complete TV Series*, distribuée par CBS Home Entertainment en 2008.

³ Le peu aimé *Wild Wild West* de Barry Sonnenfeld (1999), avec Will Smith dans le rôle de James West et Kevin Kline dans celui d'Artemus Gordon, où l'ironie, pour les plus au fait des cancans concernant Hollywood, veut que Will Smith soit régulièrement poursuivi, « dans la vraie vie », par des rumeurs d'homosexualité non assumée. Tout aussi ironiquement, Martin Winckler et Christophe Petit, pour une fois, se font donc duper quand ils écrivent : « On comprend [...] que le choix de Will Smith pour jouer le rôle de James West dans la version cinématographique [...] [soit] probablement destiné à cacher au plus grand nombre le double visage de cette géniale série » (Winckler, Martin et Petit, Christophe (dir.), Entrée « Les Mystères de l'Ouest » in *Les Séries télé*, Paris, Larousse, « Guide Totem », 1999, p. 79) : comme quoi, on rate

agents secrets se déplaçant en train spécial dans une Amérique de l'après-guerre de Sécession en butte à divers ennemis de la Nation, tous plus fous et dangereux les uns que les autres, il ne fait aucun doute, au vu de nos recherches, que *Les Mystères de l'Ouest* (*The Wild Wild West*, 1965–1969) ont été vus, ou lus, comme l'une des premières, sinon la première des séries télévisées – à l'époque, nécessairement grand public – à receler des éléments gays. Et ce, quelle(s) que soi(en)t la ou les signification(s) que l'on veut mettre derrière ce terme, comme on le verra plus tard, y compris dans le sens de la présence de *tópoi* clins d'œil récurrents, presque uniquement décryptables par un public lui-même gay⁴.

toujours des coïncidences (?) ou des clins d'œil, même en étant des critiques avisés. Il est vrai que le manque criant d'alchimie entre West et Gordon, dans ce long métrage, a été commenté et par le public et par la critique. Un *crossover* entre western et science-fiction comme le fut le film *Cowboys et Envahisseurs* (*Cowboys & Aliens*, 2011) de Jon Favreau est bien plus proche de l'« esprit » de la série que sa déclinaison filmique par Sonnenfled susnommée.

⁴ Ce qui a pu être dit aussi de séries britanniques ou américaines des années 60-70, l'époque du « sous-texte » obligé, des séries dans lesquelles apparaît une paire masculine à la fraternité poussée : de Batman et Robin dans la série des *sixties* de *Batman* (1966-1968) à *Starsky et Hutch* (*Starsky and Hutch*, 1976-1979), en passant par Bert et Erne (en français Bart et Ernest) dans *1, rue Sésame* (*Sesame Street*, 1969) ou encore Brett Sinclair et Danny Wilde dans *Amicalement vôtre...* (*The Persuaders!*, 1971–1972), liste non exhaustive. Cf. par exemple à ce sujet l'article de Prié, Amandine, « L'homosexualité masculine dans les séries américaines » du 12. 11. 2011, réactualisé le 20. 1. 2014, à lire sur feuilletons.blog liberation.fr (dernière consultation le 8. 4. 2015), qui montre que certains dialogues de la série *Starsky et Hutch* ne pouvaient pas être fortuits, de la part des scénaristes, quant à leur intentionnalité vis-à-vis d'une réception gay ou *gay friendly*. Voir aussi, sur les lectures possibles de « couples d'hommes » dans les séries TV, l'article synthétique de Le Peut, Thierry, « Gays en séries » (d'abord en décembre 2002, puis le 27. 2. 2014, sur arretsurseries.over-blog.com, dernière consultation le 8. 4. 2015). On renvoie aussi à l'amusant article : « *Les Mystères de l'Ouest* : la première série crypto gay », où l'auteur cite le *Batman 60*, *Amicalement vôtre...*, *Starsky et*

Une « série gay » bien avant que *Dallas* (1978-1991) puis *Dynastie* (*Dynasty*, 1981-1989) n'entrouvrent le « placard » gay... et encore bien plus longtemps avant que, progressivement, au cours des années 90 et surtout des années 2000, des personnages gays non souffrants, voire heureux, voire simplement banals, n'envahissent le panorama des séries TV, jusqu'à l'apparition de séries produites par et pour des gays... et leurs ami(e)s *gay friendly* (les deux *Queer as Folk*, l'anglaise [1999–2000] et l'américaine [2000–2005], en étant les initiatrices). Mais la société occidentale, ses lois autant que sa culture, avait alors bien changé⁵...

Il faut dire que, lorsque la série apparaît sur le petit écran, le 17 septembre 1965 aux États-Unis, sur CBS⁶, les émeutes

Hutch, mais également *Deux flics à Miami* (*Miami Vice*, 1984–1990), cf. Mourier, Davy, *Minitel et Fulguropoing. Le Monde avant Internet*, Paris, J'ai Lu [inédit], 2014, p. 105.

⁵ Cf. aussi l'avis d'un journaliste et écrivain « hétéro » [sic] sur les séries de son enfance et de son adolescence : « En revoyant certaines séries des années 60-70 [il est né en 1955], j'ai compris pourquoi ces fictions m'avaient fasciné. Elles n'étaient pas seulement bien racontées [...] mais aussi audacieuses – par leur construction, l'attention qu'elles exigeaient du public, la complicité qu'elles savaient établir et l'impertinence ou l'acidité dont elles faisaient preuve [...] – je pense [...] à l'imagerie gay subliminale des *Mystères de l'Ouest* [...] », cf. Winckler, Martin, *Petit éloge des séries télé*, Paris, Gallimard, « Folio » [inédit], 2012, p. 11-12, ou, un peu plus loin dans le même ouvrage, l'auteur continuant d'élargir avec raison son propos, à savoir la polysémie de ces récits sériels ainsi que leur richesse thématique et/ou esthétique : « Trente ans plus tard, je reverrai [ces séries de son enfance et de son adolescence] en y lisant autre chose [que les récits de surface] : les corps à corps de James West et les travestissements d'Artemus Gordon doivent beaucoup à la personnalité, à l'engagement et à l'humour de leur créateur, Michael Garrison, producteur-scénariste [cf. plus loin] affichant courageusement son homosexualité », *op. cit.*, p. 28.

⁶ Le 9 avril 1967 en France, sur la 2^e chaîne de l'ORTF, sans compter les autres pays, essentiellement en Europe et en Amérique Latine. Rediffusée en France à partir de 1968 et 1970, la série connut un succès définitif dans ce pays à partir de la rediffusion de 1975 à 1979 sur la toute jeune

de Stonewall, impliquant nombre de membres de la communauté homosexuelle de New York, lassés d'être harcelés par la police de la ville, n'avaient pas encore eu lieu, puisqu'elles se produisirent le 28 juin 1969, ironiquement moins de trois mois avant la fin de la diffusion aux États-Unis du dernier des cent quatre épisodes⁷ de la série. Pourtant, c'est bien Stonewall qui marqua le début de la révolte des gays contre la persécution dont ils étaient la cible, et la création de mouvements de reconnaissance qui allaient bientôt, pour ce qui nous intéresse dans cet article, déboucher, entre autres, sur une plus grande visibilité – et une visibilité de plus en plus « positive » – de l'homosexualité, au moins masculine, sur le petit et le grand écrans (on parle ici de Hollywood et de son modèle, non du cinéma d'auteur), après des décennies d'absence, puis de timides allusions plus ou moins explicites, souvent moins que plus...

Si l'on ajoute que les séries TV (états-uniennes, là encore, et leur modèle revendu dans le monde entier) étaient, de

chaîne TF1, dans les émissions « La une est à vous », puis « Samedi est à vous », diffusées le samedi après-midi, déclenchant un engouement populaire chez les jeunes, récupéré à l'époque par la création de nombreux produits dérivés (bédés, jouets, etc.). La série a été multi-rediffusée depuis sur plusieurs chaînes, y compris du câble.

⁷ De 48 min. chacun. On connaît l'histoire de la « mise à mort » de la série en 1969, pourtant encore populaire à la fin de la quatrième saison. Elle fut supprimée du fait de sa supposée « violence » : de fait, des directives gouvernementales poussèrent à une censure de la violence à la télévision, après les assassinats de J. F. Kennedy, de Martin Luther King ou de Robert Kennedy, les États-Unis changeant peu à peu de climat au milieu des *sixties*, Guerre du Vietnam oblige également... Cette censure fut impitoyable de la part de CBS dans tous ses programmes (les séries TV étant soupçonnées de rendre violents ses – jeunes – spectateurs) et eut raison des *Mystères de l'Ouest*. Le coût élevé de production de la série (costumes, maquillages, décors), la santé défaillante de l'acteur Ross Martin et la mort d'un autre, Michael Dunn, ainsi que les accidents à répétition lors des cascades de l'acteur principal Robert Conrad comptèrent aussi dans l'arrêt de la série par Franck Stanton, patron de CBS.

toute façon, en retard par rapport à la légère ouverture concernant la visibilité gay au cinéma, du fait de leur nécessité encore plus impérieuse de plaire au plus grand nombre, on comprendra que les allusions ou clin d'œil que l'on peut déceler dans *Les Mystères de l'Ouest* ressortissent à une lecture « seconde », minoritaire et hors du regard *mainstream* à l'œuvre pour la plupart des téléspectateurs, surtout à l'époque, typique de l'ère-pré-Stonewall, celle du *double entendre* pour cause de censure d'un langage gay direct par la loi ou les chaînes de télévision⁸. Cette quête d'indices d'une intentionnalité auctoriale gay (ou tout autre adjectif qui ne serait pas anachronique), que le public lui-même gay pourrait déceler dans telle ou telle œuvre a toujours été de mise, depuis l'Antiquité, puis pendant la Renaissance, jusqu'à la peinture néo-classique, par exemple⁹.

Nous verrons que ces indices – à savoir, un objectif braqué sur un « Surmâle »¹⁰, le personnage du séduisant et viril James West¹¹, et la présence en contrepoint d'un associé, Artemus Gordon, parfois travesti en femme, et qui entretiennent, de plus, des rapports qui confinent à ceux d'un véritable couple – sont corroborés ici par la présence, au moment où cette série a été initiée, d'un producteur gay flamboyant et l'un des rares à l'assumer dans le Hollywood de l'époque, Michael

⁸ Pensons de manière plus générale que : « [...] [L]'art de la lecture [à élargir au visionnage de séries TV] doit laisser l'imagination de l'auditeur, sinon tout à fait libre, du moins pouvant croire à sa liberté », selon Gide, André, le 26. 12. 1921, dans son *Journal. Une anthologie (1889–1949)*, Paris, Gallimard, éd. citée, « Folio », 2012, p. 216 (la première édition du fameux *Journal* de Gide date de 1951).

⁹ Voir, par exemple, les ouvrages de Fernandez, Dominique, *Le Rapt de Ganymède* (1989) et le récent (2015) *Les Amants d'Apollon. L'Homosexualité dans la culture*, tous deux parus chez Grasset (Paris).

¹⁰ On reprend ici en clin d'œil le titre du roman d'Alfred Jarry, publié en 1902.

¹¹ N'oublions pas que, plus que jamais avec ce nom/territoire : « Dire le nom, c'est commencer une histoire », selon l'heureuse expression de Samuel Makidemewabe, cité in Roubaud, Jacques et Delay, Florence (éd.) (1988), *Partition rouge : poèmes et chants des Indiens d'Amérique du Nord*, éd. citée, Paris, Le Seuil, « Points-Poésie », 2007, p. 63.

Garrison, lequel auteur-producteur – ce que l'on appelle un *show runner*, dépositaire de la charte narrative et esthétique, véritable « gardien du temple » de la série – a donné sa couleur aux *Mystères de l'Ouest* pour les quatre saisons où la série exista, puisque, très dur en affaires, il n'aimait pas que l'on changeât le moindre détail à ses plans¹²...

Pour ce qui est de l'aspect « ménage » de ces *buddies*, on dira pour l'instant que Gordon, et West, dans ce train-train à tous les sens du terme, une fois l'aventure et le danger passés, dorment à quelques mètres l'un de l'autre et entretiennent des habitudes de vieux garçons... ou de couple¹³, mais que Gordon, outre son travestissement occasionnel en femme – pour les besoins de ses missions, bien entendu – cuisine pour deux et joue souvent le rôle topique de la « femme » dans le couple, jamais West.

¹² Ce créateur qui ne réalise ni n'écrit nécessairement (tous) les épisodes, demeure tout-puissant et omniprésent à chaque étape de la fabrication des épisodes de la série (y compris *post mortem*, *via* son ou ses héritiers, comme on le verra dans le cas de Garrison...). Sur le rôle et le pouvoir des *show runners* dans les séries américaines actuelles, lire l'éclairant essai de Martin, Brett, *Des hommes tourmentés : le nouvel âge d'or des séries. Des Sopranos et The Wire à Mad Men et Breaking Bad*, Paris, La Martinière, 2014 (éd. originale *Difficult Men: Behind the Scenes of a Creative Revolution. From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*, Londres, Faber & Faber, 2013). Cet ouvrage explique en effet l'Âge d'Or vécu par les séries télévisées US, depuis les années 2000, par le développement d'une stratégie « du Cheval de Troie », les *show runners* imposant des séries qui répondraient en surface et en ce qui concerne leur seul aspect formel aux exigences commerciales à la fois des *networks* et du grand public, tout en proposant, en réalité, de manière latente, un « fond » bien plus complexe, ambigu, voire polysémique, lequel, *in fine*, plairait aussi aux membres d'un public spécifique, plus « exigeant » et/ou minoritaire, « tourmentés » comme ces « hommes » éponymes que sont les *show runners* du titre. En quelque sorte, selon nous, le *Wild Wild West* de Garrison serait l'ancêtre – et le précurseur – de cette tendance actuelle.

¹³ « [...] [I]ls vivent en vieux couple, comme en témoignent les robes de chambre qu'ils arborent parfois dans le wagon-salon en fin d'épisode [...] », selon Winckler, M., *Génération Séries* (Reims), n° 11, Dossier « Les Mystères de l'Ouest » (p. 8-30), ici p. 13.

Néanmoins, avant de se pencher sur ces « indices » et leur valeur, on doit s'interroger sur plusieurs points qui sont d'importance pour apprécier la scientificité de notre démarche¹⁴. On peut d'abord réfléchir sur le supposé paradoxe initial, qui n'est pourtant qu'apparent, consistant à voir dans le western – ce que cette série est, après (ou avant) tout, ne serait-ce que par son décor et une partie de ses personnages¹⁵ – un genre, une pensée, éminemment hétérosexuels, *straight*, pour reprendre le titre du recueil d'articles de Monique Wittig¹⁶. Faire d'un genre ancré dans un milieu masculin comme les films de cow-boys un genre uniquement hétérosexuel serait bien ingénu, on s'en doute déjà.

Le chercheur espagnol travaillant en Grande-Bretagne, Alberto Mira, nous éclaire sur cette question de possibles « cow-boys gays » à l'époque de la conquête du *Far West* : des recherches historiques très sérieuses, et qui ont fait date aux États-Unis¹⁷, ont prouvé que les cow-boys se mouvaient parfois dans cette « homosexualité de situation » – sans qu'il y ait non plus, nécessairement, d'assignation d'identité

¹⁴ Mais nous n'avons pas à justifier notre liberté de chercheur, car la série TV, comme toute œuvre, est polysémique dans la plupart des cas, donc demande une « poly-réception ». Cf. Sahali, Abdessamed, *Les Séries TV*, « Idées reçues », Chapitre « Une réception plurielle », Paris, Le Cavalier bleu, 2009, p. 89-115.

¹⁵ On passera rapidement sur le fait que cette série soit elle-même totalement « dé-genrée », étant donné qu'elle puise de manière hybride à la fois dans le western, l'espionnage, la science-fiction, les *comics* ou même les *serials* du XIX^e siècle, frôlant même parfois le fantastique, en un mélange reconnu par tous comme étant hautement fantaisiste, en tout cas irréaliste, parfois baroque et même loufoque.

¹⁶ *La Pensée straight*, d'abord paru en anglais, aux États-Unis, en 1992 (*The Straight Mind*), puis en français en 2001.

¹⁷ Katz, Jonathan, *Gay American History. Lesbians and Gay Men in the USA: a Documentary Anthology*, New York, Crowell, 1976 (2^e version chez Meridian, en 1992), ouvrage qui propose des extraits de poèmes et de textes de natures diverses parlant de relations intimes entre ces couples de « centaures du désert » aguerris, qui parfois adoptaient des rôles propres à ceux d'un ménage hétérosexuel traditionnel.

homosexuelle claire et précise à cette occasion –, au sein de ces sociétés quasi exclusivement masculines « *en las que se dan cita una serie de individuos de orígenes dispares, todos ellos fuera del ambiente hogareño, [en] una vida difícil que hace las relaciones homosociales necesarias* »¹⁸.

En ce qui concerne à présent la représentation à l'écran (le grand) de ces cow-boys en lien avec l'homosexualité, qu'elle réside dans le regard sensuel posé sur les héros ou sur l'ambiguïté de leurs relations, on dira qu'elle est aussi vieille que le western lui-même. Depuis *Le Héros de l'Alaska* (*The Soilers*, 1923) de Ralph Ceder, avec Laurel et Hardy, parodie avec cow-boy furtif, mais manifestement gay, du film « sérieux » de ruée vers l'or qu'est *The Spoilers* (1914) de Colin Campbell, film commenté par Vito Russo dans le documentaire de référence *Celluloid Closet* (*The Celluloid Closet*, 1995), de Rob Epstein et Jeffrey Friedman consacré à l'homosexualité dans le cinéma hollywoodien, jusqu'à *Butch Cassidy et le Kid* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, 1969) de George Roy Hill, où la camaraderie entre Robert Redford et Paul Newman paraît plus profonde que la relation d'aucun des deux avec la charmante Katharine Ross, en passant par *La Rivière rouge* (*Red River*, 1948) de Howard Hawks et Arthur Rosson, et la relation entre Montgomery Clift et John Wayne qui s'y noue, bien connue comme exemple implicite du fait que « *los vaqueros se presentaban como objetos de la mirada gay y como sujetos de deseo homoerótico* »¹⁹, le western a toujours été une source de possibilités homérotiques masculines et de « *male chians* »²⁰.

Et ce, jusqu'aux films plus franchement gays, à partir de la fin des années 60, précisément, de la part de créateurs qui étaient publiquement *out*, comme, pendant la période de production de notre série, le long métrage *Lonesome Cowboys*

¹⁸ Mira, Alberto, Entrée « Cow-boys » in *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lesbica*, Barcelone, La Tempestad, 1999, p. 205. Il existe une édition revue et augmentée parue chez le même éditeur en 2002.

¹⁹ Mira, A., *Para entendernos, op. cit.*, p. 205.

²⁰ Selon l'expression de Segal, Naomi, in *André Gide: Pederasty and Pedagogy*, Oxford/New York, Clarendon Press, 1998, p. 169.

(1968) de Paul Morrissey, produit par Andy Warhol, lequel film « *cristalizaba toda una tradición de fantasías donde el homoerotismo nunca se había hecho explícito* »²¹. On pense aussi au succès critique et public, près de quarante ans plus tard, certes, remporté par *Le Secret de Brokeback Mountain* (*Brokeback Mountain*, 2005) d'Ang Lee et ses trois Oscars, dont celui du meilleur réalisateur, un film qui conte les amours déchirantes des deux cow-boys Ennis del Mar et Jack Twist.

On pourrait d'ailleurs élargir ces remarques aux péplums, qui fonctionnaient dans les années de non-dit, *fifties* et *sixties*, sur le même principe, la dénudation des corps étant encore plus facile à présenter sans prétexte apparemment fallacieux. Plusieurs critiques et/ou blogueurs évoquant l'homoérotisme possible des *Mystères de l'Ouest* parlent d'ailleurs de ce « mauvais genre » qu'est le péplum en même temps que de la série, pour établir un parallèle entre ces œuvres, et parfois leur trouble de jeunes spectateurs devant les corps mâles des uns et des autres protagonistes²².

²¹ Mira, A., *op. cit.*, p. 205.

²² Comme le dit avec malice le spécialiste de l'Antiquité Claude Aziza, le péplum est « un genre populaire, destiné à un public peu cultivé, qui le prend au 1^{er} degré (sauf les intellos vicieux qui arrivent au 2^e et les universitaires pervers qui atteignent le 3^e) », cf. Aziza, Claude, *Le Péplum, un mauvais genre*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 56. Didier Lestrade, journaliste, écrivain et activiste gay, insiste sur l'importance de notre série, à l'époque d'une sur-invisibilité du corps masculin à l'écran jusqu'aux années 70 incluses, et sur le volontarisme d'une double cible, de la part de la production, dans quelques séries, dont celle-ci, exactement comme dans les péplums : « [...] [Ç]a a été vraiment pénible de grandir à une époque [il est né en 1958] où il n'y avait que Robert Conrad pour se trouver dans des situations abracadabrantes [...] qui nous permettaient d'admirer, tous les samedis après-midi [en France], le dessin fantastiquement parfait de ses pecs [pour : pectoraux] poilus », et : « Il est désormais connu que les rares séries comme *Au nom de la loi* [*Wanted: Dead or Alive*, 1958–1961, avec Steve McQueen] et *Les Mystères de l'Ouest* étaient autant écrites pour les femmes au foyer américaines [...] que pour les hommes qui aimaient les hommes [...]. Ces scénaristes jouaient du *double entendre* (en anglais dans le texte) [c'est l'auteur qui souligne] d'une

À présent, il nous faut dire quelques mots sur la « légitimité », si même elle a besoin d'être interrogée, du regard gay, voire *queer* (donc encore plus libre et « dégenrant »), sur telle ou telle œuvre, y compris sur une série télévisée qui, *a priori*, n'est pas destinée à ce public spécifique, et ne pouvait pas l'être à cette époque : à ceux qui nous accuseraient – mais là encore, y en a-t-il ? disons que sur le web : oui... – d'élaborer une lecture « queerisée » des *Mystères de l'Ouest*, on répondra que ce « regard insoumis », selon la belle expression d'Alberto Mira qui donne son titre à l'un de ses essais, est en réalité un regard beaucoup plus courant que l'on ne pense, car chacun de nos regards, à nous spectateur unique, l'est. De plus, comme Mira le dit lui-même en tentant de donner quelques pistes sur ce que serait ce regard :

*La mirada insumisa es intrínseca al cine [ou aux séries TV], no es exclusiva: las apropiaciones [que efectúa] no tienen por qué obstaculizar el disfrute «sumiso» de esas películas [ou séries]. No hablo de una verdad, sino de una manera de ver. Por el contrario, el concepto de insumisión puede aplicarse más allá de la mirada específicamente homosexual. La mirada insumisa es tan legítima como la mirada sumisa. [...] Y además, mientras todas las miradas sumisas leen de una manera similar, las miradas insumisas son todas diferentes. En este sentido, la mirada insumisa es creativa porque moviliza energías de respuesta individual dentro de las potencialidades del texto. La mirada insumisa es, en definitiva, una manifestación de rebeldía contra las rigideces del texto y de quienes tratan de imponer una lectura ortodoxa del mismo.*²³

manière continue, envoyant des messages codés à qui pouvait les comprendre » (« Péplum de folles », 17. 7. 11, à lire sur minorites.org (dernière consultation le 8. 4. 2015) Les gays étaient et restent un public fidèle de séries, prescripteur et prêt, de plus, à acheter le merchandising des séries.

²³ Mira, A., *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*, Barcelone/Madrid, Egales, 2008, p. 38-39 (c'est l'auteur qui souligne), et tout le sous-chapitre « *La mirada insumisa: entre la individualidad y la subcultura* » [lorsque le regard pensé d'abord comme individuel rejoint celui d'un groupe, comme les gays, doté d'une « sous-culture » propre], p. 32-40, mais aussi les deux

On *peut*, par conséquent, proposer même une lecture plus « libre » d'étiquettes que la lecture gay, ce pourquoi on parlait de *queer* il y a quelques lignes, mais aussi on *doit* proposer cette lecture pour mettre à jour ces « potentialités » du texte dont parle Mira, et la richesse de ses possibles, dont le sous-texte homoérotique n'est qu'une des formes²⁴. Notons enfin l'emphase mise par le critique sur la notion de « créativité », qui nous rappelle que, à l'autre bout du chemin qui va de la création à la réception, le récepteur n'est pas le moins légitime à dire son mot sur le sujet et à achever ledit processus de création.

Cette série à l'« univers fantasmagorique [...], avec son attirance pour l'outrance, la démesure, l'imaginaire le plus débridé »²⁵, dont on a dit plus haut qu'elle mixait les genres de manière étrange et hétéroclite, constitue, selon l'avis de plusieurs critiques, une sorte d'« anomalie »²⁶, dont il ne faudrait pas insister beaucoup pour que nous ne

premières Parties « *En el cine: contra la mala educación, mirada insumisa* » (p. 43-231) et « *Experiencia homosexual y creatividad* », particulièrement le 1^{er} Chapitre « *Censura, armarios y contrabando: cine y homosexuales, 1919-1968* », p. 231-327. Citons aussi la quatrième de couverture : « *Los placeres cinematográficos [ou sériels] siempre han tenido que ver con el deseo y el sexo. [...] Muy a menudo se producían y se leían en clave heterosexual. La mirada insumisa [...] se ofrece como una alternativa a esta forma de ver, hacer y hablar de cine. Miradas insumisas de los espectadores gays, quienes, saltándose la censura y los estereotipos homófobos, proyectan deseo homoerótico, sacan del armario a camaradas y a amigas de toda la vida [...]* ».

²⁴ Ce critique « ouvre ainsi tout un monde de possibles pour relire ou “dé-lire” l'Histoire de l'Art (et l'Histoire tout court) », selon l'expression de Fernando Curopos à propos, dans son article, d'un poète portugais contemporain, João Miguel Fernandes Jorge et de sa vision décentrée du désir, homoérotisante et *queer*, cf. Curopos, Fernando, « João Miguel Fernandes Jorge : pour un autre art du portrait », in *Les Langues Néo-Latines* n° 369, consacré à « Regards sur le Portugal contemporain », juin 2014, p. 129.

²⁵ Wolf, Thierry et Lenoir, Stéphane, *Génération télé*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 151.

²⁶ Julien, François, *La Loi des séries*, Paris, Bernard Barrault, 1987, p. 173, à propos de cette série qui n'a « pas de règle, pas de limites » (p. 174).

métaphorisons ces jugements comme un substitut du *queer* sous la plume de certains de ces critiques, au sens originel de « différent », « bizarre », mais aussi d'« inhabituel », donc de « suspect » pour la *dóxa*.

Au-delà même de l'idée d'un creuset fort peu orthodoxe, la série propose, il est vrai, un spectacle brillant, coloré – du moins à partir de la deuxième saison, en couleur, bien entendu, soit à partir de l'épisode n° 29 –, théâtral²⁷, et même luxuriant, notamment dans ses décors²⁸ et ses costumes, proche parfois du kitsch et du *camp*, qui peut être vu comme le premier des clins d'œil à un public gay, en tout cas des clins d'œil aptes à le séduire et à lui permettre de s'approprier tôt cette série. Le pandémonium à l'œuvre dans nombre de ces épisodes est lui aussi outré et très *queer*, comme on le verra en particulier avec le docteur Loveless, mais il abonde également en savants fous plus kitsch les uns que les autres.

On peut donc dire des agents West et Gordon que « [l]eur tâche officielle est de prévenir les complots ourdis contre le président des États-Unis. Mais leur véritable tâche consiste à explorer les “nouvelles frontières”, plus étranges les unes que les autres, de l'Ouest encore vierge »²⁹, dans toutes les acceptations et directions possibles, et avec tout ce que cela suppose d'explorations transgressives dans ces univers cachés, occultes, forcément pour initiés, marginaux et minoritaires, *outlaws* et « dangers sociaux » de toutes espèces, parmi les plus hétérodoxes.

²⁷ Cf. « Le décor devient, dès lors, le théâtre d'un spectacle issu du monde du cirque et de la danse », selon Liardet, D., « *Les Mystères de l'Ouest* ». *Les Reflets de l'étrange*, *op. cit.*, p. 170. Cf. aussi la présence fréquente d'« accessoires du *music-hall* (passages secrets, cirques, coulisses de théâtre, poupées géantes) », selon Winckler, M. et Petit, C. (dir.), *op. cit.*, p. 79.

²⁸ Martin Winckler et Christophe Petit sont les seuls, à notre connaissance, à faire remarquer que les décors où s'aventurent les deux hommes sont souvent des lieux clandestins, endroits de rencontres possibles entre hommes au temps de la répression de l'homosexualité : « [...] [L]es bars louches, les *docks* [...] ne sont pas moins évocateurs », cf. Winckler, M. et Petit, C. (dir.), *op. cit.*, p. 79.

²⁹ Winckler, M., in le dossier de *Génération Séries*, *op. cit.*, p. 11.

Ce décor recèle aussi, comme les costumes des deux héros : des pièces cachées, doubles fonds, portes dérobées et trompe-l'œil pour ce qui concerne en particulier les décors – au sens premier du terme, justement, car tout n'est que « décor » souvent, dans la diégèse, créé par les ennemis de l'État pour tromper ses serviteurs –, ce qui peut être lu comme une métaphore d'un sens caché à débusquer derrière une apparence rassurante, mais trompeuse. Comme l'écrit fort à propos Didier Liardet, grand spécialiste de la série : « Ce travestissement de la réalité installe une ambiguïté des formes du décor et crée une atmosphère de suspicion par la nature singulière de leurs utilisateurs »³⁰, ce qui est aussi un clin d'œil à cette lecture seconde du texte visuel, et pourquoi pas gay, eu égard à la nature cachée des gays à l'époque, obligés aux faux-semblants et aux jeux de rôles dans la société hétéronormative.

Pour ce qui est plus précisément des costumes, l'un des deux héros, Artie (Gordon), se remarque pour « son goût frénétique du déguisement [...], de l'usurpation d'identité »³¹, ce qui nous ramène dans la même perspective d'une identité/personnalité d'emprunt, tandis que son complice Jim (West) revêt la plupart du temps un costume bleu – et, surtout au début de la série, un en cuir...³² – « à tiroirs », afin

³⁰ Liardet, D., « Les Mystères de l'Ouest ». *Les Reflets de l'étrange*, *op. cit.*, p. 213.

³¹ Wolf, T. et Lenoir, S., *op. cit.*, p. 152. À rapprocher de l'appropriation gay de la série à encore simili-western *Zorro* (1957-1959) et du personnage double et secret de don Diego de la Vega/Zorro incarné par le séduisant Guy Williams, à la même époque « placardisante », également à Hollywood et qui plus est dans une production Disney, donc destinée à la jeunesse, série étudiée, par exemple, in « Idéologie de Zorro » par Bourges, Alain le 28. 1. 2013, à lire sur lescarnetsdela-television.eklablog.com (dernière consultation le 8. 4. 2015).

³² West porte généralement deux costumes, « le premier, bleu, gilet et pantalon moulant, est coupé comme un uniforme de toréador ; le second est en cuir... », cf. Winckler, M., in le dossier *Génération Séries*, *op. cit.*, p. 13. Notons que ce pantalon en cuir est visible dans certains épisodes plutôt comme un accessoire de cow-boy authentique, et dans d'autres comme un avatar des véritables jock-straps utilisés dans la sexualité SM gay.

de cacher des gadgets d'espion dignes d'un James Bond, ce qui a pu faire dire aux mauvaises langues que, au moins, les talons hyper-compensés de l'acteur Robert Conrad (1,72 m.) avaient une deuxième utilité et, de ce fait, se remarquaient moins.

On rapprochera ces vêtements d'autres gadgets et accessoires de la série, qui œuvrent à cette atmosphère étrange, où tout semble factice : « L'ensemble de ces éléments contient une dose relative d'ambiguïté qui, au-delà d'une présentation rassurante, pervertit [au sens barthien] leur usage courant et familier. Des revolvers tirent à l'envers, [...] on ne compte plus les fausses cartes, les statues avec un double fond, les faux bijoux, etc. »³³, ce qui, là encore, peut être vu par certains spectateurs comme une référence à l'existence d'un autre monde, caché mais pourtant réel, un univers ou société secrète(e), parfois inversé(e) (cf. plus loin, en pensant aussi aux revolvers qui tirent par la culasse) et souvent « réservé(e) », quel(le) que soit son nom, sa (contre)-nature par rapport au monde non souterrain, apparent, extérieur...

On rapprochera cette hypothèse de cette autre analyse de Liardet, à laquelle nous souscrivons, mais pour en faire une lecture « homosexuée », en temps de répression de cette singularité :

Tous les personnages [de la série], et pas seulement les deux agents qui sont bien davantage que les deux cow-boys conventionnels dont ils adoptent l'allure, possèdent une personnalité à plusieurs facettes, une double vie, ou détiennent de quelconques secrets [...]. L'usurpation d'identité, les faux-semblants, l'hypocrisie avec l'utilisation de certains mots à la *signification inversée*, sont monnaie courante, et les apparences sont très souvent trompeuses.³⁴

³³ Liardet, D., « Les Mystères de l'Ouest ». *Les Nuits de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 50.

³⁴ Liardet, D., *Ibid.*, p. 54-55. Nous soulignons, et rappelons l'existence d'un argot gay (le « jobelin »), depuis le Moyen Âge de François Villon, qui l'utilisa, pour que la communauté que l'on n'appelait pas encore ainsi

Si l'on se penche à présent, dans la diégèse, sur ces « deux célibataires »³⁵ que sont les héros des *Mystères de l'Ouest*, agents spéciaux au service du Président américain Ulysses S. Grant (entre 1869 et 1877), il s'agit, d'une part, du « surmâle » James (Jim) T. West, viril et sportif, interprété, donc, par le charismatique et « beau gosse » Robert Conrad (né en 1935), chéri de ces dames, qui est vu par la plupart des critiques de la série comme étant, dans la diégèse, « les jambes », et d'autre part du « travesti » – au sens pas nécessairement genré, car il s'agit de porter, tout au long de cette série, près de cent cinquante tenues ou déguisements différents – Artemus³⁶ (Artie) Gordon, Fregoli *yankee* et précieux, interprété par Ross Martin (1920-1981), vu comme étant « la tête ».

Gordon « est un savant, un bricoleur, un artiste de music-hall/prestidigitateur/bonimenteur et comédien sans pareil »³⁷, incarnant, par conséquent, la prise d'identité d'un autre, le mensonge, que l'on peut lire « en clef », *par exemple et entre autres lectures*, comme le jeu de rôle de l'homosexuel en temps de « placard ». Comme Martin Winckler le précise ensuite : « [...] Artie ne voyage jamais sans ses postiches et

puisse communiquer sans être comprise par la majorité, ici hétérosexuelle (ce qui est le principe de tout argot) : les allusions et doubles sens possibles que l'on peut entendre dans les dialogues de la série – souvent cités par les partisans d'une lecture « gay » de celle-ci – ressortissent à ce phénomène, en quelque sorte, et l'on en donnera quelques exemples dans les pages qui suivront. La langue anglaise possède aussi son argot gay, le « polari », apparu en Angleterre entre le XVI^e et le XIX^e siècles, utilisé par les forains, les théâtres, les prostituées, les criminels, et, donc, les « acteurs » de la subculture gay.

³⁵ Notre titre fait écho, toujours en clin d'œil, cette fois clairement ironique, au film de Sacha Guitry *Ils étaient neuf célibataires* (1939).

³⁶ Artemus est un prénom peu courant, qui renvoie sans doute à la déesse Artémise, ne serait-ce que par sa proche consonance. Il possède donc une tonalité féminine. Artémise, de manière cohérente avec le sous-texte de la série, était la sœur jumelle d'Apollon (... Jim West ?).

³⁷ Winckler, M., Entrée « Les Mystères de l'Ouest » in Carrazé, Alain et Petit, C. (dir.), *Les Grandes Séries américaines des origines à 1970*, Paris, Huitième Art, 1994, p. 113.

sa boîte de maquillage »³⁸, ce qui va dans la même direction que notre remarque précédente. Il appelle souvent son partenaire « Mon petit Jim », ce qui, au vu de la différence d'âge entre les deux personnages – dans la vraie vie, Martin avait tout de même quinze ans de plus que Conrad, cela se voyait et était intégré à la diègèse –, même si elle n'atteint pas celle de Batman et Robin dans la série de la même époque, permet une lecture proche d'une relation entre l'éraسته et l'éromène de la Grèce classique, *mutatis mutandis*.

Sans même aller jusque là, on notera qu'ils se sauvent tour à tour de la mort : d'abord West sauve Gordon dans « La Nuit où le dragon cria » (« *The Night the Dragon Screamed* »), tandis que Gordon sauve West dans « La Nuit de la terreur cachée » (« *The Night of the Underground Terror* »). Ils prennent ainsi des risques insensés pour se sauver mutuellement, au péril de leur propre vie, comme les soldats du (peut-être mythique) Bataillon sacré de Thèbes évoqué par Platon ou Plutarque, supposément composé de couples d'amants prêts à se sacrifier l'un pour l'autre pendant les batailles, donc extrêmement combattifs, courageux et efficaces. Enfin, « [s]i la situation l'exige, ils communiquent par des regards, des gestes ou des signes souvent plus explicites que des paroles »³⁹, complicité qui peut être interprétée dans un

³⁸ Que l'on voit en particulier dans l'épisode « La Nuit du cirque de la mort » (« *The Night of the Circus of Death* »). Cf. Winckler, M. in Carrazé, A. et Petit, C. (dir.), *op. cit.*, p. 114. Dans la série contemporaine d'espionnage *Mission Impossible* (*Mission: Impossible*, 1966-1973), le personnage de Rollin Hand, joué par Martin Landau, est lui aussi un expert en déguisements, mais bien moins flamboyants et même « irréalistes » que ceux d'Artemus (Hand ne se travestit jamais en femme, par exemple et « excelle à *prendre la place* des autres », selon M. Winckler, qui souligne, in le dossier de *Génération Séries*, *op. cit.*, p. 13). Artemus ferait plutôt penser aux ambigus Dupond et Dupont dans *Les Aventures de Tintin*, qui, eux, ne trompent personne... ce que, « dans la vraie vie » (*i. e.* une série « réaliste », ce que n'est pas la nôtre), Artemus non plus ne devrait pas parvenir à faire ! Avec *Les Mystères de l'Ouest*, on est donc dans le jeu, l'excès, la caricature, la parodie, le théâtre, revendiqués en un nouveau clin d'œil pour le spectateur amateur de kitsch et de *camp*.

³⁹ Liardet, D., « *Les Mystères de l'Ouest* ». *Les Reflets de l'étrange*, *op. cit.*, p. 173.

rapport plus qu'amical par un certain spectatorat, on en conviendra.

Robert Conrad, véritable athlète – il fut un temps boxeur, et toujours sportif – qui exécutait lui-même ses cascades et ses combats⁴⁰, homme à femmes dans la vraie vie⁴¹, est sans

À rapprocher de la belle phrase prononcée par le personnage principal dans le documentaire de Mitra Farahani consacré au peintre homosexuel iranien Bahman Mohassess (1931–2010) : « Dans nos jeux de regards, les non-initiés seront confondus » (*Fifi hurle de joie*, 2013).

⁴⁰ Jusqu'à ce qu'un sérieux accident sur un tournage de la quatrième saison, visible à l'écran, change la donne et lui fasse renoncer, assurances obligent, aux plus périlleuses d'entre elles, la production lui imposant alors une doublure pour ce qui s'avérera être les 17 derniers épisodes de la série (dans « La Nuit des fugitifs » [« *The Night of the Fugitives* »]). Pour ce qui est des combats, ils apparaissent comme véritablement « chorégraphiés » (Winckler, M. in Carrazé, A. et Petit, C. (dir.), *op. cit.*, p. 13), ce qui est à mettre du côté d'une esthétisation (érotisation ?) à la fois du corps de l'acteur et de la narration des épisodes eux-mêmes, ainsi que, sans doute, de leur « mise en scène » qui avouerait son simulacre, tels un opéra, un ballet, voire une performance... Cf. aussi Liardet parlant de ces combats qui « ressemblent à des ballets ou à d'autres performances scéniques », Liardet, D., « *Les Mystères de l'Ouest* ». *Les Reflets de l'étrange*, *op. cit.*, p. 169. Dans « La Nuit du marionnettiste » (« *The Night of the Puppeteer* »), Jim West apparaît de toute façon comme un excellent... danseur.

⁴¹ Selon Louis Skorecki : « une encyclopédie du savoir-vivre macho *made in Beverly Hills* », cf. Skorecki, Louis, *Sur la télévision. De Chapeau melon et bottes de cuir à Mad Men*, Nantes, Capricci, 2011, p. 175. Lire aussi tout le chapitre « Deux ou trois hommes dans la vie du petit Robert », p. 171-176, paru précédemment dans *Libération* du 29 juin 1992, où le même auteur explique avec malice que l'acteur dut sa carrière à sa rencontre avec plusieurs hommes, dont Nick Adams, acteur (ami de James Dean, sans doute gay comme ce dernier, et qui joua un petit rôle dans *La Fureur de vivre* [*Rebel Without a Cause*, 1955], de Nicholas Ray), lequel « trouve Robert joli garçon, et lui fait des propositions malhonnêtes » (*op. cit.*, p. 171). Notons que ce *macho* qu'est Conrad est aussi un précieux : « Il s'est tellement identifié à ce dandy élégant [le personnage de Jim West] (il dessinait lui-même ses costumes à jabot et dentelles) qu'il croit sa carrière terminée [quand *Les Mystères de l'Ouest*

conteste « le » héros de cette série, au point que Ross Martin, son partenaire à l'écran, a pu s'en agacer, selon maints témoignages de l'époque. Le titre espagnol de cette série, repris dans divers pays d'Amérique Latine, n'est-il pas simplement *Jim West*, et au Brésil, lusophone, *James West* ? D'ailleurs, on trouve parfois sur Internet des critiques/blogueurs qui disent que le titre original en anglais de la série, *Wild Wild West*, serait un clin d'œil au patronyme du personnage principal, et que le titre, avec cet adjectif redoublé, ferait référence à un James West deux fois sauvage (sexuellement), donc « dans un certain contexte “sexuellement déchaîné” »⁴². Ce titre, par conséquent, si l'on va un peu plus loin, serait une allusion à une possible icône gay en la personne de Jim West... si l'on oublie la ménagère de moins de cinquante ans, laquelle, aux États-Unis comme ailleurs, en 1965-1969 comme aujourd'hui, a elle aussi des désirs scopiques de même nature !

Donc, si l'on accepte que, comme la plupart des critiques le font remarquer, les combats physiques de Robert Conrad, menés par un « héros invincible qui possède un esprit sain dans un corps sain [...] et doté d'une force physique peu ordinaire »⁴³, pesèrent d'un grand poids dans le succès de la

sont supprimés]» (*op. cit.*, p. 173). Notons que l'autre série connue où Robert Conrad joua, *Les Têtes brûlées* (*Baa Baa Black Sheep*, 1976-1978) respire aussi la testostérone et, si l'on veut, l'homosocialité – puisqu'il s'agit des exploits d'un groupe de pilotes anticonformistes pendant la Guerre du Pacifique –, mais sans clin d'œil gays (in)visibles particuliers.

⁴² Selon le blogueur ERROFLYNN dans le forum de discussion consacré à Robert Conrad (particulièrement sur le personnage de James West dans *Les Mystères de l'Ouest*, et encore plus sur l'homosexualité dans la série) via un article posté le 16. 3. 2010, à lire sur allocine.fr (dernière consultation le 8. 4. 2015). Winckler et Petit disent la même chose et ajoutent une autre acception : « [...] [L]e mot “wild” redoublé signifie à la fois “sauvage” [et] “foldingue” [...] », cf. Winckler, M. et Petit, C. (dir.), *op. cit.*, p. 79.

⁴³ Liardet, D., « *Les Mystères de l'Ouest* ». *Les Reflets de l'étrange*, *op. cit.*, p. 179. L'auteur « écrit même que West/Conrad est « [d]oué d'une grande maîtrise corporelle, doté de qualités athlétiques proches d'un félin ou d'une bête sauvage [...] », insistant sur son côté « animal » (et sensuel), à

série, il faut accepter aussi que chacun des téléspectateurs/trices pouvait s'y reconnaître : de l'enfant ou adolescent voulant lui ressembler et jouer au gendarme et au voleur comme lui, à la femme émoustillée par le corps parfait de cet homme élégant et sportif, en passant par l'homme gay... pour les mêmes raisons⁴⁴.

Bien des critiques insistent sur les tenues ajustées de West (que les caméras détaillent), notamment le pantalon, François Julien allant jusqu'à dire que « [...] [l]es yeux de Robert Conrad sont toujours aussi bleus, ses pantalons aussi moulants [...] »⁴⁵ à la fin de la série qu'au début. Conrad lui-

lire in Liardet, D., *Les Mystères de l'Ouest* ». *Les Reflets de l'étrange*, *op. cit.*, p. 169.

⁴⁴ Le hasard, mais en est-ce vraiment un ?, veut que l'illustration, choisie par son auteur, correspondant aux photos utilisées durant les années 60 dans les prisons espagnoles, au cours des thérapies aversives destinées à « guérir » les gays, est un cliché de Robert Conrad posant en maillot de bain moulant, probablement quelques années à peine avant le tournage des *Mystères de l'Ouest*, cf. Arnalte, Arturo, *Redada de violetas. La represión de los homosexuales durante el franquismo*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2003, s. p. (photo n° 7 du cahier intérieur).

⁴⁵ Julien, F., *op. cit.*, p. 176-177. Lors du passage du noir et blanc à la couleur, la teinte du costume de West avait été choisie (le bleu) précisément pour s'harmoniser avec le bleu de ses yeux et avec son bronzage, pour plaire aux admiratrices (au moins) de Conrad, cf. les détails sur la création des costumes et leur évolution durant la série in Kesler, Susan E., *Dossier West. Les Nuits des Mystères de l'Ouest*, Amiens, Encrage, « Guide des grandes séries » n° II, 1994, p. 84-86 (éd. originale *The Wild Wild West, The Series*, Downey, Arnett Press, 1988), avec Bibliographie quasi exhaustive p. 238-246, à la fois américaine et française (rajoutée, pour cette dernière, dans la version française de l'ouvrage). Ce volume précieux recèle maints témoignages des « acteurs » de la série de l'époque, moult anecdotes et détails sur le déroulement des tournages de la série, de ses tout débuts jusqu'à sa suppression... mais absolument rien sur l'analyse, le sens, encore moins le sous-texte gay des *Mystères de l'Ouest*, qui reste improbable ou tabou, sans doute, pour l'auteur. Pour compléter cette Bibliographie, on renvoie au tout aussi précieux essai de Liardet D., déjà cité, « *Les Mystères de l'Ouest* ». *Les Reflets de l'étrange*, *supra*. Quant aux sites Internet, de nombreux sites américains

même n'était sans doute pas dupe du potentiel homoérotique – donc, assumé – de ces vêtements, pour une partie du public, de l'autre côté de l'écran. En effet, dans la seule interview télévisée qui réunit sur le même plateau Robert Conrad et Ross Martin à l'occasion de leurs retrouvailles pour un téléfilm, des années après la fin de la série (cf. *infra*), « Jim », à une question de la présentatrice sur le fait qu'il doit maigrir pour rentrer dans ce pantalon désormais trop petit (*sic*), répond ironiquement qu'il le fera parce que, en Espagne, « un danseur de flamenco veut [l]e voir dans ce pantalon », ajoutant, tout aussi goguenard, mais avec la dose de vérité qui réside toujours dans l'humour : « Si ça lui fait plaisir. J'ai besoin de public », avant de rire une fois que le public lui-même, dans le studio, a éclaté de rire⁴⁶.

contiennent des informations précieuses sur la série ou ses interprètes, à travers articles et dossiers (citons-en simplement deux parmi cette multitude : fanpop.com/clubs/wild-wild-west et surtout l'« officiel » et complet wildwildwest.org), alors que, en français, la moisson est plutôt maigre : on citera celui du fan-club français, fondé en février 1998 à Paris, association-james-west.com (fan-club dirigé par Sylvain-Marie Clément), qui vend plusieurs produits dérivés, ainsi qu'un fanzine, *Arabella & Henrietta* (66 n° parus jusqu'à notre dernière consultation, le 8. 4. 2015). Citons enfin un autre fan-club, américain, fondé il y a plus de vingt-cinq ans (par Ann Teipen à Indianapolis), qui publia une centaine de numéros d'un fanzine papier intitulé *Back to the Wild Wild West*.

⁴⁶ Conrad, pourtant amateur de ballet (d'où, en partie, le côté chorégraphié de ses cascades) et de flamenco (d'où, en partie, le stylisme de ce pantalon), semble singer un instant de manière moqueuse la pseudo demande de ce danseur de flamenco espagnol, qui apparaît efféminé ou gay. Mais notre impression est furtive et sa véracité invérifiable. Il se moque aussi de lui-même et de ses goûts précieux, mais également de certaines critiques contre ces vêtements, au début du succès de la série. À voir dans les bonus du coffret TF1 Vidéo, « Interview télévisée de Robert Conrad et Ross Martin extrait du *talk-show* intitulé "Everyday" (octobre 1978) », diffusée le 16. 10. 1978. Ce programme de *talk show* quotidien, alors animé par Stephanie Edwards et John Bennett Perry, ne dura que deux saisons, mais il était repris sur plusieurs chaînes américaines *via* le système de la « syndication ». Nous donnons ici les paroles de Conrad dans la version du sous-titrage – fidèle – proposée par

Le regard porté par la caméra sur le corps de West est plus généralement l'un des éléments, avec les travestissements de Gordon, qui plaident pour l'homoérotisme de la série, aux yeux de l'immense majorité des observateurs. L'un d'eux rappelle que « [...] les aventures dans lesquelles [West] se lance l'amènent souvent à se retrouver torse nu (qu'il a fort joli d'ailleurs) »⁴⁷.

Parmi de nombreux exemples, on citera déjà le tout premier épisode, le « pilote », intitulé « La Nuit des ténèbres » (« *The Night of the Inferno* »), où la première apparition de Jim, au début dudit épisode, est une révélation : elle a beau être furtive, dans un premier temps, elle est marquante, car l'agent secret – qui ne porte pas encore ses célèbres costumes – y est montré se démenant comme un sauvage, dépoitraillé, chien fou déchaîné : la caméra qui montre un instant son visage descend tout de suite sur son abdomen musclé, juste entraperçu, comme les traits de son visage. La scène ne dure que quelques secondes, comme un *teaser*, mais moins d'une minute après il est montré sous toutes ses coutures de manière apaisée (lui, comme la caméra), la caméra en question se gobergeant de son visage sexy et de son torse nu encadré seulement d'une veste courte : dès le départ de la série, le ton est donc donné, tout est dit, tout est posé de la caméra amoureuse de James T. West/Robert Conrad et du *tópos* iconique le concernant⁴⁸.

On mentionnera également l'épisode « La Nuit du cobra d'or » (« *The Night of the Golden Cobra* »), où joue aussi Boris Karloff, et son *incipit* où apparaît un Jim West torse nu et en sueur⁴⁹, lequel s'entraîne dans leur wagon luxueux à un combat d'art martial avec un Gordon habillé et protégé

le coffret.

⁴⁷ afd.s.tv (dernière consultation le 8. 4. 2015). D'ailleurs, il est rarissime de voir les jambes nues de West, son torse étant son atout majeur, vu sa taille.

⁴⁸ De même pour Gordon, qui apparaît pour la première fois dans cet épisode, au même moment, sous un déguisement, ce qui sera son rôle topique et récurrent dans la série.

⁴⁹ « L'œuvre est une sueur », nous rappelle d'ailleurs le très au courant Cocteau, Jean, in *Le Secret professionnel*, Paris, Stock, 1922, p. 20.

quant à lui de pied en cap (car lui n'est pas le *sex symbol* de la paire). Une fois le combat terminé, corps à corps viril s'il en est, la caméra s'attarde de longues minutes sur les muscles du cow-boy agent secret, de manière assez gratuite, tout spécialement quand West est appuyé nonchalamment contre la paroi de la cheminée dudit wagon.

Les dialogues jouent alors avec ce corps, offert à qui le veut bien de l'autre côté de l'écran. En effet, West fait une référence ironique au pigeon voyageur qui vient d'arriver dans le wagon et qui, selon lui, semble faire une drôle de tête parce qu'il apporterait la note de son tailleur, clin d'œil probable aux tenues coquettes, somptueuses et sophistiquées de West, dont les courriers des lecteurs/trices des journaux américains faisaient alors grand cas. Quant à la suite de la scène, elle fait entendre un échange entre West et Gordon, appelés à une mission urgente en Louisiane : « Et je ne te parle pas des jolies, des ravissantes créatures de la Nouvelle-Orléans »⁵⁰, lui dit ainsi Gordon à propos de la perspective réjouissante d'aller tous les deux en mission là-bas.

Or, cette remarque, eu égard à l'atmosphère homoérotique qui est celle de cette scène, surtout au début, semble là uniquement afin de « donner le change » aux yeux du spectateur/de la spectatrice *lambda* : quelques paroles lancées pour un avenir virtuel (par essence) n'engagent véritablement à rien. Cette remarque peut être généralisable à toutes les paroles – et elles sont profuses – qui protestent de l'hétérosexualité des deux compères et de leur goût pour la séduction (quasi mécanique, d'ailleurs) des femmes au long de ces épisodes. Des paroles qui, souvent, sont prononcées après des scènes ambiguës quant au comportement ou à la représentation de l'un, l'autre ou des deux acolytes, comme s'il s'agissait de revenir à la « norme » et d'éteindre ce feu homoérotique potentiel.

Se retrouver torse nu presque sans prétexte (s'habiller, se

⁵⁰ Nous donnons la version française, car elle est celle qui nous a permis, à nous spectateur francophone, enfant, de « recevoir » cette série et son univers. Nous donnons aussi le sous-titrage français de la v.o., car il est fidèle à la version anglaise et donne une idée très proche du texte originel (ici : « Sans oublier les charmantes dames de la Nouvelle-Orléans »).

déshabiller, certes, en est un, mais montre-t-on vraiment dans les autres séries TV ces moments de la vie du héros ? Or, on voit souvent dans *Les Mystères de l'Ouest* West changer de vêtements et exhiber son torse) est particulièrement fréquent pour Jim, la plupart du temps en présence de son partenaire, ou alors quand il répète une bagarre dans le wagon, avec ou sans Gordon, mais souvent avec lui, évidemment, pour l'image doublement mâle et complice ainsi créée. On pense par exemple au quasi-*incipit* de « La Nuit du lit qui tue » (« *The Night of the Deadly Bed* »⁵¹), où West est en train de s'habiller en présence de son compagnon Gordon.

Plus tard, on verra que cette nudité ostentatoire est liée aussi à des scènes de torture subies par le héros, ce qui provoquera d'autres commentaires de notre part. Mais ici, on veut surtout dire que tous les moyens sont bons pour exhiber le corps à demi-nu de James West. Ainsi, par exemple, dans « La Nuit du double jeu » (« *The Night of the Turncoat* »), West se déshabille pour être plus à l'aise dans une opération qui nécessite de plonger plusieurs fois au fond d'une rivière⁵². Or, une fois sorti de l'eau, il va passer pratiquement tout le reste de l'épisode, soit une très longue période, torse nu.

Certains blogueurs ou critiques vont même plus loin à propos, cette fois, de l'attitude de West, pointant le fait que, « [b]ien que macho, il porte des vêtements souvent moulants [comme on vient de le voir, et ce qui constitue apparemment une contradiction pour le blogueur⁵³] et se montre

⁵¹ Dans l'épisode « La Nuit des vipères » (« *The Night of the Vipers* »), West, d'abord torse nu en présence de Gordon – avec un gros plan sur sa chemise déchirée, qui laisse voir des fragments de son corps, pour fétichistes avertis –, porte ensuite un pantalon en cuir et se bat contre des assaillants... qui ont des masques à paillettes [*sic*].

⁵² Pour l'anecdote, on devine l'espace d'un instant un plongeur en combinaison présent pour assurer la sécurité de l'acteur Robert Conrad qui, comme on le sait, effectuait lui-même ses cascades.

⁵³ Même si ce « pantalon très très [*sic*] ajusté » est là « pour lui permettre d'effectuer les acrobaties les plus périlleuses », ce qui est vrai aussi, cf. Winckler, M. in Carrazé, A. et Petit, C. (dir.), *op. cit.*, p. 113.

généralement insensible aux femmes »⁵⁴, tandis qu'un autre remarque lui aussi « son absence de réaction au charme féminin »⁵⁵ et le fait que lui comme Gordon changent souvent de partenaires féminines. Ces jugements sont sans doute quelque peu exagérés, car West – comme son acolyte – regarde souvent les femmes, et apparaît séduit par certaines d'entre elles.

Mais ces propos signifient que plusieurs des téléspectateurs ont remarqué – ou ont *voulu* remarquer – que ces regards sont des prétextes, des passages obligés, en quelque sorte, tout comme les scènes dans le train, à la fin de presque chaque épisode, où les deux agents reçoivent des femmes séduisantes, sorte de « repos du guerrier » promis en hors champ (bien entendu... car ainsi on ne verra jamais leur concrétisation).

La série donne ainsi un os à ronger à chaque type de spectateur, et ce qui est dit à un premier niveau de lecture dans la diégèse peut très bien ne pas « tenir la route », dès lors que l'on peut ou veut y déceler un sous-texte autre, finalement extra-diégétique, car l'homosexualité « diégétique » de West et Gordon n'est pas « possible » *stricto sensu*... Sauf à être auto-réprimée, sublimée et même cachée à leurs propres yeux, ce qui, après tout, psychologiquement, culturellement et historiquement, est tout à fait plausible, comme les nombreux cas rapportés de relations homosexuelles plus ou moins sublimées, justement, et découvertes dans toutes les Armées ou les milieux masculins

⁵⁴ Selon Nathanaël Picas dans son article sur « *Wild Wild West* » (la série, mais aussi le film) du 17. 1. 2005, à lire sur afds.tv, le site de feu l'excellente émission de radio universitaire belge « Aux Frontières des Séries (AFDS.tv) » de la station Hellena, à Louvain-la-Neuve (dernière consultation le 8. 4. 2015). Cf. aussi : « Les femmes sont étonnamment dépourvues de relief [ce qui est un peu exagéré] [...]. Bonnes ou mauvaises, elles ne font que passer, sans vraiment intéresser nos héros », selon Winckler, M., in le dossier de *Génération Séries*, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁵ Selon le blogueur ZAITCHICK, le 14. 8. 2009, sur le forum de discussion consacré aux *Mystères de l'Ouest*, où les participants s'écharpent sur la validité du sous-texte gay éventuel de la série, débat à découvrir sur forum.westernmovies.fr (dernière consultation le 8. 4. 2015).

clos (prison ou caserne, sans compter précisément les cow-boys cités plus haut) le montrent bien.

West paraît bel et bien méfiant vis-à-vis des femmes – avec raison, parfois, car il y en a beaucoup de fourbes et de criminelles dans la série, comme par hasard⁵⁶ – et également désinvolte, sinon détaché, de ces créatures de la gent féminine⁵⁷. Ce qui, *in fine*, est cohérent avec les propos de nos blogueurs quant à leur « ressenti » de spectateur face à une œuvre – de télévision, donc – qui ressortit, aussi, et davantage même que le cinématographe, à une « industrie » qui doit ménager ses intérêts en flattant le plus possible de spectateurs/trices sans s'en aliéner d'autres. Cette équation est ardue, certes, mais elle laisse de la place, si elle est bien résolue, à quantité de regards différents.

Ces deux hommes, raffinés et galants, sont, de plus, « [t]oujours rasés de près, prenant soin de leur hygiène et de leur élégance, [et] portent de superbes costumes trois pièces agrémentés de boutons de manchettes et de foulards en soie »⁵⁸ : si le soin apporté à leur propre personne ne fait pas d'eux des homosexuels, mais simplement des « métrosexuels » avant l'heure, ce soin peut être décrypté comme tel par tout ou partie de la communauté homosexuelle.

Or, outre cette catégorisation binaire entre Gordon et West vue plus haut, les deux agents, célibataires par nécessité de service⁵⁹, dirons-nous, vivent ensemble (nécessité de service, là encore ?) dans ce train qui a été spécialement conçu et

⁵⁶ À moins qu'elles ne changent d'attitude à la fin d'un épisode, se rendant compte de leur méchanceté et du danger – de mort – qu'elles font courir à West.

⁵⁷ Tout comme Gordon, car « [...] [ils] ne se départ[ent] jamais d'une certaine réserve, distribuant les flatteries et les compliments [aux femmes] avec la même aisance que les coups », selon Liardet, D., « *Les Mystères de l'Ouest* ». *Les Reflets de l'étrange*, *op. cit.*, p. 174.

⁵⁸ Liardet, D., *ibid.*

⁵⁹ Liardet nous explique que « [l]e caractère dangereux de leur vie aventureuse les empêche [...] d'entretenir une liaison suivie [...] », cf. Liardet, D., *ibid.*

aménagé pour leurs missions⁶⁰. Bien entendu, de jolies pépées, ravissantes idiotes ou spirituelles, c'est selon, croisent leur route et, particulièrement, à la fin d'un épisode-type, nos deux célibataires « [...] reçoivent la visite dans leur train de deux ravissantes jeunes femmes [...] et s'amuse[n]t à les taquiner [...] »⁶¹. Mais, avant que de se pencher plus loin sur ces apparitions féminines, on dira d'ores et déjà qu'elles semblent interchangeable et que les deux hommes ne s'attachent jamais aux filles en question, leur présence semblant être une simple concession à la *dôxa* de la série TV grand public.

Didier Liardet étudie la présence et le rôle des femmes dans la série, et y trouve « un érotisme prudent (les jolies femmes ne manquent pas) »⁶². Il observe ainsi :

Une jeune femme accompagne parfois [l]es criminels, servant ses propres intérêts avant tout. [...] [E]lle n'hésite jamais à se servir d'une arme à feu. [...]. Ces jeunes femmes dont la présence à l'écran est assez courte et dépendante du temps de présence de leur compagnon sont vêtues de longues robes, élégantes et attrayantes, qui mettent en lumière leur beauté [...]. Intelligentes et distinguées, elles dissimulent leur pensée derrière une façade physique agréable et innocente que personne n'oserait soupçonner [...].⁶³

⁶⁰ Là encore, on peut trouver des indices d'un sens second, ou d'un « double fond » à ce décor, comme à la nature et à la fonction finales de cette série : « Comme les autres décors, ce wagon recèle une dimension cachée sous son apparence de simple salon de thé ou salon de repos [...] », selon Liardet, D., « *Les Mystères de l'Ouest* », *Les Nuits de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 22. On redit ici que Liardet ne va jamais jusqu'à élargir ce concept à un sous-texte gay latent et celé.

⁶¹ Liardet, D., « *Les Mystères de l'Ouest* ». *Les Reflets de l'étrange*, *op. cit.*, p. 207.

⁶² Liardet, D., « *Les Mystères de l'Ouest* ». *Les Nuits de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 19.

⁶³ Liardet, D., « *Les mystères de l'Ouest* ». *Les Nuits de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 32 et 33. Et aussi : « Servant souvent leurs propres intérêts, de charmantes jeunes femmes [...] accompagnent parfois les adversaires de West et

On remarque que, même si Liardet refuse toute lecture gay ou *gay friendly* de la série, le portrait pertinent qu'il trace des femmes dans *Les Mystères de l'Ouest* peut aller dans le sens de cette lecture, même si ces remarques – excepté l'« intelligence » prêtée à ces femmes, en effet visible dans certains épisodes... mais pas tous ! –, qui mettent en valeur une possible misogynie de la série peut, certes, se rapprocher aussi d'une vision « macho », tout simplement, proposée par la série⁶⁴. On n'oubliera pas non plus que, dans le générique, l'avatar dessiné de West frappe violemment une femme qui veut, certes, le poignarder, faisant ainsi preuve d'une violence envers une femme quasi inédite dans une série télévisée⁶⁵.

Gordon. [...] Adeptes du mensonge et capables d'une certaine agressivité, ces femmes très intelligentes manipulent à leur guise leurs interlocuteurs masculins, à l'exception des deux agents, et trahissent souvent leur confiance [...] », selon Liardet, « *Les Mystères de l'Ouest* ». *Les Reflets de l'étrange*, *op. cit.*, p. 196, qui va dans la même direction d'une vision assez misogyne – malgré l'intelligence reconnue de certaines femmes – du sexe féminin dans la série.

⁶⁴ On remarquera que l'une des rares (curieusement) récompenses obtenues par la série échet à l'actrice Agnes Moorehead, nommée par ailleurs quatre fois aux Oscars (elle joua aussi la mère de Kane dans le *Citizen Kane* d'Orson Welles, de 1941 et... celle de Samantha, nommée Endora, dans la série *Ma sorcière bien-aimée* [*Bewitched*, 1964–1972]), à savoir un Emmy Award pour son rôle d'Emma Valentine, « Valentine la vicieuse/brutale/violente/cruelle/odieuse » – la polysémie du terme anglais est bien utile – dans l'épisode « La Nuit de la mariée » (« *The Night of the Vicious Valentine* »). Or, Moorehead fut l'une des rares actrices (presque) *out* dans le Hollywood de l'Âge d'Or, et, aussi, une véritable icône gay et lesbienne, du fait de ses rôles de femme à poigne, de *butch* à la Joan Crawford. Cf. Hadleigh, Boze, *Hollywood Lesbians*, New York, Barricade Books, 1994 et l'article de White, Patricia, « Supporting Character: The Queer Career of Agnes Moorehead », in Creekmur, Corey K. et Doty, Alexander (éd.), *Out in Culture. Gay, Lesbian, and Queer Essays on Popular Culture*, Durham, Duke University Press, 1995, notamment p. 91-93.

⁶⁵ Fallait-il aussi que la femme fût animée de mauvaises intentions pour mériter ce traitement – s'il est mérité, d'ailleurs... Cette version du générique (dans d'autres, selon les saisons considérées, la femme est

On ajoutera de manière générale que, « [g]rand séducteur s'il en est, West entretient néanmoins des relations ambivalentes avec la plupart des femmes qu'il rencontre au cours de ses missions [...] »⁶⁶, comme on l'a vu dans les lignes qui précèdent. Pour synthétiser, malgré tout, et en reprenant même les mots d'une femme, la critique Susan Kesler : « Si, malgré sa bravoure, James West cède sous le nombre, c'est souvent à cause d'une trahison féminine »⁶⁷...

Comme exemple d'une présentation peu glorieuse des femmes, vues comme de jolies « potiches » peu intelligentes, on pourrait citer « La Nuit des bandits » (« *The Night of the Bogus Bandits* ») : outre le sadisme ricanant du docteur Loveless devant le spectacle d'un West pourchassé dans un camp pour être tué, en une mise en scène traîtresse et perverse⁶⁸, on notera la bêtise de la jeune et belle accompagnatrice de Loveless, Belladonna, au nom doublement *ad hoc* – belle dame, mais aussi plante vénéneuse et mortelle – devant une tirade de West qu'elle ne comprend pas : fronçant les sourcils, désarçonnée et stupide, elle demande à Loveless de lui expliquer ce que veut dire l'agent secret quand il s'exclame, d'une formule point trop ardue à comprendre : « Il y a longtemps que j'applique le proverbe : "Nul n'est trompé qui se sait trompé" »⁶⁹, signifiant qu'il a

simplement repoussée) est étudiée, comme les variantes au cours de l'ensemble des saisons, in Liardet, D., « *Les Mystères de l'Ouest* ». *Les Nuits de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 13-19. Cf. aussi Winckler, M. et Petit, C. (dir.), *op. cit.*, p. 78, qui incluent ce détail dans la configuration d'une homosexualité possible du personnage : « [James West] est à peu près insensible aux femmes (on le voit d'ailleurs en boxer une au générique) ».

⁶⁶ Liardet, D., « Les Mystères de l'Ouest ». *Les Reflets de l'étrange*, *op. cit.*, p. 195.

⁶⁷ Kesler, S. E., *op. cit.*, p. 54.

⁶⁸ Pas dans le sens sexuel, mais on voit tout de même le maléfique docteur viser West avec un revolver qui tire à l'envers.

⁶⁹ « Qu'est-ce que ça veut dire ? » demande Belladonna à Loveless en vf, et dans les sous-titres, simplement : « Quoi ? ». La phrase de West est traduite librement par rapport à l'original anglais, dont les sous-titres nous donnent fidèlement la clef : « J'ai appris à me méfier des offrandes des Grecs », référence aux mots latins placés dans la bouche de Laocoon

appris à ne pas faire confiance à Loveless, qui lui avait fait parvenir un revolver quelques minutes auparavant, alors que le revolver tirait par la culasse...

Donnons enfin un exemple, parmi les dizaines – puisque chaque épisode, ou presque, s'achève sur le même « cliché », la même saynète – de ce genre de scène conclusive évoquée brièvement plus haut, où les deux compères reçoivent des femmes dans leur garçonnière partagée : dans l'épisode « La Nuit des mille yeux » (« *The Night of a Thousand Eyes* »), on assiste aux taquineries finales – et ambiguës – entre Gordon/West et une jeune femme (dans d'autres épisodes, au nombre de deux, évidemment), ici une tueuse de charme, Jennifer Wingate, arrêtée et menottée pour avoir voulu tuer West : celui-ci la lutine, tandis qu'elle est toujours menottée, et que Gordon, jaloux (mais de qui ?) et interloqué, rappelle à son compère qu'il a, pendant trois jours et trois nuits, tout tenté afin de l'arracher à la mort, voulue par cette femme assassin, une créature à cet instant lovée dans ses bras...

Mais rien n'y fait et West, prêt apparemment à pardonner à Jennifer, embrasse à bouche que veux-tu la jeune criminelle. James repousse même, passablement irrité, les raisons de Gordon, dans ce qui ressemble à une vraie « scène de ménage » entre eux deux. Bien évidemment, une « rectification » on ne peut plus virile achève néanmoins et cette scène et l'épisode. En effet, lorsque la jeune femme se met à embrasser également Gordon, ce dernier est prêt lui aussi, comme West, à toutes les indulgences *in fine* pour « pardonner », au moins quelques minutes, à cette meurtrière en puissance.

Deux remarques s'imposent alors : d'abord, comme souvent à la fin d'une situation ambivalente, voire scabreuse entre les deux hommes (ici, la « dispute » presque conjugale),

par Virgile dans l'*Énéide* : « *Timeo danaos et dona ferentes* », i.e. « Je crains les Grecs, même quand ils font des cadeaux » (c'est-à-dire qu'il faut se méfier de certaines personnes, en toutes circonstances, même apparemment favorables). C'est donc plutôt l'inculture que l'inintelligence, ici, de la femme qui est raillée. Mais la production est sévère avec la jeune femme, car la phrase n'est pas d'un usage quotidien : c'est West qui apparaît décidément comme un esprit fin dans un corps fin.

la suite de la scène « redresse » l'orthodoxie de ladite scène pour le « spectateur moyen », par les paroles ou l'action ; ensuite, on ne peut pas écarter une lecture « homosexuée » de ces baisers partagés entre les deux hommes *via* la bouche de la jolie criminelle, comme une relation homothétique en mathématique, en quelque sorte, où l'élément « intermédiaire » n'est bel et bien que secondaire et finalement inutile. On peut donc résumer en disant que ces « taquineries », agaceries et minauderies finales avec les femmes – les mêmes, d'ailleurs pour Gordon, que quand il minaude travesti en femme – sont presque toujours dotées d'un double sens lisible par le spectateur aguerri et/ou concerné⁷⁰.

Intéressons-nous en détail, à présent, au tout aussi ambigu, quoique dans un autre sens, et sans doute davantage que West, personnage nommé Artemus Gordon joué par Ross Martin, entrevu dans les pages précédentes. D'abord, de manière générale, on notera que ce personnage adopte des mimiques parfois un peu efféminées, chichiteuses ou maniérées, notamment quand il est déguisé en savant, intellectuel, artiste et/ou aristocrate... ou même en « étranger » (étranger, déjà, au monde des cow-boys virils, sans doute, et donc « pied tendre » possiblement peu mâle), mais on ajoutera que cette gestuelle et ces « manières » transpirent même, selon nous, quand il n'est *pas* en représentation. C'est en tout cas le souvenir personnel que nous en gardons, confirmé par notre visionnage de 2015 pour cet article.

Précisons également que le doublage français de Ross Martin (par Roger Rudel⁷¹) lui fait une voix beaucoup moins

⁷⁰ Symptomatiquement, l'un des quatre chapeaux constituant l'Entrée de dictionnaire de Winckler sur la série, et qui s'intitule « Une imagerie à double sens », recense précisément les sèmes d'homosexualité possibles dans *Les Mystères de l'Ouest*, cf. Winckler, M. et Petit, C. (dir.), *op. cit.*, p. 78-79.

⁷¹ Il doubla Kirk Douglas dans la plupart de ses films et Robert Vaughn dans *Des agents très spéciaux* (*The Man from U.N.C.L.E.*, 1964-1968). Robert Conrad était doublé par Jacques Thébault, qui fut la voix française de Steve McQueen dans la plupart de ses films et dans *Au nom de la loi*, et

mâle, plus aiguë, qui tourne parfois au *falsetto*, accompagnée aussi de jappements, de petits cris de gorge et autres gloussements – Gordon étant déguisé ou pas –, des sons rarement présents ou aussi exacerbés dans la version originale, et qui accentuent ce côté « follasse » du personnage, un peu à l'exemple du doublage français du personnage de Danny Wilde (joué par Tony Curtis) par un déchaîné, gai et moqueur Michel Roux dans *Amicalement vôtre...*, doublage qui rend Wilde lui aussi plus *queer* en français que dans l'original britannique.

On voit donc que le doublage a extrémisé l'efféminement du personnage de Gordon pour les Français, déjà présent de manière latente dans certaines de ses caractéristiques, dont le travestissement, bien évidemment. Or, si un rapide sondage – non scientifique – auprès des spectateurs français qui virent la série dans les années 70 confirme que « Gordon s'habille toujours en femme », pour synthétiser les propos des interviewés par nos soins, il appert que ce cher Artemus ne se travestit en femme que dans deux épisodes, sur les cent quatre, rappelons-le, que compte la série, ainsi que dans le premier des deux téléfilms tournés après la fin de la série, et dont nous parlerons un peu plus loin.

Si l'on ajoute que le premier de ces deux épisodes – le n° 25 de la première saison, en noir et blanc, diffusé en France pour la première fois en 1999 (le 11 décembre, sur feu la chaîne Cinétoile de feu le groupe TPS) et uniquement en VO sous-titrée, n'ayant jamais été doublé – n'a donc pas été vu par les jeunes spectateurs français que nous étions, il n'y a qu'un seul épisode et une seule scène – qui dure à peine plus de cinq minutes, et, de plus, avec une présence effective de Gordon en femme à l'écran qui n'excède pas deux minutes⁷² – pour nous avoir autant marqués, nous

Patrick McGoohan dans la plupart de ses films et dans *Le Prisonnier* (*The Prisoner*, 1967-1968).

⁷² 2 min. sur 104 épisodes de 48 min., ce qui donne un pourcentage approximatif de 0,04 % de présence à l'écran d'un Gordon travesti pour les Français, et de 0,08 % pour le public états-unien grâce à la scène en noir et blanc, à peu près de même longueur, avec Gordon en cantinière sur sa carriole.

spectateurs, et imprimé dans notre mémoire reconstructive l'essence d'un Gordon travesti : il fallait que cette essence fût symbolique pour s'imposer ainsi à notre esprit...

Ces deux épisodes où « Artemus est un travesti de talent, qui se transforme indifféremment en homme ou en femme [ici, donc, en femme] et change de voix à volonté »⁷³ sont donc : d'abord, « La Nuit des Conquistadors » (« *The Night of the Freebooters* »), celui qui n'a pas été diffusé à l'époque en France, où l'on assiste à l'arrivée dans une carriole de Gordon entouré de fort jolies filles, pour vendre de l'alcool et provoquer l'envie de s'amuser et de perdre la tête à des miliciens, dans un fort où ils retiennent prisonnier West. Gordon « en fait des tonnes » dans l'imitation de cette cantinière d'un genre étrange, avant de faire « le coup de feu », pour délivrer son ami et réaffirmer ainsi sa virilité, sans doute.

L'autre épisode « travesti » de Gordon qui est resté culte est « La Nuit de la terreur verte » (« *The Night of the Green Terror* »). Déguisé en *squaw* dansant avec grâce (*sic*) autour du feu et des tipis, dans un campement indien où West est retenu prisonnier, la scène est restée célèbre car elle est vraiment drôle, notamment grâce aux minauderies de Gordon, qui se paie même le luxe de faire de l'œil un instant aux indiens mâles qui surveillent le campement. Mais il redevient vite « homme » pour la bagarre, une fois West délivré, comme dans l'épisode précédemment cité, devant rassurer le spectateur sur sa bravoure virile.

Même s'il ne s'agit pas d'un épisode de la série *stricto sensu*, on peut se pencher également sur le téléfilm diffusé un peu plus de dix ans après la fin de la série, car il nous apprend bien des choses sur la vision proposée par la production (sans Garrison ni son successeur et ami Bruce Lansbury, cette fois) des deux héros, en interaction, sûrement, avec les réactions passées des spectateurs lors de l'Âge d'Or de la série. Ce téléfilm, intitulé « Le Retour des Mystères de l'Ouest » (« *The Wild Wild West Revisited* », diffusé sur CBS le 9. 5. 1979⁷⁴), présente un Artemus Gordon qui a repris son

⁷³ Winckler, M. et Petit, C. (dir.), *op. cit.*, p. 78.

⁷⁴ Il y en eut un second, « Les Mystères du Far West, ou : Encore plus de

métier de comédien. Dans ce téléfilm un peu particulier, car souvent parodique des spécificités de la série – comme cela arrive dans les meilleurs *sequels* de séries, tournés des années après la fin de ladite série, comme ici, pour un format unique d'une soirée⁷⁵ –, Gordon se retrouve deux fois travesti, c'est-à-dire autant que pendant toute la série originelle. On peut se demander pourquoi...

Il est d'abord vêtu d'une superbe robe verte, dans le wagon « conjugal », et West lui assure, devant les doutes d'Artemus, que même lui ne le reconnaîtrait pas, avec un sourire goguenard, échange qui en dit long sur la volonté de clin d'œil assumé envers le spectateur, *straight* ou gay, la production connaissant évidemment toutes les rumeurs, une décennie plus tard, à propos de ce couple particulier de série TV. Ensuite, et surtout, Gordon apparaît en danseuse/entraîneuse (donc prostituée) de saloon, avec gros plan sur sa jambe et caméra qui remonte sur visage fardé. West garde ce regard goguenard, amusé, plein de distance devant le show de son ami, car il en a vu d'autres depuis qu'il travaille avec lui et a l'air, aussi, de trouver que ce dernier s'amuse bien dans cette nouvelle « peau ».

Et l'on peut dire la même chose de l'acteur Conrad avec l'acteur Martin, certainement, d'où cette mise en abyme possible et cette distance par rapport à la diégèse, là encore.

Mystères de l'Ouest » (« *More Wild Wild West* », diffusé un an et demi plus tard aux États-Unis, le 7. 10. 1980). Ces deux téléfilms ont connu un énorme succès d'audience lorsqu'ils ont été diffusés à la télévision américaine. Le tournage d'un troisième était envisagé, mais la mort de Ross Martin l'interdit à jamais.

⁷⁵ « *Revisited* » joue sur un double sens, encore une fois : on « revient voir », on « revoit » (un épisode de) la série, mais elle est aussi « revisitée », « réinventée », sans doute avec distance... D'où l'humour autoréférentiel de ce téléfilm, par exemple sur l'âge plus avancé des deux agents, dès la séquence d'ouverture (où West, de nouveau torse nu, prouve à Gordon qu'il est encore très athlétique en accumulant les prouesses sportives exagérées). La suite de la série des *Bronzés*, en 2006 (*Les Bronzés 3 : amis pour la vie*, réalisé par Patrice Leconte) jouait, au cinéma, sur la même auto-ironie à propos de ce qu'étaient devenus les personnages depuis le dernier opus, vingt-sept ans plus tôt, ne les ménageant guère.

La scène s'achève sur un Gordon qui danse sur la scène du saloon de manière échevelée et se déchaîne avec plaisir, manifestement, même s'il fait à nouveau le coup de poing quand un cow-boy un peu trop entreprenant veut monter le/la rejoindre sur cette scène. Le plaisir de Gordon, même dans un téléfilm de 1979 – on n'est pas encore dans les années *out* des *nineties*, on en est même loin – à danser ainsi habillé en femme s'arrête net quand un homme veut l'embrasser : retour, par conséquent, à la protestation de virilité bien connue dans les deux premiers épisodes de travestisme de Gordon.

Le summum de l'ambiguïté, mais aussi du jeu avec le téléspectateur annoncé plus haut, réside cependant pendant la scène suivante du *debriefing* dans ce que nous appelions le wagon conjugal : Gordon apparaît dès son entrée, encore habillé en femme, tout excité et apparemment fort satisfait de l'expérience. Un seul regard railleur de West le calme immédiatement et lui fait reprendre sa voix de mâle et commencer à enlever son déguisement, pour se concentrer à nouveau sur leur affaire pendante. Voyons-en les détails :

Gordon, encore d'une voix de fausset, donc encore dans son rôle, en rentrant en trombe dans le wagon en pleine nuit, épuisé mais donc très excité, s'exclame :

Ah, ah, ah, aaahhh ! Tu parles d'une nuit ! [clin d'œil aux titres génériques ?] C'est vrai, je crois que je ne me suis jamais autant amusé(e) de ma vie. [...] Les hommes se battaient pour moi ! Ah, je ne savais pas que les filles s'amusaient comme ça ! Et cette Gabrielle [une prostituée qui dansait sur scène avec lui], je peux te dire qu'on s'entend à merveille, ah, ah ! Elle veut habiter avec moi, ah !, être ma « copine », ah ah ah !

Devant le regard narquois de Jim, Gordon change de voix et reprend ses esprits, en même temps que sa voix propre : « Eh, tu sais que chez les filles, ça se fait beaucoup »⁷⁶. Il ne

⁷⁶ Seule la version doublée en français est disponible sur DVD, mais elle correspond à notre « ressenti » d'enfant ou d'adolescent recevant, comme les autres spectateurs français, ce *revival*, via l'« épisode » inédit.

fait aucun doute que ce téléfilm joue avec les clichés de la série et l'impatience des spectateurs après une aussi longue attente de leur part une fois le dernier épisode projeté. Le fait que Gordon se travestisse à nouveau, et par deux fois, montre qu'il est resté étiqueté comme le travesti de service, pour tout le public. Enfin, cette tirade, très drôle, montre, dans et aussi hors de la diégèse – comme clin d'œil aux rumeurs sur le « couple » de cow-boys agents secrets – le plaisir équivoque que ressent Artemus à changer ainsi de genre et à devenir l'une de ces « filles » l'espace d'une (trop courte ?) nuit, ayant ainsi accès à leurs sentiments et à leurs joies insoupçonnés de lui, l'homme.

Le fait qu'il stoppe brusquement son discours à cause du regard moqueur de West, qui joue ici le « vrai » mâle incorruptible – ce n'est pas à lui que ce type d'aventure pourrait arriver – sans même prononcer une parole de reproche, montre assez à Gordon et au public lui-même que la ligne blanche a failli être dépassée, par lui ou par la série... mais qu'elle ne le sera pas, car Gordon reprend, peu à peu, sa voix normale et se penche immédiatement vers la table de travail pour revenir à l'affaire urgente qu'ils doivent résoudre. L'« honneur » est sauf, mais de peu, et tous les publics, gay comme *straight*, sont contents, et ce téléfilm, bien que légèrement différent par rapport à la série source, ne fait finalement, par cet humour auto-parodique, au seuil de la diégèse et du hors diégèse, qu'activer ludiquement les potentialités de la série⁷⁷.

Dans cette tirade, la voix d'Artemus Gordon semble redevenir mâle à partir de « Ah, je ne savais pas... ». Pour autant, la différence n'est pas si nette pour les spectateurs – son rire de gorge demeurant même après cette phrase –, à la différence du contraste entre le tout début du monologue et sa fin, ce qui prouve qu'il n'y a pas rupture franche du *continuum* entre les deux voix, donc entre les deux identités de Gordon.

⁷⁷ On a presque l'impression, dans cette scène, que les producteurs eux-mêmes (Robert L. Jacks [producteur de *La Famille des collines* (*The Waltons*, 1971–1981)] et Jay Bernstein [producteur de *Mike Hammer* (1984–1989)]) pour l'exécutif, comme dans le second téléfilm) ont créé, la musique en moins, un *vidding* de la série originelle, *i.e.* un montage vidéo, réalisé par des *fans*, d'une ou de plusieurs scènes sources, avec utilisation d'une

Il faut alors, en contrepoint au couple West/Gordon, introduire absolument ici le personnage, « le corps » même, du docteur nain Miguelito Quixote Loveless, dont l'ensemble du nom est programmatique : hybride hispano-américain, métis, pour ne pas dire métèque et même rastaquouère, il est « petit » de par son prénom (petit Miguel, en espagnol), fou de par son premier patronyme (Quichotte, en anglais), et voué aux amours impossibles de par son second – mais, dans la série – principal patronyme (sans amour, en anglais). Il est donc *queer* dès sa naissance et l'identité que porte son nom.

Tout au long des dix épisodes où Loveless apparaît, le « “troisième homme” maléfique de ce couple d'aventuriers (*sic*) »⁷⁸, c'est le baroque, notons-le d'abord, qui règne, avec des atmosphères, des décors, des costumes et des gadgets on ne peut plus *camp*, kitsch et théâtraux, faisant de ces épisodes des « spectacles » au carré. Des épisodes où les « décors

bande son spécifique, pour rendre hommage et/ou détourner ladite scène afin d'en proposer ou d'en accentuer/révéler une lecture autre, latente pour eux. On pense alors à ce qu'en disent deux chercheurs canadiens spécialistes de la question : « Si des internautes s'acharnent à monter [...] des scènes (homoérotiques) de séries [...] c'est dans un but essentiellement fantasmatique (et parfois militant) [afin] de modifier [...] la représentation [...] de la sexualité en accentuant le motif homoérotique souvent sous-jacent dans la série initiale, allant parfois jusqu'au contresens assumé et jusqu'à l'invention d'une autre fiction à partir de l'existant », cf. Thibault, Christophe et Plana, Muriel, « Le *vidding* sur YouTube ou comment revivre et réinventer ses scènes (homoérotiques) préférées (1) » dans *Pop-en-stock* : popenstock.ca/dossier/article/le-vidding-sur-youtube-ou-comment-revivre-et-reinventer-ses-scenes-homoerotiques, cité in Domínguez Leiva, Antonio, *YouTube Théorie*, Montréal, Les Éditions de Ta Mère, « Pop-en-stock » *Essais* n° 1, 2014, p. 56-57. Si le *vidding* propose une lecture homosexuelle entre deux hommes *a priori* hétérosexuels, il s'agit d'un « *slash* », et entre deux femmes d'un « *femslash* ».

⁷⁸ Winckler, M. in Carrazé, A. et Petit, C. (dir.), *op. cit.*, p. 114. L'acteur, Michael Dunn (1934-1973), qui mesurait 1,19 m, de plus en plus malade du fait de son infirmité, une maladie dégénérative, ne put jouer autant qu'il le voulait dans cette série, ni ailleurs au cinéma, et finit par se suicider.

baroques et décalés » et « l'emphase et l'exagération, le théâtral, le merveilleux, le tape-à-l'œil »⁷⁹ étaient particulièrement *camp*, délirants et colorés, avec un traitement de la couleur somptueux et contrasté, et une photographie de toute manière remarquable, que ce soit pour les épisodes encore en noir et blanc ou ceux en couleur.

Pour en revenir plus spécialement à la personne du docteur Loveless, on dira que l'attitude de ce savant fou est aussi vue comme l'indice supplémentaire d'une présence possible de l'homosexualité à l'écran, car celui-ci admire et jalouse le corps de West, comme on le verra bientôt. Notons qu'il est un personnage marquant de la série, car il a beau apparaître dans dix épisodes seulement (soit moins de 10 % des épisodes), le souvenir de sa présence chez les spectateurs qui, comme nous, ont vu la série enfant, est beaucoup plus prégnant que dans la « réalité » du nombre d'épisodes (ce que l'on sait bien, en théorie de la réception du cinéma), exactement comme pour la présence d'un Gordon travesti dans la série.

Le docteur Loveless est donc hanté par le physique de James West : « Son autre obsession [outre celle de vouloir dominer le monde] est de torturer West avant de le tuer, fou de jalousie devant son corps parfait »⁸⁰. On pense alors, en effet, à la fameuse tirade dudit docteur sur le corps de bronze de l'agent secret, dans l'épisode « La Nuit des bandits », mentionné plus haut : « – Vous me laissez, West. [...] Votre corps athlétique me lasse, comme votre esprit bien ordonné plein de suffisance »⁸¹. Même si cette tirade sur le corps de West par Miguelito a créé la polémique chez certains

⁷⁹ Winckler, M., *Ibid.*, p. 12 et p. 13.

⁸⁰ Liardet, D., « Les Mystères de l'Ouest ». *Les Reflets de l'étrange*, *op. cit.*, p. 176.

⁸¹ Pour la traduction française. Le sous-titrage donne : « Vous m'ennuyez, Monsieur West. [...] Vous m'ennuyez parce que vous avez un corps droit et robuste, vous m'ennuyez par votre esprit caustique, clair et bien ordonné ». Même s'il faut ajouter que, dans cette tirade, il ne s'agit que de *l'une* des raisons de sa haine pour West (cf. la fin de cette même tirade de Loveless, où ce dernier invoque une autre raison, la finesse d'esprit de West, que nous donnons précisément à titre d'exemple).

blogueurs et aussi chez le critique spécialisé – et émérite – Didier Liardet, qui n'y voient, pour leur part, qu'admiration légitime de la part d'un nain envers un homme doté d'un corps parfait, il nous semble néanmoins que la lecture homoérotique peut être envisagée, d'autant que ce détail, après tout, s'ajoute, on l'a vu tout au long de cette étude, à bien d'autres, en une concaténation d'« indices » qui, par conséquent, peut faire sens.

Par ailleurs, à ceux qui verraient une contradiction dans le fait que cette série soit *gay* ou *gay friendly* et qu'elle présente pourtant un personnage de *gay* maléfique en la personne du nain Loveless, on répondra que c'est précisément parce que cette homosexualité est réprimée qu'elle est sublimée chez lui, non en créations artistiques, par exemple, selon le schéma freudien classique, mais en créations/inventions, dirons-nous « destructrices » contre la Société qui ne sait pas apprécier son génie⁸². La contradiction est donc levée.

De toute façon, on sent bien à la fois une relation qui n'est pas de désir avec les femmes, de la part de Loveless – avec sa fidèle Antoinette, par exemple, un peu « maman », un peu « nounou »⁸³, un peu « grande sœur », ou avec les superbes créatures dont il s'entoure platoniquement – et, à l'inverse, une relation SM entre les deux hommes, qui s'apprécient, se « respectent » même, d'une certaine manière, du fait de leur

⁸² Cf., à la fois sur la métaphore entre corps contrefait et homosexualité, mais aussi entre homosexualité réprimée et inadaptation à la Société, le personnage de Rickie Jackson, inapte au mariage et fasciné par son viril et beau demi-frère : « Boiteux comme Œdipe, Rickie meurt de son aveuglement sur lui-même, et si cette claudication, cette difformité, représente son homosexualité réprimée, comme certains critiques freudiens, qui en sont persuadés, veulent nous le faire croire, pourquoi pas en effet ? », selon Romer, Stephen, « Préface » à *Le Plus Long des Voyages [The Longest Journey, 1907]* de Forster, Edward Morgan, de l'éd. citée, Paris, Le Bruit du Temps, 2013, p. 26.

⁸³ Loveless, affublé d'un surnom d'enfant, « Miguelito », peut se déguiser en bébé pour échapper à West et être nourri par sa « nounou », comme un bébé. Il semble amoureux de toutes ces femmes/mères comme l'enfant homosexuel, selon le schéma freudien topique, là encore, et désirer le corps viril d'un autre homme (ici, James West) que le père.

nature « supérieure » (taille de Loveless mise à part, bien entendu), au-delà de leurs différences morales :

[...] [L]a relation sado-masochiste qui lie Loveless à James West achève de convaincre [le spectateur de la présence possible d'un sous-texte gay] : le docteur ne cesse d'attirer James grâce à de charmantes jeunes femmes (que le héros suit sans être dupe), pour lui révéler qu'il lui envie le corps beau et athlétique dont la nature l'a frustré, lui !⁸⁴

Entre l'amour et la jalousie, la diégèse et les à-côtés de la série, la création et la réception, l'ambiguïté demeure, pour le plus grand plaisir et du *fan* et du chercheur.

Parmi les nombreux exemples de tortures annoncées plus haut, mais pour montrer qu'elles ne sont pas uniquement présentes dans les épisodes où sévit Loveless et qu'elles permettent surtout un *focus* bien pratique sur l'anatomie de Conrad, on citera « La Nuit de la terreur cachée », épisode dans lequel Jim West est attaché à un poteau en forme de Y (demi-croix de saint André, utilisée aussi dans la sexualité SM) et se retrouve une fois encore torse nu, bénéficiant aussi de gros plans répétés sur son dos musclé et bronzé – magnifié par les couleurs saturées de la série – ainsi que sur son fessier. On aperçoit d'ailleurs son slip blanc dans la bagarre qui suit sa délivrance du poteau de torture par Gordon⁸⁵.

On peut mentionner aussi : « La Nuit du phare hurlant » (« *The Night of the Howling Light* »), où West, torse nu sur une chaise, est attaché aux poignets, tandis que la caméra se repaît de son torse musclé et souffrant, se muant en une caméra *peeping tom*, comme dans le film homonyme⁸⁶, qui rend complice le spectateur de ce plaisir scopophile quelque peu douteux quant à la manière de provoquer son plaisir. D'ailleurs, West reste torse nu plus que de raison dans cet

⁸⁴ Winckler, M. et Petit, C. (dir.), *op. cit.*, p. 79. D'ailleurs, cette relation très « particulière » ne concerne pas Gordon.

⁸⁵ La scène a été conservée, malgré tout, car il fallait tourner vite et le budget était serré : il n'était sans doute pas question de refaire cette scène, réussie par ailleurs, de bagarre et de cascades.

⁸⁶ Powell, Michael, *Le Voyeur (Peeping Tom, 1960)*.

épisode, comme dans bien d'autres. Et lors d'une bagarre, la caméra se complaît également à la vision de ses muscles (abdominaux, pectoraux, biceps et fessiers... et un très long etc. de muscles dont nous ignorons même le nom⁸⁷), bagarre suivie d'un enchaînement lui-même très long de scènes qui permettent de voir West encore et toujours torse nu, même une fois délivré de la torture, sans véritable motivation narrative.

Quittons la *fabula* diégétique et disons à présent un mot du créateur de la série, puisqu'il s'agit d'un des éléments, au niveau de la « fabrication » de la série, qui autorise à débusquer les indices d'une volonté d'homoérotisme dans *Les Mystères de l'Ouest*. La série a donc été créée par Michael Garrison⁸⁸ (1922-1966), producteur et scénariste américain à Hollywood, qui fut l'un des rares, à l'époque, à revendiquer son homosexualité :

Si homosexualité il y a dans la relation West-Gordon, elle n'est sûrement pas fortuite. Michael Garrison s'était, dans la vie, signalé pour ses positions ouvertement favorables à la reconnaissance de l'homosexualité dans un Hollywood traditionnellement très puritain.⁸⁹

⁸⁷ « Lorsqu'il est fait prisonnier et ligoté, il est très souvent montré écartelé ou torse nu, tel saint Sébastien, et nombre d'épisodes mettent en évidence ses pectoraux enviables », cf. Winckler, M. et Petit, C. (dir.), *op. cit.*, p. 78. Saint Sébastien est d'ailleurs le « saint patron » des gays, voir à ce sujet, par exemple, l'ouvrage *Saint Sébastien* de Ressouni-Demigneux, Karim (Paris, Le Regard, 2000), auteur d'une thèse sur le corps de saint Sébastien et son appropriation précoce, historiquement, par un regard artistique de nature homoérotique, tant du point de vue du créateur que du récepteur.

⁸⁸ Et Gilbert Ralston (1912-1999), créateur du pilote, « La Nuit des ténèbres ».

⁸⁹ Winckler, M., in le dossier de *Génération Séries*, *op. cit.*, p. 14, et aussi : « Que [Garrison] ait, *sciemment ou non*, truffé sa série de doubles sens, cela ne peut faire aucun doute », cf. Winckler, M. et Petit, C. (dir.), *op. cit.*, p. 79 (nous soulignons pour insister sur le peu d'importance du degré de volonté dans cette fabrication d'imagerie homoérotique par un créateur, le plus pertinent restant *in fine* le décryptage et l'appropriation du

Un critique relie ainsi le ton « extravagant » de la série à la personnalité même de son créateur, Michael Garrison, « homosexuel notoire, qui n'hésitait pas à cribler les épisodes de sous-entendus [...] [et qui] décédera [accidentellement, en glissant des marches en marbre des escaliers de sa somptueuse demeure de Bel Air] en 1966, durant la préparation de la saison 2, mais [dont] l'esprit qu'il avait institué lui survivra »⁹⁰. Ces sous-entendus, ces ambiguïtés, ces doubles sens et ces allusions, bref, cette amphibologie permanente est une sorte d'« aveu » d'homosexualité sans jamais la dire ouvertement, comme nous le rappelle opportunément Sébastien Hubier : « [...] [L]'aveu se construit autour de périphrases et d'ellipses, ces figures de la réticence que l'ensemble de l'œuvre autobiographique cherche précisément à vaincre [...] »⁹¹.

Cette lecture est très probable, car une série télévisée, même si elle est infléchie au cours des différentes saisons et selon le goût des spectateurs, ou des producteurs⁹², justement, qui peuvent se succéder, doit suivre un certain nombre de règles concernant les personnages et l'atmosphère de ladite série, ses lieux, son époque, ce que l'on appelle dans le jargon la « Bible » de la série ou du feuilleton,

récepteur à partir d'un matériau créatif, même « inconscient » de la part de son auteur, comme tout « texte ». Même s'il y avait énormément d'homosexuels « dans le placard », époque, argent et usine à rêves obligent, à Hollywood, d'où la quantité de clins d'œil possibles à toutes les étapes de la production/création des films et séries, pour un public complice.

⁹⁰ video.fnac.com, sans date et anonyme (dernière consultation le 8. 4. 2015). Et ce, même si ce critique ajoute avec raison que « la chaîne tentera par la suite d'atténuer les aspects trop baroques des aventures ».

⁹¹ À propos d'aveu d'un autre type, mais tout aussi « biaisé » par l'artefact esthétique qu'est un livre, un tableau, un film ou, donc, comme ici, une série. Cf. Hubier, Sébastien, *Douces fessées, plaisantes caresses*, Neuilly-lès-Dijon, Le Murmure, « Borderline », 2012, p. 9. Hubier parle ici de Jean-Jacques Rousseau.

⁹² Le producteur, plus que le scénariste ou même le réalisateur, est en général, dans le domaine des séries TV, celui qui donne véritablement sa couleur, sa tonalité, son *identité* à une série.

et qui évite les erreurs diverses et variées pour une série au long cours comme celle-ci, par exemple.

D'ailleurs, on apprend que, en réalité, Garrison avait été évincé tôt lors de la toute première saison par la chaîne qui diffusait la série, CBS, pour des raisons que Susan Kesler ne donne qu'à demi-mot, parlant de critiques contre son ego démesuré et de son train de vie trop dispendieux pour le *network* américain, mais ajoutant aussitôt : « [...] CBS n'attendait qu'une occasion de se séparer de ce producteur excentrique car, non seulement il s'entendait trop bien avec Robert Conrad⁹³, mais il avait également un style de vie qui ne plaisait pas »⁹⁴, la spécialiste ne mentionnant jamais explicitement dans son ouvrage assez prude l'homosexualité de Garrison.

Sans entrer dans les détails chronologiques des rapports conflictuels entre le créateur des *Mystères de l'Ouest* et CBS, que seule Susan Kesler, justement, débrouille dans son ouvrage de référence, on dira simplement, pour ce qui nous intéresse ici, que, même écarté de la production durant six semaines (les épisodes 15 à 21 de la première saison), Michael Garrison, réintégré après un procès gagné contre CBS, continua de peser de tout son poids de créateur/producteur, car « [...] [le] représentant de la chaîne n'avait pas le droit de faire des changements dans la série sans consulter Michael Garrison »⁹⁵, ce qui fait que même ces sept épisodes-là portent, en quelque sorte, sa « patte ».

Ce point nous semble important, car, bien qu'il mourût au début de la seconde saison, le créateur/producteur Garrison avait de toute façon confié les rênes de la production exécutive, à la fin de la première saison, à son ami Gene Coon pour cinq épisodes, et délégué cette même production, pour l'« exécutif »⁹⁶, au début de la deuxième saison, à son

⁹³ Ce qui, au passage, donne tort aux critiques qui voient en Garrison un manipulateur qui voulait « homosexualiser » en sous-main la série au corps défendant des comédiens, par exemple.

⁹⁴ Kesler, S. E., *op. cit.*, p. 51.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 50.

⁹⁶ Car le « producteur » délègue souvent à un « producteur exécutif » pour tous les aspects pratiques d'encadrement de ladite production,

fidèle ami Bruce Lansbury. Garrison avait en effet commencé à diversifier ses activités et souhaitait, par exemple, produire en même temps d'autres séries, ce qu'il n'eut pas réellement le temps de faire, du fait de sa chute fatale...

Cela signifie que, même s'il signe officiellement et nommément la production des sept premiers épisodes de la saison n° 2, il a déjà passé le flambeau – et ses ordres – à son complice Lansbury, en qui il avait toute confiance⁹⁷ : ainsi, le décès brusque du créateur ne modifiera pas la « couleur » de la série, en dehors des changements et ajustements habituels, sur la longueur, que connaît toute série *long distance* destinée à plaire le plus possible aux goûts parfois capricieux du ou des publics et à « l'air du temps »⁹⁸.

Ainsi, le « ton » Garrison peut être perçu, grâce au dévoué Lansbury – qui sera le producteur attitré jusqu'au bout de la série – même si l'on visionne le tout dernier épisode⁹⁹. Les génériques s'en souviennent, qui eux aussi, mentionnent jusqu'à cet ultime épisode que la série a été « créée par

veillant sur place à la fabrication du film, au respect du budget et des délais, à la gestion de la technique et aux rapports avec les comédiens et autres membres de l'équipe de tournage.

⁹⁷ Cf. Kesler, S. E. : « Bruce Lansbury a été nommé [en juillet 1966, au début de la deuxième saison] producteur [exécutif] de la série CBS *Les Mystères de l'Ouest* par Mike [Michael] Garrison [annonce du journal *Daily Variety* de Hollywood du 12. 7. 1966 citée par Kesler] », et : « Lansbury et Garrison étaient amis depuis longtemps [...] », *op. cit.*, p. 87 et p. 88.

⁹⁸ De plus, la suite de la carrière de Lansbury dans la production sérielle nous montre assez son goût pour le kitsch, voire le *queer*, conscient ou pas : *Wonder Woman* (195-1979), *Buck Rogers (Buck Rogers in the 25th Century)*, 1979-1981) ou *Arabesque (Murder, She Wrote)*, 1984-1996, avec sa sœur Angela en comédienne principale), parmi ses « bébés » les plus connus, figurent en effet parmi les séries les plus aimées des gays pour cette tonalité *camp*.

⁹⁹ Un sondage dans les épisodes effectué par nos soins ne relève d'ailleurs aucune solution de continuité, aucune rupture dans la tonalité ou la « couleur » du *continuum* thématique-narratif entre les épisodes produits par Garrison, par Lansbury et même par un certain John Mantley lors des sept épisodes tournés pendant le conflit avec CBS.

Michael Garrison » et qu'il s'agit d'une « Production Michael Garrison »¹⁰⁰. Ainsi, Martin Winckler et Christophe Petit peuvent-ils écrire avec raison que : [...] [L]e concept lui survécut [à Garrison] : après sa mort accidentelle [...], le producteur Bruce Lansbury, qui le remplaça, n'altéra pas l'image des *Mystères [de l'Ouest]* »¹⁰¹.

Ce qu'il nous semble important de souligner ici, c'est surtout la conjonction, dans ce cas, entre une éventuelle volonté créatrice/auctoriale – au sens large, donc, propre à l'univers des séries TV essentiellement aux mains de « producteurs » – de clins d'œil gay, et une réception souhaitée du public gay de l'époque, en quête de tous indices, aussi minimes et cryptés soient-ils, afin de répondre de manière *ad hoc* à ces stimuli visuels et à ces allusions nécessairement suggérées dans les comportements des hommes et des femmes, les vêtements ou leur absence, les décors ou encore, bien entendu, les dialogues. Ces éléments étant codés, à cause de l'époque et sa censure, particulièrement dans un médium de masse comme la télévision, l'hypothèse d'une double lecture voulue par Garrison, même si elle ne doit pas être systématisée, est donc plus que plausible.

Mais il est certain aussi que la nature volatile et ambiguë de ces éléments ne peut que susciter débats, voire rejets, de la part d'un certain public non « initié » qui se sent dépossédé de sa série, autant que les gays ont pu se l'approprier¹⁰² avec leurs outils de décodage, plus ou moins conscients, d'ailleurs, car il n'est nul besoin de procéder à une exégèse en bonne et

¹⁰⁰ Respectivement « Created by Michael Garrison » et « A Michael Garrison Production ».

¹⁰¹ Winckler, M. et Petit, C. (dir.), *op. cit.*, p. 79.

¹⁰² Comme ils l'ont fait, par exemple, avec la série *Magnum (Magnum, P.I., 1980-1988)*, au motif que l'acteur principal, Tom Selleck, figurait ce que l'on appelait dans les années 80 le « clone » gay parfait, *i.e.* l'archétype physique du nouveau gay viril – l'opposé de la « folle » des années 60/70 – avec poitrine velue généreusement exhibée, forte musculature, cheveux assez courts et petite moustache, alors que rien dans la narration ne peut confirmer cette lecture. Depuis cette série, malgré tout, les rumeurs sur l'homosexualité de Selleck n'ont jamais cessé...

due forme pour apprécier *a priori* les gros plans sur la musculature luisante, bronzée et immarcescible de James T. West/Robert Conrad.

Pour conclure, nous aimerions rappeler les mots d'André Gide, qui s'y connaissait en écriture homosexuelle sous la censure, et aussi en critique créatrice : « [I]nterpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens [...], c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait »¹⁰³. Nous souhaiterions donc dire que ce regard porté sur un possible contenu gay – ou *queer*, même, parfois – des *Mystères de l'Ouest*, est légitime dès lors qu'il se situe au croisement entre volonté créatrice – inconsciente ou pas – (de Garrison, dans ce cas) et réception/appropriation d'une partie du public¹⁰⁴. D'ailleurs, même si l'auctorialité gay n'était pas avérée, l'appropriation gay, elle, pourrait demeurer, car elle peut opérer sur n'importe quel matériau, même – *a fortiori* – hétérocentré en apparence.

De plus, bien que l'on ait écrit dans cet article que le Hollywood (ici des années 60) était puritain, cette donnée n'empêchait absolument pas ce même Hollywood d'être aussi licencieux, débauché¹⁰⁵, voire – sans gradation dans cette énumération, bien entendu – gay, du moment que leurs « acteurs » restaient, dans ce cas, placardisés, de Rock Hudson à Cary Grant, en passant par James Dean ou Tony Curtis, au moins bissexuels. Dans le cas des *Mystères de l'Ouest*, la lecture autorisée d'éléments cryptés, dans une dialectique du voilé/dévoilé, n'est donc pas simplement une lecture hyper-« queerisée », voire un *vidding* (cf. note 77), sur l'écran noir de nos nuits blanches, d'une série que l'on voudrait *absolument* voir comme étant gay.

On peut même tableur sur la lecture de cette série tout entière – depuis la présence du surmâle West, offert en

¹⁰³ Gide, A., *Journal des Faux-Monnayeurs* (1926), éd. citée, *Romans et récits*, in *Œuvres lyriques et dramatiques II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 529.

¹⁰⁴ Gay ou *gay friendly*, d'ailleurs, car Martin Winckler a tôt fait son *coming out...* hétérosexuel !

¹⁰⁵ Cf. par exemple Anger, Kenneth dans son sulfureux *Hollywood Babylon* (*Hollywood Babylon*, 1959), éd. consultée, Auch, Tristram, 2013.

pâturer aux regards gays comme aux regards féminins *straight*, jusqu'au Protée Gordon qui finit en *drag queen*, en passant par la vision prétexte des femmes comme belles enquiquineuses – comme une vaste auto-parodie gay¹⁰⁶, rendue encore plus lisible dans le téléfilm postérieur mentionné plus haut.

Cette série, « dé-genrée » dès le départ avec sa « perversion » du western, oscillant ensuite constamment entre le *fake*, le kitsch, le *queer* et le *camp* des décors, des costumes et des postures des différents personnages, intrinsèquement ou dans leurs relations aux autres, nous fait donc penser à une auto-parodie jubilatoire et immédiatement décryptée comme telle par le public gay, surtout à l'époque, où tout clin d'œil était bon à prendre, avec avidité même.

Pour en revenir une dernière fois au personnage du docteur Miguelito Loveless, il serait alors, dans cette perspective quasiment postmoderne, l'autre face – et il y en a tant dans cette série – du gay flamboyant, sa face « méchante », « mauvaise » (pour les raisons que l'on a dites plus haut de rejet par la Société), mais aussi la face auto-parodique, car ce personnage est vraiment trop caricatural et extrême dans son incarnation du mal pour que l'on y croie vraiment. Et, en même temps, il est le personnage que le public voulait le plus voir dans la série, car il est le plus fascinant de tous les protagonistes.

Un public, un spectatorat, qui, non content d'apprécier le spectacle et les paillettes dignes d'un music-hall de cette série, la présence profuse d'un beau corps exhibé généreusement

¹⁰⁶ « Tout, en effet, dans l'imagerie de la série, renvoie à la symbolique (souvent auto-parodique) de l'homosexualité, à commencer par le héros lui-même[.] James West [...] toujours vêtu de costumes extrêmement moulants ou de pantalons de cuir », selon Winckler, M. et Petit, C. (dir.), *op. cit.*, p. 78-79. Robert Conrad, de manière plus générale, confirme cette vision et – montrant à nouveau sa lucidité face à l'écriture et à l'esthétique de la série qu'il tourna – parle spontanément de « parodie » et de « farce » à propos de celle-ci, cf. « Interview de Robert Conrad, au Festival de Mirande (1999) » dans les bonus du coffret DVD TF1 Vidéo. L'interview, longue et intéressante, a été réalisée par A. Carrazé le 15. 7. 1999 au *Festival de Country Music* de Mirande (Gers), dont Conrad était le parrain cette année-là.

Emmanuel Le Vagueresse

sous toutes ses coutures, et l'exaltation d'une « amitié virile » que nulle femme, même exquise, ne saurait remplacer, a vite compris qu'elle cachait, en plus, sous ses dorures et tentures baroques rouge et or, une arrière-boutique à portes coulissantes et un arrière-sens à désir coulissant, pour son plus grand plaisir de *happy few*, hier comme aujourd'hui.