

TANGUY BENOIT

THE HIDDEN STORY



2021

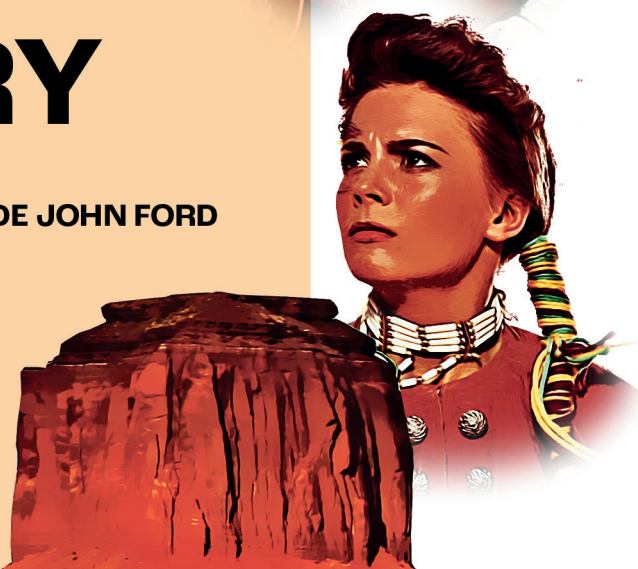


THE HIDDEN STORY

LES WESTERNS PARLANTS DE JOHN FORD

(1939-1964)

TANGUY BENOIT



THE HIDDEN STORY

**LES WESTERNS PARLANTS
DE JOHN FORD
(1939-1964)**

Master Thesis - Tanguy Benoit

Sous la direction d'Alexandra Midal

Espace et Communication

HEAD - Genève

2020 - 2021

LA LIGNE D'HORIZON

FRONTIÈRE VISUELLE ÉLÉMENTAIRE / 15

AU-DELÀ DE L'HORIZON

LE HORS-CHAMP / 41

TRAVERSER L'HORIZON

UNIFICATION DE LA NATION AMÉRICAINE / 71

Le cadrage fordien : représentation d'un univers duel / 20

La dichotomie de l'espace action et de l'espace contemplation : l'opposition de la terre et du ciel

L'espace action : la zone allant du sol jusqu'au sommet des mézas

La géométrisation du paysage : une grille associant les rapports de formes aux rapports de forces

« *The land* » : la véritable vedette du western / 28

La nature, dotée d'une volonté propre, met à l'épreuve les pionniers

La genèse de Monument Valley face à la finitude des acteurs : une opposition temporelle

La représentation de l'immensité de l'espace désoriente le spectateur : la sensation d'un univers infini

La visibilité de l'horizon : sensation de contrôle et de domination / 42

Filmer Monument Valley : une oscillation entre planéité et fragmentation du terrain

Les Amérindiens : une apparition depuis les hors-champ et les marges de l'image

La dissimulation du paysage et de l'horizon / 49

Les nuages de poussière

Les gros plans : dissimuler le « *land* » au profit des personnages et de leurs émotions

Les hors-champ spatiaux et temporels : dialogue avec l'au-delà et porosité de l'univers / 56

Les dialogues entre les vivants et les morts

Le télégraphe, les chemins de fer et les panneaux des villes

Les regards qui percent l'horizon

Les connexions sociales et territoriales : développement des structures narratives / 73

L'enroulement narratif dans *She Wore a Yellow Ribbon* et dans *The Searchers*

Les itinéraires de perpétuation dans *Cheyennes Autumn* et dans *3 Godfathers*

L'oscillation temporelle dans *Sergeant Rutledge* et dans *The Man Who Shot Liberty Valance*

L'hybridation de différentes identités : quelques fragments de l'identité américaine / 81

Hybridation des cultures sudistes et amérindiennes, racisme latent et portrait d'Ethan Edwards dans *The Searchers*

Les figures des lois de l'Ouest et de l'Est dans *The Man Who Shot Liberty Valance*

Émergence de la figure afro-américaine dans *Sergeant Rutledge* et dans *The Man Who Shot Liberty Valance*

Les 15 et 16 mars 1915, la société de production cinématographique Universal Pictures, fondée en 1912 par Carl Laemmle, organise des festivités pour célébrer l'installation de leurs studios de tournage à Universal City en Californie. Des milliers d'invités sont conviés et certains viennent jusque de New York et de Chicago. Ils assistent à des rodéos, des courses de chevaux, des défilés et d'autres activités en tout genre. Des sociétés de cinéma font semblant d'y tourner des films pour divertir les spectateurs. Le premier jour, de nombreux événements gâchent le show¹. Par exemple, le clou du spectacle consiste en un tournage d'une scène d'inondation qui est censée détruire le décor cinématographique. Cependant, tout ne s'écroule pas et l'eau se répand au-delà de la zone prévue à cet effet. Qu'importe cet échec puisque le soir tous les convives profitent d'un grand bal. Le lendemain, un réalisateur ivre ne se rend pas sur le lieu de son tournage. Cette situation angoisse Isidor Bernstein le directeur général du studio car Carl Laemmle et une foule de spectateurs attendent avec impatience de pouvoir assister au tournage. L'assistant-réalisateur est alors chargé de filmer sur le champ quelques scènes avant que le fondateur d'Universal ne s'en aille. Le jeune bras droit de Bernstein qui se fait appeler Jack Ford s'en occupe. Quelques années plus tard, il deviendra un des plus grands réalisateurs du vingtième siècle sous le nom de John Ford. Cette réalisation est la première qu'il dirige à Hollywood. Dans le documentaire *Directed by John Ford (1970)* que lui a consacré Peter Bogdanovich, Ford se remémore ce moment dont voici une retranscription :

« We had a Western street and a bunch of cowboys, and Mr. Bernstein came riding up and he say: "You're the first assistant. You have got to shoot something while he's here. There's a big bunch of people, over a hundred." I said: "What'll I do?" He says: "Do anything. You have riders, let them ride back and forth." So, they rode through the streets shooting at everything for no reason at all, and I said to Mr. Bernstein: "How was that?"

1. « ... the staging of a flood scene by director Henry McRae's 101 Bison Company was planned as the highlight. Not everything went according to the scenario. The flood scene, which was supposed to sweep away a Western set, inundated much of the back lot. One of Frank Ford's assistants, Bennett Moulter, received serious facial burns when a cannon went off prematurely »
MCBRIDE, Joseph, *Searching for John Ford*, Jackson, University Press of Mississippi, 2011, p.88-89.

He said: "Fine." He talked to Mr. Laemmle and he said me: "Keep on working." I say: "What'll I do?" He says: "Have them ride back shooting." So, they rode back shooting. Then he says: "Can't you have a couple of falls in there?" I said: 'Oh, that'll be easy'. But these girls are all very pretty and cowboys are sort of straightening their kerchiefs up, straightening their hats and trying to look as pretty as possible, shining up to these gals. So, I say: 'I'll fire a pistol and you, you, and you do a horse fall or fall off your horse.' Well, the cowboys looked at one another, I fired the shot and then every cowboy, I think there were thirty of them, they all fell off their horses. And I say to Mr. Bernstein: 'That's about it, isn't it?' He said: "Oh, no, keep on going. What can you do now?" So, I put a lot of kerosene and gasoline in the place and burnt the town down, had the cowboys running up and down. »

Le premier tournage à Hollywood du futur cinéaste se solde par l'embrassement du décor. Et pour lui, cette fin imprévue est si riche de sens que durant toute sa carrière, il s'emploie à filmer le feu. Il peut s'agir de bâtiments qui brûlent ou de simples feux de cheminées. Cette anecdote révèle, je pense, que ce que Ford souhaite capturer, plus que les flammes, ce sont les fumées qu'elles provoquent. Il se concentre notamment sur les volutes, les panaches et les fumerolles émises par les locomotives dans *3 Godfathers* (1948) et consacre un grand soin à filmer à de nombreuses reprises des événements qui produisent des nuées² : combustions, nuages de poussière, éclaboussures d'eau, etc. Ces dernières créent des effets visuels qui sont récurrents dans ses films et qui, en outre, lui permettent de manipuler l'image qu'il veut donner du paysage et de l'environnement en occultant fugacement des éléments qui le constituent.

De son vrai nom John Martin Feeney, Ford naît dans le Maine en 1894 dans une famille d'immigrants irlandais, et il décède à l'âge de soixante-dix-neuf ans en Californie, en 1973. À vingt ans, il rejoint son frère Francis aux studios Universal à Hollywood où il découvre

les métiers du cinéma. Il travaille d'abord comme homme à tout faire avant d'être embauché comme assistant-réalisateur. Il se fait très vite remarquer par les patrons de l'agence de production. Entre 1917 et 1930, il réalise principalement des westerns. Pour comprendre ce dont ce genre cinématographique relève, il nous faut d'abord faire un détour en examinant la manière dont l'Amérique a construit sa mythologie en mettant en scène sa propre histoire avant l'invention du cinématographe. En 1893, l'historien Frederick Jackson Turner formule une thèse sur la frontière en avançant que l'identité américaine s'est forgée à l'Ouest grâce à l'expansion vers le Pacifique amorcée par les pionniers. Selon lui, cette colonisation territoriale aurait été, plus que la guerre d'indépendance des États-Unis (1775-1783)³, le processus majeur de naturalisation américaine des Européens installés au Nouveau Monde. Cette théorie développe un engouement pour l'idée d'un mythe de la nation américaine qui décrit la manière dont « cette aventure a été l'occasion d'actes héroïques, violents, décisifs, qu'il convient de chanter⁴ ». Pendant toute la durée de la violente conquête de l'Ouest Américain⁵, et même après, cette construction que l'on peut qualifier de mythe se propage par voie de presse, via des chansons, les dime novels⁶ ou encore à travers des spectacles itinérants⁷. Le Far West y est romancé et des légendes apparaissent et se développent, à l'image de celles du hors-la-loi Billy the Kid, du marshall Wyatt Earp, de Cochise le Chiricahuas ou de l'éclaireuse Calamity Jane. L'existence de ces personnages est bien établie, mais leurs actes durant la conquête de l'Ouest ont été plus ou moins affabulés jusqu'à ce qu'ils fassent partie intégrante du folklore national. Le western cinématographique s'approprie les légendes de l'Ouest dès 1900. En se construisant de la sorte, et « dans la mesure où il forme un corpus d'œuvres par lequel un peuple se donne à voir à lui-même, non pas de manière immédiate, mais par le détour d'une narration où il met en scène sa propre institution en tant que peuple, et où il questionne

2. Masses plus ou moins occultantes, formées d'une multitude de particules.
3. La guerre d'indépendance américaine débute lorsque treize colonies du royaume de Grande-Bretagne, installées en Amérique du Nord, se révoltent contre leur gouvernement. Ce conflit permet à ces colonies d'acquiescer leur indépendance et de fonder une nouvelle nation américaine libérée de la souveraineté européenne.
4. AGACINSKI, Daniel, « Politique du western : ce que le cinéma fait au mythe », *Philosophie du western : image, culture et création*, sous la direction de DE MUNTER, Astrid, PFEIFFER, Natacha, VAN EYNDE, Laurent, Bruxelles, Presses de l'université Saint Louis, 2012, p.9-38.

5. Généralement le début de la conquête de l'Ouest Américain est défini par la révolte de treize colonies contre l'Angleterre en 1775. Ceci marque le début de la guerre d'indépendance des États-Unis. Cependant, il est envisageable de considérer les conflits entre Européens et peuples indigènes d'Amérique (Aztèques, Incas et Mayas), après la découverte du Nouveau Monde en 1492, comme le déclencheur de la colonisation du Far West. En 1890 le gouvernement Américain déclare la fin de la conquête.
6. « Romans à deux sous »
7. Le Wild West Show le plus connu est celui de Buffalo Bill qui romance l'Ouest à partir de 1883.

les conditions, la nature et le sens de cette aventure constituante⁸ », on comprend combien le western est un genre politique. À partir de 1930, il devient un genre de série B caractérisé par des films courts, à petits budgets, réalisés à la chaîne. Ils permettent aux exploitants de salle de cinéma de proposer des séances de diffusion composées de deux films pour le prix d'un. C'est au cours de ces années, en 1939, que John Ford revient au western avec *Stagecoach*, après s'en être éloigné pendant environ treize ans. Ce film est un tournant pour le cinéaste puisque il s'agit de son premier western parlant. De plus pour le réaliser, il arpente les territoires de Monument Valley⁹ qu'il découvre et qui s'imposeront progressivement comme les véritables icônes du genre, et de l'Amérique. Il initie également sa collaboration avec l'acteur John Wayne. Ce film est novateur à plusieurs titres puisqu'il provoque un regain d'intérêt du public pour le western tout en déterminant en grande partie les codes du western de l'âge classique, une période qui court de 1930 à 1950 et qui notamment impose le genre selon l'ordre d'un manichéisme opposant le bien au mal.

En même temps qu'il réalise ce film, Ford a l'intuition que les États-Unis prendront part à la prochaine guerre qui se dessine en Europe et en Asie. En 1940, il invite la N.A.V.Y. à créer une unité photographique navale officielle : la Field Photo. Il recrute et forme des cadres, des preneurs de son et des monteurs pour enregistrer les conflits de la Seconde Guerre mondiale. Jusqu'en 1945, il filme les combats du Pacifique, de l'Afrique du Nord et de l'Europe de l'Ouest. Il y tourne *The Battle of Midway* (1942) qui lui vaut son quatrième Oscar¹⁰, celui du meilleur documentaire. Sa dernière mission militaire dans ce conflit consiste à diriger et à accompagner les équipes de tournage pendant le débarquement de Normandie.

En revenant à Hollywood, sa vision de la conquête de l'Ouest a changé, elle n'est plus portée par le même engouement enthousiaste qui le caractérisait avant la guerre. En 1969, dans une interview accordée à Peter Bogdanovich¹¹, Ford prétend le contraire. Cependant, le cinéaste déteste parler de son propre travail et est connu pour prendre un malin plaisir à se jouer des journalistes qui lui demandent de s'expliquer. On peut donc imaginer que les réponses de Ford à Bogdanovich sont portées par la même volonté de ne pas se dévoiler. Il apparaît clairement que dans ses westerns de l'après Seconde Guerre mondiale, John Ford met en scène une Amérique fracturée et gangrénée par le racisme, la misogynie ou l'opportunisme. Ford décrit une nation divisée, parfois même schizophrène, où les minorités sont bafouées.

Le conflit mondial de 39-45 crée une scission au sein du genre. Dans les années trente, l'histoire de la conquête de l'Ouest servait de prétexte à la réalisation des films. À l'inverse, après la guerre, les réalisateurs développent des narrations qui sont mises au service d'une relecture de l'histoire des origines de la nation américaine. Pour le critique André Bazin, « l'histoire n'était que la matière du western, elle deviendra souvent son sujet¹² ». John Ford s'attache à partager sa vision de l'expansion américaine au Far West notamment en montrant le processus d'effacement des événements historiques derrière les légendes romanesques des héros prenant peu à peu possession du territoire¹³. Les sujets de ses westerns parlants ne se livrent jamais de manière explicite. Il utilise un double niveau de narration qui met en jeu une intrigue relativement anecdotique et dissimule ainsi des enjeux et des questionnements historiques, politiques et sociaux. Grâce à cette double énonciation (explicite – implicite), le cinéaste est libre de filmer des fictions qui en réalité documentent l'histoire de la violence à l'origine de l'Amérique. John Ford est un réalisateur

8. AGACINSKI, Daniel, Op. cit., p.9-38.

9. Territoire Navajo à la frontière de l'Arizona et de l'Utah.

10. Oscar du meilleur réalisateur : *The Informer* (1935), *The Grapes of Wrath* (1940), *How Green Was My Valley* (1941), *The Quiet Man* (1952).
Oscar du meilleur documentaire : *The Battle of Midway* (1942).
Oscar du meilleur court métrage documentaire : *December 7th* (1943).

11. [Peter Bogdanovich]: Mr. Ford I notice that the... that your view of the West become increasingly sad and melancholy over the years. I'm comparing for instance Wagon Master to The Man Who Shot Liberty Valance. Have you been aware of that? Changing mood?
[John Ford]: No. No.
[P. B.]: Now that I pointed out, is there anything you'd like to say about it?
[J. F.]: I don't know what you'r talking about.

12. BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, 7e art, 2005 (réédition), p.231.

13. Comme dans *Fort Apache* (1948) et *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962).

qui prend position à mi-chemin entre le conteur et l'historien, et utilise et manipule le paysage pour donner corps à ses convictions. Une interview d'Anthony Mann, en 1967, évoque un point essentiel quant au choix fordien de sélectionner un unique référent de paysage dans ses films : « Je n'ai jamais compris pourquoi on tournait la quasi-totalité des westerns dans des paysages désertiques. John Ford, par exemple, adore Monument Valley : mais Monument Valley, que je connais très bien, n'est pas du tout l'Ouest¹⁴ ». En effet, ces territoires qui se confondent avec les westerns, ne sont qu'un stéréotype de la représentation cinématographique du Far West chez Ford et ses successeurs. Historiquement, il ne s'y est rien passé de fondamental pendant la conquête de l'Ouest. Toutes les pistes suivies par les pionniers (Oregon trail, Mormon trail, Spanish trail, Santa Fe trail, etc.) bifurquaient par le Nord ou par le Sud. Ford exploite Monument Valley justement car ce lieu est vide de tout contexte historique et donc rien de tel ne peut parasiter la vision qu'il propose. Ce parti-pris lui offre la liberté de manipuler à loisir le site et ses paysages grandioses pour développer ses récits et son point de vue sur l'histoire de l'Ouest américain. Ces westerns exigent du spectateur qu'ils lisent entre les lignes pour accéder au sujet, ils répondent à ce que André Bazin a qualifié de sur-western¹⁵ « toujours intellectuel, au moins dans la mesure où il exige au spectateur de réfléchir pour admirer¹⁶ ».

The Hidden Story mène une investigation sur les westerns parlants de John Ford pour chercher à établir les méthodes qu'il emploie pour faire « réfléchir » le spectateur au sens où Bazin l'utilise sur l'histoire de l'expansion américaine vers le Pacifique. Cet essai explore les manières dont Ford manipule le paysage pour faire jaillir la violence de la colonisation habituellement tue par les récits de la conquête de l'Ouest, à partir de 1939.

14. Interview d'Anthony Mann, *Les cahiers du cinéma*, numéro 190, mai 1967.

15. Nom donné aux westerns apparus dans les années 50, qui mettent en avant la psychologie de leurs personnages. En anglais, on parle de freudian-western.

16. BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, 7e art, 2005 (réédition), p.235.

J'ai choisi de consacrer cette étude aux seuls westerns parlants du cinéaste (1939-1964), notamment ceux réalisés après la Seconde Guerre mondiale, car ils ont constitué un tournant majeur dans sa conception du western définie selon la notion du western crépusculaire de George-Albert Astre et Albert-Patrick Hoarau, qui défend l'idée que « s'il s'agit bien d'un crépuscule, c'est celui des structures aliénantes du western qui est en cause¹⁷ ». À la suite du vacillement des structures que Ford avait lui-même contribué à établir, toute une génération de réalisateurs de western commence à réécrire l'histoire de l'Amérique à la lumière des événements qui viennent de se dérouler. Jean-Pierre Esquenazi estime qu'on peut analyser certains des westerns de Ford comme des éléments de réflexion sur les événements politiques de la deuxième moitié du vingtième siècle. Il en est ainsi par exemple, « lorsque Ford représente à nouveau [les Amérindiens] comme des brutes sanguinaires dans *Rio Grande* en 1950, la Guerre Froide s'est envenimée et Ford est favorable à l'intervention en Corée : à nouveau les Indiens servent de simple prétexte¹⁸ ». Les enjeux et les questionnements des westerns fordien sont parfois polysémiques. Pour le spectateur, en plus de le divertir, l'œuvre de Ford opère une mise en relation entre la construction falsifiée de l'origine de la nation américaine et les préoccupations contemporaines du cinéaste face à un monde traversé par les guerres et dont il reporte les tensions et les angoisses, dans ses westerns.

17. ASTRE, George-Albert, HOARAU, Albert-Patrick, *Univers du Western*, Paris, Seghers, 1973, p.333.

18. ESQUENAZI, Jean-Pierre, « Les westerns de John Ford : Du libéralisme d'avant-guerre au conservatisme d'après-guerre », *Mise au point*, mis en ligne le 11 mai 2012, consulté le 23 octobre 2020.
URL : <http://journals.openedition.org/map/788>; DOI : <https://doi.org/10.4000/map.788>

LA LIGNE D'HORIZON

FRONTIÈRE VISUELLE ÉLÉMENTAIRE

Le cadrage fordien :
représentation d'un univers duel

« *The land* » :
la véritable vedette du western

Au début du dix-neuvième siècle, la frontière Ouest des États-Unis est définie approximativement par le Mississippi. Au-delà du fleuve, il y a un vaste territoire français appelé la Louisiane. Au Nord-Ouest, l'Oregon appartient à la Grande-Bretagne. Et enfin, au Sud-Ouest, il y a une étendue espagnole. En 1803, le troisième président des États-Unis, Thomas Jefferson lance une expédition scientifique et commerciale vers l'Ouest. Quelques semaines plus tard, il signe l'acquisition de la Louisiane avec l'État français. La représentation picturale de l'Ouest américain se développe dès ses premières expéditions au-delà du Mississippi. Les premiers naturalistes¹⁹ qui accompagnent les excursions transcontinentales dessinent et prennent des notes de tout ce qu'ils découvrent. Certains, comme Jean-Jacques Audubon²⁰, esquissent la biodiversité de l'Ouest. D'autres, comme le peintre George Catlin²¹, représentent les peuples amérindiens et leurs coutumes. Dès 1860, les photographes²² représentent les territoires de l'Ouest qui se sont surtout agrandis entre 1845 et 1848 avec l'annexion du Texas et la cession des territoires mexicains et espagnols de la côte pacifique. Ils rendent compte « de la monumentalité d'un paysage qui doit se distinguer de la vieille Europe²³ ». La transmission des négatifs photographiques vers l'Est accroît la visibilité de ces espaces considérés comme sauvages. Rapidement, les photographes prennent une place importante dans la vulgarisation de la vie dans l'Ouest. Ils retransmettent avec une certaine fidélité les espaces américains et incitent²⁴ de plus en plus de personnes à entreprendre ce voyage dans l'espoir de s'enrichir via la prospection d'or et d'argent, la vente de peaux de bison ou le convoi de vaches et de chevaux. Ces efforts accélèrent la dynamique de conquête et l'émigration de populations vers le nouvel Eldorado.

Les premiers westerns cinématographiques ont été tournés à New York, à Chicago et dans le New Jersey où le premier film considéré comme un western, *The Great Train Robbery*, est réalisé en 1903 par Edwin S. Porter. Avant 1910, filmer l'Est pour représenter l'Ouest et ses histoires était un choix dicté par des impératifs pratiques. C'est à l'Est que sont implantés les sociétés de cinéma et leurs studios, et peu importe l'existence de sites naturels car « [...] le plus souvent, plutôt que de tourner en extérieurs réels, on utilisait comme décors des toiles peintes²⁵ » inspirées des Appalaches et des Rocheuses. En 1908, de jeunes producteurs et réalisateurs amorcent un exode vers l'Ouest. Avec la création de studios cinématographiques à Hollywood, aux abords de Los Angeles, une nouvelle génération espère échapper au contrôle des sociétés fondatrices du cinéma américain. L'installation en Californie a aussi pour avantage de permettre des tournages en extérieur grâce à des conditions climatiques plus clémentes et à une lumière optimale. Outre ces apports, les tournages à Hollywood confèrent davantage de réalisme aux films. Il en est ainsi par exemple du réalisateur et acteur William S. Hart qui a redonné un second souffle au genre du western grâce à sa vie dans l'Ouest et son passé de cowboy²⁶. Son expérience personnelle l'aide à insuffler des éléments de réalisme dans ses films alors qu'ils étaient absents dans les westerns antérieurs. C'est dans les années 1910 que la mise en œuvre du personnage du cowboy de western s'établit. Sous le nom de scène Gilbert M. Anderson, Max Aaronson crée le personnage du « good badman » qui se transforme au cours du récit par l'amour qu'il éprouve pour une femme. Anderson, William S. Hart ainsi que Tom Mix développent cet archétype cinématographique en cowboy. Définir ce personnage héroïque comme le véritable symbole de l'Ouest est une idée d'Anderson²⁷ qui crée le personnage de Broncho Billy et décide de l'exploiter à travers une série de films traités séparément les uns des autres²⁸. Cette pratique de narration frag-

19. Par exemple, Thomas Nuttall et John Bradbury remontent le Missouri en 1811. Plus tard, Nuttall explore l'Oklahoma et ses territoires Amérindiens.
20. Jean-Jacques Audubon (1785-1851) est un ornithologue, naturaliste et peintre franco-américain. À partir de 1820, il réalise des esquisses de différents spécimens d'oiseaux de l'Ouest américain.
21. George Catlin (1796-1872) est un peintre américain qui est un des premiers à s'intéresser aux peuples autochtones et leurs coutumes. À partir de 1830, il peint plusieurs portraits d'amérindiens dans un but ethnologique.
22. Voir COLLECTIF, *L'aventure de l'Ouest par la photographie*, Alinari, 2002.
23. DEVILLE, Vincent, « Ford, toute première période », *Cinéma 08*, COLLECTIF, Léo Scheer, automne 2004, p. 103.
24. L'importance de la photographie peut être illustrée par le travail de Carleton Watkins (1829-1916) qui sensibilise le congrès américain en faveur de la préservation de parc de Yosemite.

25. FOUCHER, Michel, « Du désert, paysage du western », *Hérodote 44*, dirigé par LACOSTE, Yves, Paris, Édition la Découverte, janvier-mars 1987, p. 135.
26. « His experiences in the West were rich and varied. He worked as a trail-herd cowboy in Kansas, and once he has caught in the crossfire of a sheriff and two gunmen on Sioux City's main street. » FENIN, George N., EVERSON, William K., *The Western from Silents to Cinerama*, New York, The Orion Press, 1962, p.75-76.
27. « He now decided to build a cowboy hero, a tremendous idea in the days before the star system. He was literally creating the western star, and laying the groundwork for cowboy heroes yet unborn. » *Ibid.*, p.53.
28. « [...] he should use Broncho Billy as a continuing character, however, treating each story individually, so that it would not matter how often Billy married, reformed, or was killed off. » *Ibid.*, p.53-54.

mentaire, où chaque histoire est indépendante, tout en conservant les mêmes personnages, est un tournant pour le western et pour le cinéma en général. Elle procure une liberté dans le traitement des histoires comme, par exemple, avec les mises en scène différentes de la mort de Broncho Billy dans plusieurs films distincts. En faisant appel à des personnages principaux récurrents dans une « première génération de westerns [...] insista(n)t moins sur l'épopée américaine que sur les histoires individuelles²⁹ », Anderson établit ainsi le premier un concept de westerns sériels glorifiant et incarnant les valeurs de l'héroïsme américain.

C'est dans ce contexte que John Ford rejoint son frère à Hollywood en 1914. Deux ans plus tard, il est engagé par les studios Universal comme assistant-réalisateur. La même année, il fait ses preuves en tournant son premier film intitulé *The Tornado* qui sort en 1917. Jusqu'en 1919, il tourne vingt-cinq films avec Harry Carey³⁰. À deux, ils poursuivent le travail initié par Anderson, Hart et Mix en portraiturant un cowboy intrépide et amoureux, comme dans *Bucking Broadway* (1917) dans lequel Cheyenne Harry part à l'assaut de l'Est pour retrouver sa bien-aimée. Cependant, Ford opère une rupture avec ses prédécesseurs : passionné par l'histoire et par la peinture, le cinéaste veut revenir sur des faits oubliés de la conquête des territoires de l'Ouest.

À cet effet, il choisit de repenser l'image et de la reconstruire autrement. Il décide d'en représenter l'immensité en utilisant « de courtes focales à la profondeur de champ vertigineuse³¹ » et en reculant sa caméra. De cette manière, il parvient à saisir le mouvement des cowboys galopant sur de longues distances. Ce choix d'une « mise en scène panoramique, permet(tant) de montrer le mouvement, la traversée d'espaces plus vastes que ceux utilisés jusqu'alors³² » et d'in-



Figure 1

Figure 1: Harry Carey dans le rôle de Cheyenne Harry, dans *Bucking Broadway* (1917). La couleur orangée est due à la technique de restauration.

tégrer le ciel dans l'image. Cette conception du cadrage signe un acte cinématographique fondateur comme l'a souligné Gilles Deleuze qui a analysé la manière dont le cinéaste a inscrit le ciel comme un des éléments de référence du western et du cinéma³³. L'image fordienne est toujours composée de deux zones distinctes : la terre et les cieux, et en filmant le déplacement de ses personnages dans l'immensité du paysage, il introduit l'horizon comme s'il s'agissait d'un protagoniste de la narration propre au western. La ligne d'horizon symbolise une frontière entre le territoire et son au-delà. En représentant le mouvement des pionniers par rapport à l'horizon, les plans d'ensemble de Ford s'imposent comme sa signature, qui lui sert à représenter l'expansion territoriale de la colonisation américaine. Par l'amplitude du mouvement des personnages, le cinéaste invite à prendre la mesure du déplacement fondateur de la nation. De cette manière, la conception fordienne du western procède par un mouvement de caméra pour symboliser l'exode américain vers le Pacifique.

29. FOUCHER, Michel, « Du désert, paysage du western », *Hérodote 44*, dirigé par LACOSTE, Yves, Paris, Édition la Découverte, janvier-mars 1987, p. 135.

30. Harry Carey (1878-1947) est un acteur américain qui est une des figures emblématiques du western muet. Sa collaboration avec John Ford débute en 1917, dans les studios d'Universal. Ils développeront ensemble la figure légendaire du cowboy, avec vingt-cinq films, avant de se brouiller en 1919. À partir de 1936, Carey se concentre sur des seconds rôles et il réintègre à plusieurs reprises l'équipe de Ford. Par exemple, il est présent dans *The Prisoner of Shark Island* (1936).

31. DEVILLE, Vincent, « Ford, toute première période », *Cinéma 08*, COLLECTIF, Léo Scheer, automne 2004, p.103.

32. FOUCHER, Michel, « Du désert, paysage du western », *Hérodote 44*, dirigé par LACOSTE, Yves, Paris, Édition la Découverte, janvier-mars 1987, p.138.

33. « Qui est-ce qui apporte le ciel au cinéma? C'est Ford. On peut dire le ciel Ford comme on dit les ciels à propos d'un peintre. Il y a les ciels Ford, bon... Les ciels Ford, tout le monde les reconnaît. » DELEUZE, Gilles, lors d'un cours sur le cinéma, Cours Vincennes, Saint-Denis, 19.01.1982. URL : <https://www.webdeleuze.com/textes/300>

Le cadrage fordien : représentation d'un univers duel

La dichotomie de l'espace action et de l'espace contemplation :
l'opposition de la terre et du ciel

C'est en posant une dichotomie permanente entre la terre et les cieux dans la construction de son image cinématographique que Ford distille sa théorie sur l'histoire des États-Unis. Chacun des deux pôles symbolise des notions opposées ; au matériel s'oppose le spirituel ; à l'éphémère, l'éternel ; au corruptible, l'incorruptible, etc. De ce fait, la composition illustre la représentation biblique de l'univers : l'homme est au centre d'une totalité divisée en deux parties antithétiques³⁴. Avec *Straight Shooting* (1917), « on passe tout au long du film de plans d'ensemble sur la contrée vallonnée où paissent paisiblement les troupeaux à des plans rapprochés sur les personnages enserrés dans une abondante végétation³⁵ ». La représentation de personnages, à l'intérieur de cette nature, restreint la présence du ciel et de l'horizon dans l'image. Néanmoins, dans la quasi-totalité des scènes où le ciel est visible, on note la présence d'une ligne d'horizon en haut ou en bas du cadre de l'image. Par exemple, dès la troisième scène, on distingue Thunder Flint (Duke R. Lee) et deux cavaliers se déplaçant sur une colline. Le sol est cadré dans la partie inférieure de l'image, pour approximativement un septième de la hauteur totale de celle-ci. Ford a vraisemblablement opté pour cette méthode de composition du paysage de l'Ouest américain du fait de sa connaissance fine de ses peintres et photographes favoris : Frederic Remington, Charles M. Russel et Charles Schreyvogel. Lorsque l'on regarde leurs œuvres, on prend conscience de la récurrence du placement de la ligne d'horizon aux extrémités inférieures et supérieures. À l'examen de ces tableaux que Ford a beaucoup regardé, on peut présumer qu'il s'est approprié leur composition picturale en la radicalisant de sorte à ne presque jamais positionner l'horizon au milieu du cadre de l'image. Pour Ford, structurer ainsi ses plans d'ensemble est si lourd de sens qu'il confie

22

34. C'est ainsi que Dante illustre l'association métaphorique de la figure humaine et de l'horizon, séparant deux hémisphères.

35. DEVILLE, Vincent, « Ford, toute première période », *Cinéma 08*, COLLECTIF, Léo Scheer, automne 2004, p.101.

Figure 2: Septième scène
de *Straight Shooting*
(1917).



Figure 2

Figure 3: Charles Schreyvogel, *In Hot Pursuit*, vers 1900, huile sur toile, 62,9 x 86,7cm, The Metropolitan Museum of Art, New York



Figure 3



Figure 4

Figure 4: Charles Marion Russell, *The Tenderfoot*, 1900, aquarelle et gouache sur papier, 75,6 x 52,1 cm, collection privée, Minnesota



Figure 5

Figure 5: Frederic Remington, *The Scout Friends or Foes*, 1902-1905, huile sur toile, 101,6 x 68,6 cm, Sterling & Francine Clark Art Institute, Massachusetts

Figure 6 : Le déplacement de la diligence et de son escorte de cavaliers est filmé par un panoramique dans *Stagecoach* (1939).

à Steven Spielberg, adolescent, que cette décision fera peut-être de lui un bon réalisateur³⁶. Mais tout en séparant ses plans, Ford insiste sur l'interaction entre les deux zones du bas et du haut. D'une scène à la suivante, il modifie l'emplacement de l'horizon, donnant au spectateur la sensation d'une dynamique constante entre la terre et le ciel, accordant à l'un ou à l'autre, des espaces significativement plus importants. Ce déséquilibre des proportions donne corps à l'action et la rythme. Dans *Stagecoach* (1939), la scène de l'attaque apache sur la diligence est justement composée de plans dans lesquels les rapports terrestres et célestes ne cessent de se modifier et de s'invertir. En filmant une attaque autochtone exposée sous tous ses angles, Ford livre au spectateur des indices sur sa vision de l'histoire en laissant entendre que de la même manière que tout bouge, tout est incertain. C'est avec ce procédé que le spectateur mesure la faculté du cinéaste à représenter de manière picturale le chaos total associé à l'affrontement qui se joue sous ses yeux.

Dans ses westerns, chacune des deux portions d'image établit une zone ou un espace du récit. Le sol caractérise « l'espace action » qui désigne l'espace des pionniers, de la cavalerie et de la conquête de l'Ouest. Il s'oppose au ciel qui s'offre comme l'espace de la contemplation.



Figure 6

L'espace action: la zone allant du sol jusqu'au sommet des mézas

La conquête vers le Pacifique est motivée, pour l'État américain et la population, par des motifs financiers et commerciaux. La vie des pionniers, des trappeurs et des prospecteurs d'or est idéalisée par le fantasme que n'importe quelle personne déterminée et courageuse peut prospérer dans le territoire inexploré de l'Ouest. Le rêve américain s'est bâti sur une double dimension, à la fois fictionnelle et légendaire incarnée par ses territoires sauvages. Grâce aux méthodes³⁷ que l'Amérique a employées pour se raconter sa propre histoire, la conquête de l'Ouest est devenue une période où mythes et réalité cohabitent. De ce fait, l'espace de l'action, dans les westerns de Ford, peut être qualifié de zone de l'épopée, car le récit est nourri du mythe national duquel il convient de bénir l'aventure glorieuse des pionniers. En considérant Monument Valley comme lieu de tournage favori du cinéaste³⁸, l'espace action est la zone de l'image comprenant le sol et les pics rocheux. Ces roches, appelées mézas, se hissent au-dessus de la ligne d'horizon. Elles donnent la sensation de pénétrer à l'intérieur de la zone de l'image accordée aux cieux. Cependant, les mézas sont les vestiges d'un ancien plateau sédimentaire aclinal³⁹ érodé par les conditions climatiques. Ils témoignent de l'abaissement du niveau de l'horizon par l'abrasion des reliefs géologiques. En construisant son cadrage, Ford expose ce territoire qui résulte d'un modelage par soustraction⁴⁰ et donne à voir un paysage dépouillé où les pitons rocheux relient visuellement la zone de l'épopée et le ciel. Ils ressemblent à des colonnes qui soutiendraient les cieux. De ce fait, on peut rapprocher Monument Valley d'une construction architecturale, et les mézas d'un immense monument en ruine.

36. Spielberg relate ce que Ford lui a dit lors de leur rencontre: « When you can come to the conclusion that putting the horizon at the bottom of a frame or at the top of a frame is a lot better than putting the horizon right in the middle of the frame then you may someday make a good picture-maker ».
BOGDANOVICH, Peter, *Directed by John Ford*, American Film Institute (AFI), California Arts Commission, 1971.

37. La presse, les dime novels, les chansons, les Wild West show, la photographie, le cinéma...

38. Ford réalise neuf westerns à Monument Valley: *Stagecoach* (1939), *My Darling Clementine* (1946), *Fort Apache* (1948), *She Wore a Yellow Ribbon* (1949), *The Searchers* (1956), *Sergeant Rutledge* (1960) et *Cheyenne Autumn* (1964). Il semblerait, également, que *Wagon Master* (1950) et *Rio Grande* (1950) contiennent des scènes tournées à Monument Valley mais les lieux ne sont pas reconnaissables.

39. Se dit du dépôt horizontal et non penché des sédiments.

40. C'est l'inverse lorsque Anthony Mann brise le stéréotype de représentation de l'Ouest fordien en filmant des mon-

La dimension architecturale du paysage fordien, portée par les « étendues horizontales coupées de ravins, de canyons, ponctuées de gigantesques reliefs résiduels isolés⁴¹ », tient aussi à l'histoire propre de la représentation de l'Ouest. Ces territoires ont d'abord été esquissés avant d'être peints à l'huile et ont préalablement été photographiés en noir et blanc avant d'être capturés sur la pellicule couleur en technicolor. La géométrie de Monument Valley et plus largement du désert américain est constamment soulignée par la verticalité des mézas que le cinéaste affectionne pour ses tournages. Elles jouent un rôle primordial dans l'image en rythmant verticalement l'horizon et en le définissant comme le souligne Deleuze : « Et en effet, comment définir un horizon sans axe vertical [...] ?⁴² ». Pour ses plans larges, Ford recourt à une succession de lignes géométriques pour construire son image : il additionne en parallèle la ligne d'horizon et les bordures supérieures et inférieures du cadre. Il fait de même avec les lignes verticales des mézas et celles des extrémités latérales qui cadrent l'image. De cette manière, l'image est structurée par l'axe des abscisses (symbolisé par la ligne d'horizon) et celui des ordonnées (symbolisé par les mézas et d'autres éléments verticaux comme les tipis notamment). Il représente l'épopée américaine sur un système de coordonnées mathématiques.

La géométrisation du paysage : une grille associant les rapports de formes aux rapports de forces

En utilisant de nombreuses lignes horizontales et verticales, Ford appose une trame géométrique unique sur chacun de ses plans. Contrairement à la grille régulière d'un perspectographe, son quadrillage ne possède pas de structure propre. C'est-à-dire, que d'un plan à l'autre, les lignes horizontales et verticales se déplacent, se modifient, apparaissent et disparaissent. On peut ainsi passer d'une

composition comportant une ligne horizontale et deux verticales à une autre, agencée de deux lignes horizontales et cinq verticales. Ces grilles avec leurs variations s'imposent comme une constante de l'image fordienne qui structure plus particulièrement les plans d'ensemble. En prenant soin de composer une image cinématographique selon les lois de la géométrie, le cinéaste peut positionner avec une précision extrême ses personnages dans le cadre et accentuer leurs importances les uns par rapport aux autres. Dans la trilogie de la cavalerie⁴³ les soldats à cheval sont souvent placés dans l'image de sorte à faire valoir visuellement la hiérarchie qui préside entre eux, ou leur grade ou encore leurs compétences. Dans *Fort Apache* (1948) un plan où figure le lieutenant-colonel Owen Thursday (Henry Fonda) et le capitaine Kirby York (John Wayne) avant l'affrontement avec les Apaches est en contre-plongée afin de montrer l'ascendant de Thursday sur York. En le surplombant, le lieutenant-colonel affirme son pouvoir. Cependant, York est placé devant Thursday et, à l'image, il a la même amplitude verticale que ce dernier. Par ce procédé, le cinéaste trouble la hiérarchie entre les deux hommes et il prépare le spectateur à l'humiliation militaire que va subir Thursday qui, quelques plans après, est massacré, lui et son bataillon, par les Amérindiens. Cette défaite est annoncée par la position de Kirby York qui apparaît dans ce plan à la même hauteur et donc comme l'égal du lieutenant-colonel, en dépit de son infériorité hiérarchique. Après la débâcle de Thursday face aux Apaches, York assure la survie des autres bataillons de la cavalerie.

On retrouve ce même procédé lorsque Ford filme des scènes à l'intérieur. Dans *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962), Tom Doniphon (John Wayne) tient tête à Liberty Valance (Lee Marvin) qui vient de renverser Ransom Stoddard (James Stewart). Lorsque Tom et Liberty se font face, ils sont positionnés dans l'espace du restaurant de sorte à avoir la même hauteur à l'image. Ce procédé accentue l'équivalence

tagnes, des torrents, des sous-bois et des cimes neigeuses. Il met en scène des paysages qui résultent d'événements géologiques récents.

41. FOUCHER, Michel, « Du désert, paysage du western », *Hérodote* 44, dirigé par LACOSTE, Yves, Paris, Édition la Découverte, janvier-mars 1987, p. 67.

42. DELEUZE, Gilles, Sur le cinéma : classifications des signes et du temps, Cours Vincennes, Saint Denis, 30.11.1982. URL : <https://www.webdeleuze.com/textes/76>

43. Cette trilogie se compose des films *Fort Apache* (1948), *She Wore a Yellow Ribbon* (1949) et *Rio Grande* (1950). Elle n'a pas été pensée par le cinéaste comme une série, mais c'est ainsi que le public l'a perçu du fait du thème commun aux trois films.



Figure 7

Figure 7: À gauche, le capitaine Kirby York (John Wayne) et à droite, le lieutenant-colonel Owen Thursday (Henry Fonda), dans *Fort Apache* (1948). Les personnages sont positionnés de sorte à ce qu'ils aient la même amplitude verticale.



Figure 8

Figure 8: Altercation entre Liberty Valance (Lee Marvin), Ransom Stoddard (James Stewart) et Tom Doniphnon (John Wayne) dans *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962). Au centre, Stoddard plus petit que les deux autres personnages paraît en position d'infériorité.

Figure 9: Dans *Stagecoach* (1939), les protagonistes se déplacent vers l'horizon en empruntant des lignes de fuite dans l'image.



Figure 9

entre les deux hommes qui dès le début du film, sont décrits comme les deux meilleurs tireurs de la ville de Shinbone. Ransom reste au sol pendant plusieurs secondes. Quand il se relève, il paraît légèrement plus petit que Doniphnon et Valance. Ford montre ainsi que Ransom n'est pas encore prêt pour faire face au bandit Liberty et, plus généralement, à la vie dans l'Ouest.

L'utilisation constante des lignes horizontales et verticales ne forme pas seulement un système visuel de classification des personnages. En utilisant constamment des grilles composées de ces lignes, le cinéaste crée un repère orthonormé à deux axes. Pourtant, Ford ne s'arrête pas là, il emploie un troisième type de lignes. Souvent symbolisées par des routes, des allées et autres passages fuyant vers l'horizon : il emploie souvent des lignes de fuite. À la différence des autres lignes, ces dernières ont essentiellement trait aux déplacements des personnages. Dans *Stagecoach* (1939) la traversée des territoires de l'Ouest en diligence se déploie sur de longs axes de fuite qui s'opposent aux axes verticaux des mésas. Luc Vancheri voit dans cet usage la manière dont « la ligne de fuite (qui) marque les grandes aventures géographiques de l'histoire⁴⁴ ». Avec ce procédé, Ford accroît l'importance du déplacement de ses personnages qui symbolise la migration américaine dans son œuvre et « c'est là une manière de subsumer la géométrie du monument aux mouvements de la ligne⁴⁵ ». Ces géométries sont des signes et des motifs visuels qui délivrent non seulement des indices diégétiques mais défendent aussi une relecture de l'histoire de la nation américaine par Ford à travers ses westerns.

44. VANCHERI, Luc, *L'Amérique de John Ford : Autour de la prisonnière du désert*, Belgique, Édition du Céfal, 2007, p.102.

45. *Ibid.*, p.102.

« The land » :

la véritable vedette du western

Ford déclare que « la véritable vedette d'un western, c'est *the land*⁴⁶ ». En s'exprimant ainsi, il semble que le cinéaste fasse référence à la place fondatrice de la notion de territoire pour le genre du western. Néanmoins, dans ses films, le *land* n'est pas seulement présent visuellement grâce à des paysages grandioses uniquement limités par l'horizon. Cependant, même si le *land* fordien, souvent à tort, est réduit à une notion de paysage, ou autrement dit, à un décor cinématographique naturel, la quasi-totalité des westerns parlants du cinéaste démontre au contraire que le *land* joue un rôle crucial dans la narration. De ce fait, on peut estimer qu'il est, peut-être, la véritable vedette des films, au lieu des personnages incarnés par John Wayne, James Stewart ou Henry Fonda.

La nature, dotée d'une volonté propre, met à l'épreuve les pionniers

Le *land* assume un rôle dans l'histoire en mettant à l'épreuve les personnages. La topographie, l'aridité et l'immensité de ces étendues sont des facteurs affectant les objectifs des héros fordien et contrecarrant leur volonté. Dans *3 Godfathers* (1948), Robert Marmaduke Hightower (John Wayne), William Kearney (Harry Carey Jr.) et Pedro « Pete » Fuerte (Pedro Armendáriz) dévalisent la banque d'une petite ville d'Arizona. Pour échapper aux shérifs, et malgré leur pauvre réserve d'eau, ils se réfugient dans le désert. Ils envisagent de le traverser pour rejoindre une ville et s'approvisionner en eau avant que les hommes de lois ne les rattrapent. Cependant, les marshals empruntent le train et devancent l'arrivée des trois protagonistes dans toutes les villes limitrophes. Assoiffés, les bandits sont contraints d'errer à pied sur des centaines de kilomètres dans un territoire aride marqué par son impraticabilité et la chaleur du soleil. Depuis 1917, avec *Straight Shooting*, Ford utilise la géomorphologie du territoire

avec un intérêt tactique: le canyon est filmé comme le lieu propice aux attaques autochtones, comme on peut le voir dans *Stagecoach* (1939). Il en est de même dans *Sergeant Rutledge* (1960) où de hautes plantes en bordure de fleuve permettent aux Mescaleros de se dissimuler pour attaquer les soldats de la cavalerie. La géomorphologie du *land* joue un rôle important dans le déroulement des actions, elle facilite, brouille, nuit, contrevient ou complexifie les plans des personnages. Les aléas climatiques soumettent également les protagonistes à des épreuves. Par exemple, dans *She Wore a Yellow Ribbon* (1949), le convoi dirigé par le capitaine de la cavalerie Nathan Cutting Brittles (John Wayne) est pris dans une tempête. Le médecin du groupe doit extraire une flèche logée à proximité du cœur d'un des soldats. La difficulté de l'opération demande au capitaine de faire descendre sa division de cheval. Le spectateur sent monter l'anxiété du groupe et celle des chevaux effrayés par les éclairs. À pied, le groupe vulnérable ne peut se soustraire à la tempête. De même, durant leur périple à travers le désert dans *3 Godfathers* (1948), les trois bandits sont surpris par une tempête de sable qui semble ne jamais terminer. Pris au piège dans cette dernière, ils ne peuvent se diriger et tout porte à croire qu'ils n'y survivront pas.

Ces exemples démontrent que Ford confère aux territoires de l'Ouest une forme d'animisme ou quelque chose de semblable à une volonté propre dont le rôle est de soumettre les personnages à des épreuves. C'est pour cette dimension que j'utilise dans ce mémoire l'anglicisme de « *land* » pour qualifier les espaces sauvages des westerns fordien, puisque loin de n'être que de simples paysages, ils permettent le déroulement de la narration. De plus les dangers que le *land* impose aux personnages ont pour fonction de révéler la valeur de chaque individu et de sélectionner tous ceux qui sont dignes de constituer des groupes valeureux prêts à mener leur opération de civilisation de

46. LEUTRAT, Jean-Louis, LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, *Les cartes de l'Ouest. Un genre cinématographique: le western*, Armand Colin, 1990, p.32.

l'Ouest. Toujours dans *3 Godfathers*, les trois bandits réussissent à survivre à l'épisode de la tempête de sable. Ils rencontrent une femme seule, prise au piège dans le désert et sur le point d'accoucher. Ils se relaient pour extraire de l'eau contenue à l'intérieur d'un cactus afin de permettre à Pedro d'aider la femme à mettre au monde son enfant. Cet événement change si profondément les brigands qu'ils décident après le décès de la parturiente et au péril de leurs vies de ramener le nouveau-né à la civilisation. Malgré la motivation qu'ils tirent d'une bible récupérée auprès de la défunte, l'épuisement les gagne et leur tâche leur semble de plus en plus difficile à accomplir. William, le plus jeune, s'effondre le premier sur l'étendue de Great Salt Lake. Quelques kilomètres plus loin, c'est au tour de Pedro, de ne plus pouvoir supporter son calvaire. Robert est le seul capable à puiser la force et la foi nécessaire pour accomplir l'objectif qu'il s'était fixé et survivre. Le *land* a fait passer une série d'épreuves aux trois protagonistes, et seul le plus valeureux réussi à la surmonter. Une fois sa peine carcérale accomplie, et comme il a gagné en légitimité, il prend place au sein du groupe de ceux qui sont dignes de fonder la nation à venir. Comme l'exemplifie le personnage de Robert, pour Ford, le héros est celui qui résiste aux épreuves imposées par le *land*, celui capable de surmonter les difficultés et les pièges tendus, celui à même de dialoguer avec la suprématie naturelle des territoires de l'Ouest.

Souvent, la communauté aide le héros à se hisser au-dessus des épreuves. *Stagecoach* (1939) met en scène plusieurs personnages contraints de voyager ensemble dans une même diligence: Curley Wilcox (George Bancroft) est Marshal, Buck (Andy Devine) est le cocher, Ringo Kid (John Wayne) est un hors-la-loi, Dallas (Claire Trevor) est une prostituée, Boone (Thomas Mitchell) est un docteur alcoolique, Samuel Peacock (Donald Meek) est un représentant en



Figure 10



Figure 11



Figure 12

Figure 10 : Dans *3 Godfathers* (1948), Robert Marmaduke Hightower (John Wayne), William Kearney (Harry Carey Jr.) et Pedro Fuerte (Pedro Armendáriz) tentent d'échapper aux shérifs en traversant le désert.

Figure 11 : Exemple de l'utilisation stratégique du canyon pour les embuscades dans *Stagecoach* (1939).

Figure 12 : Le convoi de la cavalerie, pris dans une tempête, dans *She Wore a Yellow Ribbon* (1949).

Figure 13: Scène de l'attaque de la diligence dans *Stagecoach* (1939). Ringo Kid (John Wayne) est sur le toit du véhicule et tente de tuer les Amérindiens.

Figure 14: Ringo Kid (John Wayne) saute de cheval en cheval pour rattacher l'arnachement endommagé par un Amérindien.

spiritueux, Lucy Mallory (Louise Platt) est une bourgeoise enceinte, Hatfield (John Carradine) est un flambeur de mauvaise réputation et Henry Gatewood (Berton Chruhill) est un banquier véreux qui a extorqué sa propre banque. Ces personnages que tout oppose, forment une petite communauté. En retour, cette dernière les galvanise et, même si ce n'est que fugacement, les pousse à agir héroïquement. Par exemple, le médecin dépasse son addiction pour aider Lucy Mallory à accoucher. Cependant, le véritable héros de ce film est Ringo Kid. Il s'est échappé de prison pour venger son père et son frère tués par Luke Plummer (Tom Tyler). Au cours du film, Kid parvient à transcender son statut de simple personnage en surmontant toutes les épreuves que lui tend le *land*, notamment lorsque des Apaches attaquent la diligence. En démontrant sa légitimité dans le groupe, il parvient à accomplir sa destinée et le shérif Curly Wilcox décide de le laisser s'échapper vers le Mexique.



Figure 13



Figure 14

La genèse de Monument Valley face à la finitude des acteurs : une opposition temporelle

Les paysages des westerns de Ford changent peu. Le cycle des saisons n'est quasiment pas représenté⁴⁷ et la géomorphologie typique de Monument Valley semble inébranlable. Quant aux traces d'urbanisation et d'industrialisation, elles se fondent discrètement dans l'immensité du territoire. De ce fait, le *land* est « un cadre naturel, dans lequel s'organisent des sociétés successives qui impriment leur marque sur le milieu sans bouleverser sa physionomie. Le paysage physique apparaît comme une donnée constante de l'espace⁴⁸ ». Cette présence presque inchangée du territoire dans les westerns parlants de Ford est renforcée par les lieux de tournage qui sont choisis pour leur dramaturgie ou pour leur potentiel tactique. C'est la raison pour laquelle le spectateur retrouve les mêmes mézas et sites emblématiques à travers tous les films que Ford tourne à Monument Valley.

Dans *Stagecoach* (1939), le célèbre mouvement panoramique montrant le déplacement de la diligence dans l'Ouest est tourné au sommet d'un relief, lui-même ayant été filmé dans la scène nocturne où Ethan observe le campement comanche dans *The Searchers* (1956). Ce belvédère naturel est connu pour être si important pour le cinéaste qu'il a été depuis baptisé « John Ford Point » par le peuple Navajo de Monument Valley jouant souvent les différents peuples amérindiens dans ses westerns. Dans *The Searchers*, Ethan et les Texas rangers découvrent le cadavre d'une vache en contre-bas d'une butte. Cette même butte est cadrée dans le même axe, mais de plus loin lorsque les Buffalo Soldiers⁴⁹ découvrent le cadavre de Lucy Dabney (Toby Michaels) dans *Sergeant Rutledge* (1960). Les lieux de tournage du cinéaste ne changent pas, seul le cadrage évolue en fonction de ses intentions narratives.

47. Quelques minutes de *The Searchers* (1956) sont tournées sous la neige, mais elles témoignent plus d'un déplacement spatial que d'un réel cycle climatique.

48. LECOEUR, Charles, « Le paysage comme cadre physique », *Hérodote* 44, dirigé par LACOSTE, Yves, Paris, Édition la Découverte, janvier-mars 1987, p.46.

49. Le terme buffalo soldiers distingue les soldats Afro-américains ayant combattu dans l'armée de l'Union pendant la guerre de Sécession. Ils formaient des régiments uniquement composés d'Afro-américains, comme le 10e et le 9e régiment de cavalerie ainsi que les 24e et 25e régiments d'infanterie. Après Sécession, ils ont repoussé les peuples autochtones et, les Kiowas leur ont donné ce nom.

Figure 15: Plan précédant la découverte du cadavre d'une vache par les Texas rangers dans *The Searchers* (1956).

Figure 16: Plan précédant la découverte du cadavre de Lucy Dabney (Toby Michaels), dans *Sergeant Rutledge* (1960).

À la différence de la sensation d'éternité qui émane des paysages de Monument Valley, Ford qui tourne toujours avec la même équipe⁵⁰ fait contraster le vieillissement de ses acteurs au fil de leurs apparitions dans ses films. Son acteur fétiche, John Wayne, a commencé à travailler sous sa direction en 1939 à l'âge de 32 ans et a occupé pendant vingt-trois années les rôles principaux de ses westerns⁵¹. Face à la permanence des sites, l'évolution de ses traits physiques ainsi que de son jeu d'acteur, se ressentent d'autant plus au cours du défilement des ans. Les westerns parlant de Ford reposent sur une relation étroite entre les personnages et leur environnement. L'opposition entre le paysage et le vieillissement des acteurs insiste sur le caractère d'immuabilité du territoire. Les fictions que le cinéaste met en scène devant cette toile de fond qu'est Monument Valley, paraissent d'autant plus anecdotiques au vu d'un Far West inchangé qui semble hors du temps.

La représentation de l'immensité de l'espace désoriente le spectateur : la sensation d'un univers infini

Le cinéaste met en scène l'immensité du *land* grâce aux déplacements des personnages. Les traversées de vastes étendues sont essentielles puisqu'elles illustrent, l'exode historique de la population vers l'Ouest. Les mouvements sont représentés visuellement par de grandes lignes humaines formés lors du déplacement d'un convoi⁵². L'ampleur du territoire est dépeinte par l'oscillation entre les phases de marche et de repos des personnages. L'opposition entre le dynamisme et la passivité est aussi représentée de manière métaphorique, comme dans le cas des rites funéraires que les vivants accordent à leurs morts. Dans *She Wore a Yellow Ribbon* (1949), le capitaine Nathan Cutting Brittles (John Wayne) se recueille sur la tombe de sa femme. Il exige également de ses hommes qu'ils disposent



Figure 15



Figure 16



Figure 19



Figure 17



Figure 18

Figure 17: John Wayne dans le rôle de Ringo Kid dans *Stagecoach* (1939). Il a 32 ans.

Figure 18: Détail de John Wayne dans le rôle de Tom Doniphon dans *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962). Il a 55 ans.

Figure 19: Ligne humaine formée par le déplacement du convoi de la cavalerie dans *She Wore a Yellow Ribbon* (1949).

50. John Wayne, Henry Fonda, James Stewart, Maureen O'Hara, Ward Bond, Victor McLaglen, Ben Johnson, Woody Strode, Vera Miles, Harry Carey Jr., Jeffrey Hunter...

51. *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962) est le dernier western fordien où on peut noter la présence de Wayne. La dernière collaboration entre Ford et Wayne tout genre cinématographique confondu est *Donovan's Reef* (1963).

52. La ligne formée par le déplacement du groupe de Mormons dans *Wagon Master* (1950), celle des régiments de cavalerie dans la « trilogie de la cavalerie » (1848-1950) et dans *Sergeant Rutledge* (1960); celle du chemin des rangers dans le désert de *The Searchers* (1956) ou encore celles formées par les itinéraires des peuples Amérindiens dans *Cheyenne Autumn* (1964).

leurs défunts camarades sous un drap blanc en guise de linceul. La variation entre les déplacements et l'immobilité, qu'elle soit évoquée visuellement par les trajets des personnages ou symboliquement par les relations entre les vivants et les morts, ne cesse d'occuper l'écran. Les circulations engendrent le repos et vice-versa. Sur ce point, le film *She Wore a Yellow Ribbon* est exemplaire : un bataillon de cavalerie escorte la femme et la nièce du commandant jusqu'à un relais de diligence. Ce dernier, détruit par un groupe d'Amérindiens⁵³ contraint le régiment à rebrousser chemin jusqu'au fort. En route, le capitaine Brittles dépêche des hommes sur la trace des tribus autochtones qui sont déjà sur le chemin de la guerre. Arrivés au fort, le capitaine et ses troupes regagnent leurs forces avant de retourner auprès des éclaireurs surveillant les Amérindiens. La narration fait alterner le mouvement et l'immobilité des protagonistes dans le *land*. Le film revient sur les six derniers jours de la carrière militaire de Nathan Cutting Brittles⁵⁴. La fugacité des derniers instants qui précèdent sa retraite est exacerbée par un élément narratif : la montre à gousset que ses soldats lui offrent. En la consultant sans arrêt, le capitaine prend la mesure du temps et de l'effort qu'il doit encore fournir au gouvernement américain. À la fin du film, il vérifie même si son commandement de l'assaut sur le campement amérindien était légitime ou s'il l'a dirigé en tant que simple civil. Après l'attaque, dorénavant libéré de ses fonctions, le capitaine est rattrapé par un messenger qui lui communique une information capitale : la cavalerie souhaite le nommer chef des éclaireurs. Le réengagement militaire de Nathan est un exemple qui démontre que l'alternance entre le mouvement puis l'immobilité forme un cycle dans les westerns en général et ceux de Ford en particulier : puisque dans ce genre : il « s'agit toujours d'être dans un état de refaire, au moment voulu, le même geste : celui de dégainer son revolver et d'appuyer sur la gâchette, par exemple⁵⁵ ». Le cycle perpétuel entre le mouvement et le repos⁵⁶, dans les westerns fordien-



Figure 20

Figure 20: Le capitaine Nathan Cutting Brittles (John Wayne) demande au lieutenant Flint Cohill (John Agar) l'heure affichée sur sa montre dans *She Wore a Yellow Ribbon* (1949).

exacerbe la sensation d'immensité du *land*.

À l'image de la nomination de Nathan en tant que chef des éclaireurs, la réitération permanente des actions dans les westerns de Ford n'amène qu'à de petites évolutions. On peut penser que ces oscillations ne sont que des simulacres qui suggèrent une évolution dans la narration sans pour autant qu'elle soit effective, même si pour Deleuze, « le mouvement est réel, mais au lieu de se faire de partie à partie, ou bien par rapport à un tout dont il traduirait le changement, se fait dans un englobant dont il exprime la respiration⁵⁷ ». En définissant le mouvement en tant que respiration du western, Deleuze

53. Les guerres amérindiennes sont marquées par la présence de plusieurs peuples autochtones dans les affrontements. Par exemple, la guerre des Black Hills (1876-1877) oppose la tribu Lakotas (Sioux) et ses alliés (Cheyennes et Arapahos) à la cavalerie américaine et des Amérindiens associés (Pawnees, Crows et Shoshones). La célèbre défaite du commandant Custer à Little Bighorn (1876), que nous évoque la voix off au début du film, est due aux attaques des Lakotas et des Cheyennes.

54. En se recueillant sur la tombe de sa femme, au début du film, le capitaine Brittle dit : « Hello Mary. Only six more day to go and your old Nathan leave the army. ».

55. DORT, Bernard, « La nostalgie de l'épopée », *Le western*, dirigé par BELLOUR, Raymond, Gallimard, 1994 (réédition), p. 59.

56. Dans les westerns fordien, le repos se matérialise régulièrement par des scènes de danse et de chant : *My Darling Clementine* (1946), *Fort Apache* (1948), *Wagon Master* (1950), *Rio Grande* (1950), *Sergeant Rutledge* (1960) ...

57. DELEUZE, Gilles, *L'image en mouvement*, 1983, p.202.

établit sa nécessité. Les déplacements des personnages se révèlent indispensables et physiologiques. Une telle analogie avec la respiration évoque des va-et-vient entre l'intérieur et l'extérieur qui se traduisent chez Ford par un rythme qui structure le récit.

La géographie de Monument Valley, est marquée par : les principales mésas au Sud, une série de canyons jusqu'à la Navajo Mountain à l'Ouest, la rivière San Juan au Nord et une longue façade rocheuse à l'Est. Ces quatre marqueurs géographiques forment une enclave. À l'intérieur de celle-ci, on note une faible présence de relief, qui se manifeste par quelques buttes aplaties. La végétation est constituée de petits arbustes et leur nombre augmente au Nord avec les terres moins arides. La géomorphologie uniforme renforce la sensation d'immensité du *land*. Sans la présence à l'image de ces quatre marqueurs géographiques, impossible de déceler une quelconque progression des personnages dans l'espace. Le spectateur n'a pas l'impression que les protagonistes tournent en rond, plutôt que l'espace est infini. Il faut également prendre en compte qu'aujourd'hui il est facile de se renseigner sur la topographie de Monument Valley, mais qu'à l'époque où Ford y tourne ses films, le spectateur ne connaît strictement rien à propos de ce lieu. En marquant certains passages de ses westerns par une absence de point de repère géographique, le cinéaste désoriente le spectateur, ce qui a pour conséquence de renforcer l'impression d'immensité de la superficie du *land*. Il accentue cet effet visuel et narratif en utilisant très peu d'indices géographiques. Par exemple, le seul élément permettant de situer l'action dans *The Searchers* (1956) est l'inscription « Texas 1868 » visible avant la scène d'ouverture : Ford se détourne d'une « énonciation trop précise qui conduirait le spectateur à identifier ou reconnaître des lieux, [John Ford,] en brouillant leurs coordonnées, (il) souligne leur caractère symbolique⁵⁸ ». Et le cinéaste s'amuse de ceci lorsqu'en 1950, dans

Wagon Master, il illustre l'égaré du groupe de Mormons dans l'immensité du *land* en faisant comparer à Travis Blue (Ben Johnson) une méssa et la cathédrale de Santa Fe.

En filmant à Monument Valley, Ford ne donne pas seulement une toile de fond à ses westerns, il crée la matrice de référence visuelle pour tous les westerns. Il confère aux territoires de l'Ouest une forme d'animisme qui semble mettre à l'épreuve les personnages pour faire ressortir leurs traits de caractère et sélectionner lesquels sont les plus dignes de survivre au sein de la civilisation à venir. De cette manière, c'est le milieu dans lequel les personnages évoluent qui bâtit et façonne les communautés présentes dans les westerns de Ford. La représentation des espaces sauvages de l'Ouest américain procède par une série de caractéristiques visuelles où le *land* est circonscrit par l'horizon. Les plans de Ford reposent sur une géométrie de l'espace qui assume un rôle visuel et conceptuel notamment avec l'omniprésence de la ligne de l'horizon au loin, mais aussi avec la grille composée de sorte à signifier les rapports de force des personnages avec les rapports de formes.

Figure 21: Dans *Wagon Master* (1950), Travis Blue (Ben Johnson) et Sandy (Harry Carey Jr.) comprennent qu'ils sont perdus lorsqu'ils repèrent cette montagne qu'ils comparent à la cathédrale de Santa Fe.



Figure 21

58. JANIN, Nicole, « Cadres et cadrages du western », *Hérodote* 44, dirigé par LACOSTE, Yves, Paris, Édition la Découverte, janvier-mars 1987, p.86.

AU-DELÀ DE L'HORIZON

LE HORS-CHAMP

La visibilité de l'horizon :
sensation de contrôle et de domination

La dissimulation du paysage et de l'horizon

Les hors-champ spatiaux et temporels :
dialogue avec l'au-delà et porosité de l'univers

La visibilité de l'horizon : sensation de contrôle et de domination

Filmer Monument Valley : une oscillation entre planéité et fragmentation du terrain

Monument Valley est marqué par plusieurs variétés de topographies. Au centre, la présence de reliefs est très faible tandis qu'aux extrémités, on trouve les mézas principales et les chaînes de montagnes. Lorsque Ford filme des terrains plats, l'image est visuellement dégagée jusqu'au dernier plan. C'est notamment le cas pour la quasi-totalité des scènes de marche du régiment de cavalerie dans *She Wore a Yellow Ribbon* (1949). Le spectateur, et les protagonistes du western, se retrouvent dans un paysage dépouillé qui s'étend à perte de vue. Ce modèle de *land* vide de distraction est dénué de relief, de cours d'eau, d'ennemis ou d'animaux à proximité. Les protagonistes ont pour seule tâche de poursuivre leur traversée du *land*. L'absence d'action autre que ce déplacement souligne une errance apparemment interminable. Les vastes plaines traduisent la volonté du cinéaste de représenter uniquement le déplacement vers l'Ouest et de se concentrer sur la migration en occultant ses conséquences, et tout particulièrement les conflits avec les peuples amérindiens. À l'inverse, dans les espaces marqués par la forte présence de reliefs, par les mézas dissimulant des éléments du paysage, Ford crée des zones de hors-champ au sein de l'image. Ces espaces soustraits à la vision des protagonistes et du spectateur indiquent la présence de dangers. Dès 1917, John Ford utilise la morphologie spécifique du *land*, et plus particulièrement celle du canyon, pour mettre en scène des guet-apens tendus soit par des bandits, soit par les autochtones. En associant les plaines et les reliefs de Monument Valley, le cinéaste crée un rythme entre la visibilité totale et partielle du paysage. Dans le premier cas, les personnages se sentent en sécurité car ils ont le temps d'apercevoir les dangers et de les anticiper. Dans le second, ils sont potentiellement sujet à des menaces dissimulées derrière les

pics rocheux. Dans les westerns fordien, grâce à la sensation d'affinité que Ford crée entre les protagonistes et le spectateur, ce dernier partage leur sentiment de sécurité et de contrôle lié à son appréhension visuelle de la totalité. Il a l'impression de dominer l'espace, et donc l'action, en ayant les moyens d'anticiper les menaces éventuelles, visibles de loin.

John Ford a lui-même expérimenté ce phénomène de contrôle visuel de l'espace puisqu'il a participé, en tant que réalisateur, à documenter la Seconde Guerre mondiale⁵⁹. Il a personnellement filmé les combats aéronavals de Midway dans le Pacifique, où il est blessé au bras lors d'une offensive Japonaise. Il a été également choisi par le gouvernement Américain pour diriger et accompagner les équipes de tournages navales pendant le débarquement de Normandie. Son expérience des conflits a bouleversé la manière dont il utilise les reliefs comme s'il s'agissait de parois dissimulant les menaces du *land*. En 1939 dans *Stagecoach*, le cinéaste filme l'attaque d'une diligence par une tribu d'Amérindiens. Bien que ces derniers attaquent depuis les hauteurs d'un canyon, ni le spectateur ni les personnages ne sont surpris. Au contraire, ils sont avertis en amont et depuis plusieurs scènes par des signaux de fumées guerriers et par le scintillement d'armes dans les collines, signes d'une présence ennemie. Lors de l'assaut, Ford filme longuement la poursuite à cheval afin de montrer qu'une distance est nécessaire pour mettre les opposants à portée de tir. Dans ses westerns postérieurs à la Seconde Guerre mondiale, Ford filme des attaques imprévisibles qui surgissent quasiment de manière instantanée. Par exemple, dans *The Searchers* (1956) et *Sergeant Rutledge* (1960), l'ennemi apparaît soudainement à l'image, semblant jaillir des zones occultées par la présence des mézas. Même si le spectateur est conscient que le danger dans le *land* survient toujours d'espaces ou d'arrière-plans que l'on ne peut pas voir, il ne peut jamais savoir avec

59. Il est le premier à soutenir l'importance de la formation d'équipes de tournages devant l'armée américaine. Il sera suivi par William Wyler, John Huston, Frank Capra et George Stevens.

Figure 22 : Le groupe de Comanche dirigé par Scar (Henry Brandon) surgit d'une méso dans *The Searchers* (1956)



Figure 22

Figure 23 : Des Amérindiens qui se dissimulent dans des hautes herbes en bord de fleuve, dans *Sergeant Rutledge* (1960).



Figure 23

certitude le moment ou le lieu d'apparition de la menace. Cette évolution dans la modalité de la représentation des attaques dans ses westerns parlants tient sans doute à l'immanence des attaques aériennes que Ford a vécues durant son engagement militaire sur les fronts du Pacifique, de l'Afrique du Nord et de l'Europe de l'Ouest. Même si un bombardement semble imminent, ce qui était le cas lorsque le cinéaste filmait à Midway, ce n'est qu'au dernier moment que les soldats au sol aperçoivent les avions. Pour rendre le *land* plus hostile encore, Ford diversifie également les tactiques d'assaut de ses personnages. Dans *The Searchers*, les Comanches isolent les hommes et les rangers pour faciliter le pillage du ranch des Edwards. À la fin du film, Ethan, Martin et les rangers profitent de l'obscurité de la nuit pour s'infiltrer à l'intérieur du campement comanche et lancer l'offensive au petit matin. De même, dans *Wagon Master* (1950), un groupe de bandits prend le contrôle du convoi mormon lorsque ces derniers profitent des festivités d'une soirée de danses et de chants. Après sa mobilisation militaire, le cinéaste transforme fondamentalement le déroulement des scènes d'assauts dans ses films. Il opte pour une représentation beaucoup plus vélocité et inattendue. Les personnages s'en retrouvent beaucoup plus vulnérables puisqu'ils n'ont plus le temps de voir surgir les dangers. Le *land* devient périlleux comme si une menace constante planait sur les protagonistes.

Les Amérindiens: une apparition depuis les hors-champ et les marges de l'image

Ford utilise constamment le hors-champ pour signifier l'arrivée d'ennemis. L'utilisation la plus marquante est lorsque des groupes d'Amérindiens, prêts à l'assaut, surgissent de l'ombre d'une méso. Même si, dans les westerns, la sournoiserie est posée comme le stéréotype de l'aborigène forcément traître et sauvage, Ford oc-

troie aussi ce caractère à d'autres personnages. Par exemple, l'attaque de la cavalerie dans *She Wore a Yellow Ribbon* (1949) est orchestrée selon ce principe : à leur tour, les soldats surgissent des canyons et libèrent les chevaux des autochtones. Et cette attaque surprise est évidemment menée de nuit. Dans *The Searchers* (1956), le sauvetage de Debbie Edwards (Natalie Wood) kidnappée par les Comanches et l'assaut sur leur campement se font de manière furtive. Martin Pawley (Jeffrey Hunter) s'infiltré dans le camp à la nuit tombée et les rangers donnent l'assaut en surgissant des montagnes au petit matin. Néanmoins, il y a une différence pour le spectateur entre ces différentes stratégies. Lorsqu'il s'agit des Amérindiens surgissant du hors-champ, le spectateur est surpris, mais à l'inverse, lorsque la cavalerie ou des cowboys se dissimulent pour attaquer, la caméra se déplace avec eux. Le spectateur n'est pas saisi de surprise par l'arrivée inattendue des protagonistes puisqu'il a vécu les préparatifs à leurs côtés. Même dans *Cheyenne Autumn* (1964) où la caméra se concentre principalement sur un groupe de Cheyennes qui tente de rallier le Wyoming, les attaques soudaines contre la cavalerie surprennent le spectateur. Là, où la cavalerie utilise un arsenal destructif, les Amérindiens font preuve d'une maîtrise incomparable du territoire et d'une connaissance inégalée de sa topographie. Cette faculté présentée comme naturelle pour la dissimulation est flagrante dans *Stagecoach* (1939). Avant l'assaut des Amérindiens, le cinéaste opère un lent panoramique d'ensemble en contre-plongée, centré sur la diligence qui parcourt le *land*. Cette scène rappelle un plan semblable déjà montré dans le film. Cette fois, le caméraman finit son mouvement en panotant rapidement vers la gauche. Ce choix permet à Ford de faire apparaître les Apaches depuis les marges de l'image et laisse entendre qu'ils savent se dissimuler puisque la caméra littéralement positionnée à quelques mètres d'eux, a amplifié la dramaturgie du film et n'a pas laissé le spectateur se douter de leur présence.



Figure 24



Figure 25



Figure 26

Figure 24: Ethan Edwards (John Wayne) regarde le campement comanche depuis une méssa, dans *The Searchers* (1956).

Figure 25: Trois Cheyennes surgissent des tumbleweeds pour attaquer la cavalerie, dans *Cheyenne Autumn* (1964).

Figure 26: Groupe d'Amérindiens près à l'assaut, dans *Stagecoach* (1939). Ce plan dévoile la position des guerriers grâce à un panoramique.

Ce procédé de suspense est accentué par la musique dont le volume est brusquement augmenté et qui est saccadée au fur et à mesure que surgissent les assaillants. Ce rôle de la caméra avertissant plus ou moins de la proximité d'un danger a pour fonction d'inviter le spectateur à se perdre davantage dans le feu de la narration. Tout comme le groupe de Ringo Kid et des Apaches, il se fond dans l'action et fait corps avec les personnages qui sont perdus dans un environnement sauvage et dangereux.

Les nuages de poussière

Les deux pionniers du western, Thomas Harper Ince⁶⁰ et David Wark Griffith⁶¹ sont fréquemment cités pour leur contribution majeure au réalisme du genre. Leur utilisation notable de la poussière⁶² dans leurs films sert à conférer plus d'authenticité aux déplacements de leurs personnages. En effet, dans les territoires de l'Ouest, la poussière est omniprésente. Elle s'infiltré dans les bâtiments, se soulève au passage des chevaux et se décroche des chaussures ou des vêtements des cowboys. La forme et le déplacement de ces nuages de particules sont quelque peu aléatoires. Certains réalisateurs préférèrent maîtriser totalement les effets visuels qui se produisent dans le champ de la caméra, et pour ce faire, ils humidifient les lieux de tournage la veille pour que le sable, gorgé d'eau, soit moins volatile⁶³. Ce n'est pas le cas de John Ford qui filme régulièrement les projections de poussière dans ses westerns. Par exemple, lors du sauvetage de la diligence de l'attaque Apache, dans *Stagecoach*, un amas de particules opaque qui est formé par le galop des chevaux, vient englober l'action et les protagonistes. Seule la diligence et quelques membres de la cavalerie en ressortent et restent visibles. En s'interposant entre le spectateur et l'action, le nuage de poussière agit comme un écran occultant. La vision du spectateur sur le combat des Amérindiens et de la cavalerie étant ainsi occultée, il ne peut qu'imaginer la défaite et la fuite des autochtones. Il ne lui reste qu'à remplir les blancs et reconstruire à rebours l'histoire qui s'est déroulée sous et derrière les nuages de poussière. La disparition momentanée de l'action au profit de l'imagination permet d'économiser la réalisation d'un affrontement coûteux qui serait excessif et superflu puisque la séquence de l'attaque dure déjà depuis quelques minutes. Mais surtout, l'agglomérat de particules en suspension a la faculté de métamorphoser ce qu'il dissimule. En ce sens, le nuage représente et redouble l'écran

60. Ince (1882-1924) est un acteur, réalisateur, producteur et scénariste américain ayant participé à plus de 450 films.

61. Griffith (1875-1948) est un réalisateur américain. En 1914, il fonde avec Ince une société de production et de distribution cinématographique pour échapper au contrôle financier des grands exploitants et ainsi préférer le côté novateur de ses films plutôt que les recettes qu'ils génèrent.

62. « One of the element in the realism of Griffith-Ince westerns was the dust. A minor thing, perhaps, but a telling one. Dust was everywhere in the old west – behind men as they walked down street, behind horses and coaches, in the air itself, wherever the wind blew. The constant visual presence of dust, whether in clouds kicked up, or in layers on the clothes men wore, was a perpetual reminder of the rugged and uncomfortable conditions under which the west was built and won, almost a symbol in itself of a land to be tamed. Because it was there, Griffith and Ince ignored the dust and let it play its own role in their films. »
FENIN, George N., EVERSON, William K., *The Western from Silents to Cinerama*, New York, The Orion Press, 1962, p. 94.

63. « Later, western movie makers learned the neat trick of wetting down the ground before the day's shooting, so that

cinématographique où le spectateur projette son imaginaire, et peut-être aussi son inconscient.

Dans *My Darling Clementine* (1946), Ford met en scène l'affrontement historique au ranch « OK Corral » entre les proches de Wyatt Earp⁶⁴ et la famille Clanton. Un duel entre deux protagonistes se prépare lorsqu'une diligence soulève sur son sillage un mur de poussière qui semble les séparer. Ce dernier aveugle les personnages et le spectateur. La caméra est placée du côté du fils Clanton qui se déplace, hésitant, vers la gauche où son adversaire se situait lorsqu'il était encore visible. Wyatt Earp, quant à lui, met à profit cet événement pour se déplacer furtivement vers la droite de l'image. Au moment même où l'atmosphère commence à s'éclaircir, Wyatt exécute son ennemi par surprise. Le fils Clanton s'est laissé prendre au piège par son imagination : il pensait pouvoir prédire les mouvements de son adversaire à travers l'opacité du nuage. Pour Ford, le nuage de poussière est « conçu comme une barrière, une frontière, un seuil avant de pénétrer dans un ailleurs⁶⁵ ». Il permet de manifester visuellement l'imaginaire des personnages et de mobiliser celui du spectateur.

Dans une séquence de *3 Godfathers* (1948) Robert, William et Pedro sont coincés dans une tempête de sable. L'ouragan ne laisse « aucune échappée possible vers la lumière, pas de lucarne entrouverte sur le ciel bleu si ce n'est lorsque, troué par le vent, il permet d'apercevoir quelques fragments du paysage⁶⁶ ». Les trois personnages avancent à l'aveugle à l'intérieur de ce qu'on pourrait rapprocher d'un déluge de sable. En les enveloppant, la poussière filtre la lumière du soleil et leur fait perdre quelque chose à la fois d'universel et de personnel : leur ombre. Cette disparition souvent présentée dans la mythologie comme un funeste présage⁶⁷ relie les personnages avec les effets visuels des techniques du cinéma premier. Ils prennent la forme de sil-



Figure 27



Figure 28



Figure 29

Figure 27: Nuage de poussière obstruant l'affrontement entre la cavalerie et les Amérindiens, dans *Stagecoach* (1939).

Figure 28: Amas de poussière soulevé par le passage d'une diligence, dans *My Darling Clementine* (1946). Le fils Clanton, visible à l'image, se fait exécuter par Wyatt Earp (Henry Fonda) dès que la poussière retombe au sol.

Figure 29: Les trois bandits de *3 Godfathers* (1948) sont pris dans une tempête de sable lorsqu'ils traversent le désert.

soil was moist and able to absorb the surface dust. Westerns soon became less dusty – and less convincing. » *Ibid.*, p.94.

64. Wyatt Earp (1848-1929) est un officier Américain et marshall de la ville de Dodge City puis de Tombstone. Il est célèbre pour la rivalité qui opposait sa famille et celles des Clanton et des McLaury. Une altercation alcoolisée entre Ike Clanton et Virgil Earp est le déclencheur de la fusillade au ranch « O.K. Corral ». Certains proches des Clanton et des McLaury furent tués lors de cet événement. Ceci engendra à tour de rôle des vengeances qui cessèrent à la suite d'un dernier affrontement où une vingtaine de cowboy fut tuée.

65. ARNODIN, Lionnette, « Imaginaires du brouillard », dans *Ethnologie française, Météo, Du climat et des hommes*, dirigé par DE LA SOUDIÈRE, Martin, TABEAUD, Martine, Presses Universitaires de France, octobre 2009, p.616.

66. *Ibid.*, p.611.

67. L'ombre est souvent pensée comme une manifestation de l'âme de son propriétaire. Ainsi, les spectres et les fan-

houettes sombres qui ne sont pas sans rappeler les premiers dispositifs de projection qui permettent la mise en scène de récits : théâtre d'ombres, lanterne magique ou fantasmagorie. C'est avec les caractéristiques du cinéma primitif, provoquées par la tempête de sable, que Ford amorce le changement des caractères de ses personnages. Il utilise ce rapprochement pour moduler à souhait son récit : à l'image de la fantasmagorie qui faisait parler les fantômes, tout peut advenir. Donc rien d'étonnant dans le fait que les bandits, après avoir découvert une femme seule sur le point d'accoucher, décident de l'aider et lui promettent de sauver son nourrisson. Les anciens braqueurs de banques deviennent progressivement de bons samaritains. Le récit s'empare du mythe en revisitant le périple des rois mages, les trois compères cherchent à rallier la « Nouvelle-Jérusalem » pour y déposer l'enfant.

Ford utilise les nuages de poussière pour servir le suspense et créer une tension dramaturgique. Il revisite les grands symboles du genre, comme par exemple le stéréotype de la fuite amérindienne face à la charge héroïque de la cavalerie. Les amas de poussière sont aussi un phénomène qui « en estompant la frontière entre le réel et l'imaginaire, favorise l'élaboration fantasmagorique⁶⁸ » du spectateur, invité à utiliser l'opacité pour se projeter, pour créer librement sa propre narration.

Les gros plans : dissimuler le « land » au profit des personnages et de leurs émotions

John Ford fait contraster ses plans d'ensemble qui représentent la grandeur du territoire avec des gros plans sur les visages des personnages. Ils sont réalisés avec une large ouverture de diaphragme⁶⁹ permettant d'extraire le sujet sur lequel il fait la mise au

point, du paysage qui est flou. Cette imprécision volontaire de l'arrière-plan permet de faire valoir le jeu des acteurs et d'insister sur leurs sentiments et leurs réactions notamment lorsque le *land* les met à l'épreuve. Dans *The Searchers* (1956), un champ-contrechamp expose le ranch de la famille Edwards en feu, puis sa découverte par Martin Pawley. Dans un premier temps, le spectateur perçoit la situation : le ranch a été saccagé par les Comanches. Dans un deuxième temps, il en mesure les conséquences sur le visage de Martin. Le cinéaste procède de la même manière lorsqu'il filme les affrontements dans *The Battle of Midway* (1942). Il porte une attention particulière à ses gros plans sur les visages des soldats pendant l'attaque nipponne et après l'assaut. De nombreux éléments démontrent la brutalité du conflit : le cadrage et les mouvements abrupts semblent volontairement désordonnés, et à certains moments la pellicule se désolidarise du mécanisme de la caméra provoquant une distorsion de l'image. Ce faisant, avec ces séquences de guerre, Ford montre que « l'image est autant secouée que la réalité⁷⁰ ». L'intensité de la sauvagerie du combat est surtout démontrée dans le traitement des regards des jeunes soldats filmés en gros plan. Dans *Wagon Master* (1950), les « plans d'ensemble alternent avec des gros plans sur les visages filmés en contre-plongée sur le ciel où les hommes ne s'inscrivent même plus dans un espace : dans ce cas, le paysage est mis hors champ⁷¹ ». Avec ce procédé, le cinéaste semble ne s'intéresser qu'aux sentiments des protagonistes et délaisser le *land* qu'il utilisait auparavant pour ce faire. L'immensité de la superficie de l'Ouest est remplacée par une dimension intime centrée sur les émotions des personnages. Ford s'intéresse ici au dialogue qui s'opère entre les personnages et leur environnement. Le cinéaste le démontre lors de l'apparition de Ringo Kid (John Wayne) dans *Stagecoach* (1939) où il filme en plan américain le fugitif devant un canyon. Sa caméra effectue un travelling avant pour s'arrêter par un gros plan sur le visage décomposé de Ringo.

tômes n'en possèdent plus, à l'image des pirates revenant dans *The Fog* (1980) de John Carpenter. Plus récemment, dans la série *Godless* (2017) réalisée par Scott Frank, le shérif Bill McNue (Scoot McNairy) a, selon les dires d'Amérindiens, perdu son ombre. Tout ce qu'il entreprend échoue et il dépérit, comme le témoigne sa vue qui devient très médiocre. Au cours du récit, il parvient à retrouver son ombre pour protéger son village d'un groupe de bandits et d'un exploitant minier véreux.

68. ARNODIN, Lionnette, « Imaginaires du brouillard », dans *Ethnologie française, Météo, Du climat et des hommes*, dirigé par DE LA SOUDIÈRE, Martin, TABEAUD, Martine, Presses Universitaires de France, octobre 2009, p.615.

69. L'utilisation d'une large ouverture de diaphragme provoque dans l'image une faible profondeur de champ. Cela a pour conséquence de diminuer l'étendue nette dans l'image au profit de plus larges zones floues.

70. « And the film becoming itself, the image distressing, and that accidental quality conveying the raw drama ». GREENGRASS, Paul, dans *Five Came Back*, de BOUZEREAU, Laurent, Amblin Television, IACF Productions, Makemake, Netflix, Passion Pictures, Rock Paper Scissors Entertainment, épisode 1, 2017.

71. JANIN, Nicole, « Cadres et cadrages du western », *Hérodote* 44, dirigé par LACOSTE, Yves, Paris, Édition la Découverte, janvier-mars 1987, p.88.

Ce mouvement de caméra insiste sur le passage entre l'espace extérieur de l'Ouest et l'espace intérieur du personnage. Il représente le va-et-vient entre l'extériorité du *land* et la sensibilité individuelle. En opérant de la sorte, le cinéaste expose l'embarras de Kid tout juste échappé de prison et pourtant contraint de prendre place aux côtés du shérif dans la diligence puisque, sans monture, il ne peut rallier le village le plus proche.



Figure 30: Martin Pawley (Jeffrey Hunter) découvre le ranch de la famille Edwards en feu, dans *The Searchers* (1956).

Figure 30



Figure 31

Figure 32

Figure 31: Gros plan sur le visage de soldat pendant l'assaut nippon dans *The Battle of Midway* (1942).

Figure 32: Gros plan sur un soldat américain blessé à la suite du raid aérien nippon dans *The Battle of Midway* (1942).



Figure 33

Figure 33: Gros plan sur le visage de Ringo Kid (John Wayne) dans *Stagecoach* (1939).

Les hors-champ spatiaux et temporels : dialogue avec l'au-delà et porosité de l'univers

Les dialogues entre les vivants et les morts

Les cérémonies mortuaires, les cimetières et les tombes improvisées sont des symboles qui jalonnent l'œuvre de Ford⁷² et qui sont des témoins d'un échange entre le passé et le présent. Les vivants accordent leur plus grande attention et respect aux morts, comme lorsque les membres de la cavalerie recouvrent les défunts d'un tissu blanc en guise de linceul. Dans *She Wore a Yellow Ribbon* (1949), Ford filme le capitaine Nathan Cutting Brittles (John Wayne) se rendant sur la tombe de sa défunte épouse. Il décrit son quotidien à sa femme enterrée. Cette scène donne l'impression que rien ne les séparera jamais comme s'ils se trouvaient au sein d'une contraction spatio-temporelle entre le monde des vivants et celui des morts. Cette sensation est renforcée par le rouge crépusculaire du ciel et des nuages créés par le chef opérateur Winton C. Hoch. L'atmosphère du plan semble irréaliste et échappe à une quelconque temporalité. Le présent et le passé s'entremêlent et les deux protagonistes transcendent leur finitude pour se rejoindre.



Figure 34

Le philosophe et historien Michel de Certeau a établi l'idée d'un parallèle entre l'histoire et le deuil. Selon lui, « l'histoire traite avec la mort, et elle mime un rituel funéraire. [...] Si l'histoire s'organise autour d'une mort c'est qu'elle s'apparente à un travail de deuil fragile qui vise à libérer l'espace des vivants⁷³ ». Dans *My Darling Clementine* (1946), Wyatt Earp accepte l'offre de shérif de la ville de Tombstone, après avoir enterré son frère. Bien que ce poste doive lui permettre de le venger, il ne cherche pas activement le coupable qui semble dès le début du récit être un membre de la famille Clanton. Le film témoigne principalement des relations amoureuses que lui et Doc Holliday entretiennent ou ont entretenues avec Clementine. Les deux hommes sont en discorde permanente quant à la présence de la jeune femme à Tombstone. Earp souhaite qu'elle y demeure car il est tombé amoureux d'elle alors qu'Holliday veut qu'elle retourne à l'Est avant qu'elle ne découvre qu'il est gravement malade et qu'il a une liaison avec la jeune serveuse Chihuahua. L'acte et la cérémonie de l'enterrement du frère cadet de Wyatt semblent opérer une rupture entre le passé et l'actuel. À l'instar de l'analyse posée par Michel de Certeau, l'enterrement libère le présent. Cependant, les reliques de l'histoire peuvent ressurgir. Dans le film, ce rôle est assumé par le collier appartenant au défunt et qui réapparaît au cou de Chihuahua. En remarquant ce bijou, le shérif commence à mener son enquête en questionnant la jeune serveuse qui lui ment d'abord en disant que c'est Doc Holliday qui le lui a confié. Après un court interrogatoire, elle révèle finalement que c'est un cadeau de Billy Clanton. Ce dernier ne laisse aucun doute quant à sa culpabilité puisqu'il tire immédiatement sur la jeune femme à travers la fenêtre de sa chambre. Après un échange de coups de feu, le shérif envoie son frère Virgil à la poursuite du tireur pendant que le Doc et lui opèrent Chihuahua. Billy ayant été touché par les tirs de Wyatt a juste le temps de rentrer chez les siens avant de mourir. Lorsque Virgil arrive chez les Clanton, ces derniers se vengent en

Figure 34 : Le capitaine Nathan Cutting Brittles (John Wayne) qui se rend sur la tombe de sa femme, dans *She Wore a Yellow Ribbon* (1949).

72. *Pilgrimage* (1933), *Judge Priest* (1934), *Young Mr. Lincoln* (1939), *My Darling Clementine* (1946), *She Wore a Yellow Ribbon* (1949), *The Searchers* (1956) ...

73. INDERMUHLE, Christian, « L'histoire comme opération, deuil et meurtre. Notes sur Michel de Certeau et les arts de mourir », *A contrario*, COLLECTIF, 2010/2 (n°14), p. 39, mis en ligne le 05.10.2010, dernière consultation le 23.10.2020. URL : <https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2010-2-page-39.htm>

l'exécutant. Après la fusillade du ranch « O.K. Corral », Wyatt quitte Tombstone pour reprendre sa vie de cowboy. Geste fort, exacerbé par ses adieux à Clementine⁷⁴, il acte que le cowboy n'a plus rien à faire dans cette ville. Il s'y était installé le temps de comprendre les circonstances de la mort de son cadet. En ce sens, il assume un rôle de chercheur, que l'on peut même rapprocher de l'historien. En effet, Wyatt aurait pu repartir chercher des vaches à l'Est après avoir enterré son frère. Mais dans ce cas, il n'aurait pu qu'imaginer les circonstances de sa mort. En s'installant à Tombstone, il refuse de falsifier la mémoire familiale et agit donc comme un historien. Puisqu'il a établi les faits de l'assassinat et s'est fait justice, son deuil est désormais envisageable. Le passé a libéré l'espace du présent, et Wyatt peut enfin renouer avec sa vie d'antan pour envisager un possible futur.

Avec ce film, Ford dévoile que derrière ses films stéréotypés se joue une relecture de l'histoire autrement plus complexe. Il cherche à montrer la nécessité de s'attaquer à la manière dont a été établie l'histoire de la nation américaine. Il démontre comment le mythe et les faits ne cessent de s'entremêler et la manière dont les fondements de son pays se sont érigés, par exemple, en associant les faits aux oui-dire qui ont livré une version rapidement adoptée comme la légende de l'Ouest. En procédant de la sorte, Ford espère permettre aux nouvelles générations de se réinventer en libérant le présent de ce passé falsifié. L'habileté de sa démonstration passe par l'utilisation du récit de Wyatt Earp qui lui permet dans une entreprise relevant de la ventriloquie de lui faire soulever ces questions à sa place. En effet, tous les Américains connaissent la célèbre légende du cowboy et de son affrontement avec les Clanton. Cette légende s'est depuis imposée et est devenue si populaire qu'elle fait pleinement partie de l'identité de l'Ouest et il est délicat d'en démêler les intrications pour découvrir des éléments de vérité. Ford a rencontré à plusieurs reprises Wyatt



Figure 35



Figure 36



Figure 37

Figure 35: Doc Holliday (Victor Mature) demande à Chihuahua (Linda Darnell) qui est-ce qui lui a confié le collier du défunt cadet Earp, dans *My Darling Clementine* (1946).

Figure 36: Adieux de Wyatt (Henry Fonda) et Clementine (Cathy Downs), dans *My Darling Clementine* (1946).

Figure 37: Wyatt (Henry Fonda) repart vers l'Est pour acquérir du bétail.

74. Dans la version originale, Wyatt et Clementine se serrent la main en guise d'adieux. À travers cette poignée de main, la tendresse et l'amour des deux personnages sont palpables. Cependant, lors de l'avant-première, tous les spectateurs se sont mis à rire. Le producteur Darryl F. Zanuck embarrassé, refit tournée une scène, sans l'accord de Ford, où Wyatt embrasse Clementine sur la joue.

Earp lorsqu'il travaillait comme assistant à Hollywood et à ces occasions, il est fort probable que le vieux cowboy lui ait raconté ses péripéties dans l'Ouest. Ces récits et expériences ont sans aucun doute nourri l'œuvre de Ford, lui qui, avant de devenir cinéaste, se destinait à la profession d'historien.

Le télégraphe, les chemins de fer et les panneaux des villes

Dans ses westerns, John Ford ne livre pas une seule narration ; il a recours à des objets qui suggèrent au spectateur une histoire implicite. C'est le cas des panneaux de bois vermoulus qui symbolisent aux pionniers leur arrivée en ville. Les génériques⁷⁵ des films *My Darling Clementine* (1946) et *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962) reposent sur le même principe : l'enchaînement de planches de bois est utilisé pour créditer les personnages principaux, les producteurs, le réalisateur et certains techniciens. Les deux génériques attestent du déplacement territorial présent dans les films. Dans le premier, c'est Clementine (Cathy Downs) qui voyage d'Est en Ouest pour retrouver Doc Holliday (Victor Mature). Dans le second, Ransom et Hallie Stoddard (James Stewart et Vera Miles) entreprennent un voyage à travers l'Ouest pour assister à l'enterrement de Tom Doniphon (John Wayne). Aussi, grâce à ces crédits, les deux films se déploient à partir d'une mise en relation avec la mort. Les planches de bois clouées sur un poteau évoquent formellement les croix qui ornent les tombes dans l'Ouest. Les noms gravés sur les panneaux pourris font penser à des stèles funéraires de fortune. Ceci prend tout son sens lors de l'enterrement du jeune cadet Earp puisque sa tombe en est ornée. De plus, spécialement dans le western de 1962, l'analogie à la crucifixion est renforcée par la présence d'un écriteau semblable au Titulus Crucis⁷⁶, notamment dans la disposition supérieur du « IN » de « in the John Ford production ». L'inscription sur la croix du Christ avait pour fonction de



Figure 38



Figure 39



Figure 40

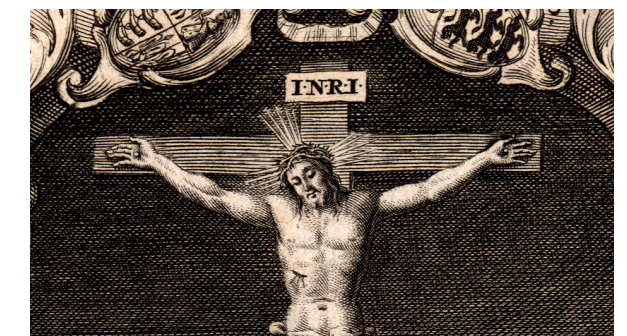


Figure 41

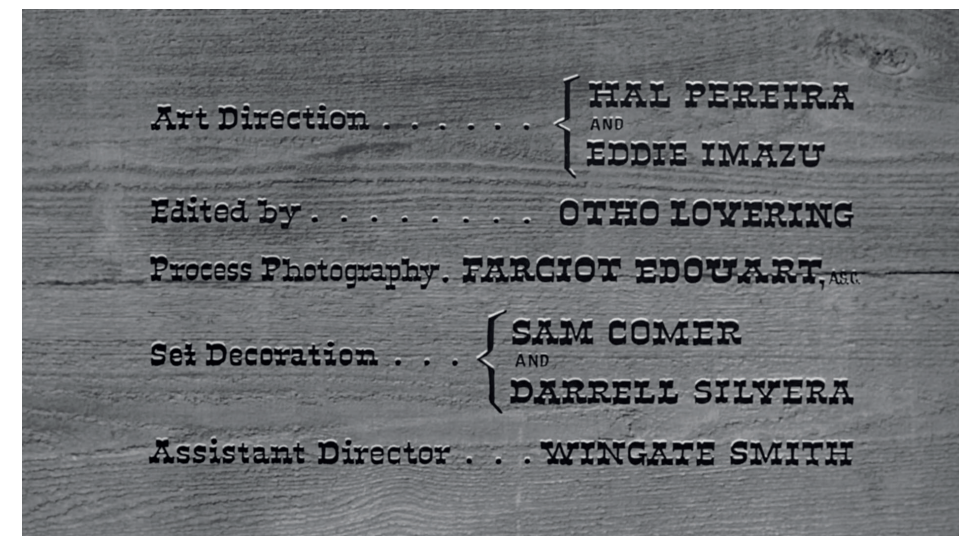


Figure 42

Figure 38: Générique de *My Darling Clementine* (1946).

Figure 39: Wyatt Earp (Henry Fonda) sur la tombe de son frère, dans *My Darling Clementine* (1946).

Figure 40: Générique de *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962).

Figure 41: Détail du Titulus Crucis "INRI" sur une gravure de G. Heinrich Schifflin (1717) à Augsburg.

Figure 42: Générique de *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962).

75. Au western les génériques sont traditionnellement placés avant le film et non à la fin.

76. Le Titulus Crucis est l'écriteau cloué au-dessus de la croix du Christ. Il indique « INRI » signifiant : Jésus le Nazaréen, roi de Juifs (la traduction est légèrement différentes selon les évangiles).

donner le motif de sa condamnation : crime politique. Les restes de cette relique sont conservés à la basilique Sainte-Croix-de-Jérusalem à Rome. Dans la tradition ecclésiastique, Jésus est crucifié en même temps que deux bandits sur les monts Golgotha. De ce fait, le Titulus Crucis a permis, toujours selon cette même tradition, de différencier la croix du Christ de celles des deux bandits. L'écriteau est une relique qui ressurgit du passé, comme le collier porté par Chihuahua, pour révéler les faits historiques. Le rapprochement qu'effectue Ford entre les inscriptions « IN » et « INRI » dévoile, dès le générique, que *The Man Who Shot Liberty Valance* est un western où la légende se confronte au fait historique. L'omniprésence de la mort évoquée par les croix du générique expose l'enjeu même du film : la destruction du mythe de sénateur, as de la gâchette, que représente Ransom Stoddard au profit de la vérité. Nul hasard, si dans ce générique certains noms comme ceux des acteurs secondaires sont inscrits sur des planches de bois occupant toute l'image. L'arrière-plan texturé par le veinage rappelle le cercueil de Tom Doniphon.

La scène d'ouverture de *3 Godfathers* montre les trois bandits qui passent devant un panneau de bois indiquant le nom de la ville de « Welcome » (« Bienvenue » en français) située en Arizona. Lorsqu'ils arrivent en ville, ils s'arrêtent devant la clôture qui borde une maison sur laquelle un panneau annonce « B. Sweet » (littéralement « soyez doux ») pour Buck Sweet (Ward Bond) qui n'est autre que le shérif de la ville. Ce dernier, surnommé Pearly par sa femme, stipule, dès le commencement de la traque des bandits, qu'il n'a pas été nommé à ce poste pour tuer des individus. Dans le film, Ford a placé les panneaux de direction et de propriété afin de montrer que l'intrigue repose sur les déplacements effectués à travers le *land*. Cependant, ils spécifient par leurs jeux de mots que ce film détournera les codes du western classique. Par exemple, le stéréotype viril de l'homme de l'Ouest

est démantelé par l'émasculatation provoquée par le surnom mielleux (« Pearly » signifiant perle) que lui donne sa femme. Ces indices attestent dès les premières scènes que Ford a transformé le western en lui ôtant la traditionnelle violence, habituellement récurrente dans le genre, qui oppose généralement les personnages et sert l'intrigue. Cette révolution résulte sans doute de la situation de Ford, car le film est produit seulement trois ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale et de ses atrocités. Le cinéaste a été renvoyé de ce conflit par ses supérieurs puisqu'il a passé les trois jours postérieurs au débarquement de Normandie à s'enivrer quitte à en mourir pour oublier ce qu'il venait de vivre. Il est profondément marqué par sa mobilisation militaire et ne veut perpétuer plus longtemps la dimension gratuite de la violence souvent à l'œuvre dans les westerns, et la faire partager sur grand écran dans les salles de cinéma. De plus, il estime que la population mondiale a besoin de tourner la page et n'a plus envie de revoir des documentaires ou des fictions illustrant les massacres de la guerre. Le cinéma doit pouvoir lui offrir autre chose.

Avec l'utilisation de panneaux de bois, Ford transcende les frontières spatiales et évoque la mort, celle du stéréotype du vieux cowboy Tom Doniphon. Il s'attache ainsi à représenter le passage de relais entre la génération de la loi du plus fort et celle qui défend la loi civile à l'Ouest. *3 Godfathers* marque un tournant dans la cinématographie de Ford. Il interroge les règles narratives classiques du western et revoit en profondeur le contenu et la manière de construire ses histoires sur l'Ouest américain. À partir de *3 Godfathers*, Ford réalise des westerns infiniment plus sombres que ses réalisations antérieures.

En 1832, Samuel Morse développe aux États-Unis un télégraphe électrique qu'il brevète dix-huit ans après. Ce dernier est composé d'un système d'électro-aimant alimenté par une batterie per-

mettant d'émettre un signal électrique le long d'un câble conducteur. Un récepteur capte le signal électrique sortant qui peut être déchiffré grâce au codec Morse⁷⁷. L'invention permet de communiquer à distance. La première ligne télégraphique est posée en 1843 entre Baltimore et Washington sur une distance d'environ cinquante kilomètres. En 1860, la Western Union Telegraph Co. installe ses lignes télégraphiques le long de la route du Pony Express⁷⁸ reliant ainsi directement l'Est avec l'Ouest. Avec son invention, Morse pose les fondements d'une nouvelle ère, celle de l'information. Cependant, ce système révolutionnaire associe la technologie à l'au-delà et engage à des discussions entre les morts et les vivants. En 1848, Margaret et Kate Fox expérimentent des événements paranormaux dans la maison où elles viennent d'emménager avec leurs parents à Hydesville dans l'état de New York. Elles entendent des coups inexplicables dans les murs et le mobilier. À leur tour, elles frappent, et établissent une communication sommaire avec un certain Monsieur Splitfoot qui aurait été tué dans cette maison. Leur parents invitent les voisins pour converser avec l'esprit frappeur et en apprendre plus à son sujet. Isaac Post développe un codec consistant à proposer oralement une lettre de l'alphabet qui est sélectionné ou refusée par les coups donnés par Splitfoot. Ces événements sont considérés être à l'origine du spiritualisme moderne qui présuppose des conversations entre les vivants et les défunts. Le dix-neuvième siècle est marqué par une scission de la nation américaine autour du rationalisme scientifique et du spiritisme moderne qui se nourrissent tous les deux des innovations technologiques. Lorsque Ford filme des poteaux télégraphiques dans *She Wore a Yellow Ribbon*⁷⁹ ou *Cheyenne Autumn*, il démontre les progrès techniques de la communication moderne permettant logiquement au gouvernement de mieux administrer le Far West. Cependant, cet outil de communication, qui signifie l'union des pionniers de l'Ouest avec les Américains restés à l'Est, est avant tout un symbole des rup-



Figure 43

Figure 43: Ligne télégraphique s'étendant à perte de vue dans *She Wore a Yellow Ribbon* (1949). Le plan est initialement filmé pour *Western Union* (1941) de Fritz Lang.

tures de la nation. Pendant que la population de l'Est se divise entre une pensée scientifique et une pensée spirite, l'Ouest reste exclu à l'image du non-fonctionnement constant du télégraphe⁸⁰ dans les westerns de Ford. Par exemple, le fort n'est pas averti de l'arrivée du lieutenant-colonel Owen Thursday au début de *Fort Apache*, puisque les câbles télégraphiques ont sûrement été sectionnés par des Amérindiens. Dans *Cheyenne Autumn*, la communication entre le gouvernement américain et le poste de la cavalerie assigné à la surveillance de la réserve Cheyennes n'est pas retransmise. L'Ouest semble imperméable aux décisions politiques du gouvernement. Le cinéaste témoigne aussi implicitement de la division de la nation américaine quant à la science et aux croyances spirituelles. Malgré les technologies mises en œuvre pour que la nation se forge une culture commune, les deux fronts persistent et la brèche entre eux s'intensifie.

77. Ce code met en relation les lettres d'un alphabet latin avec des points ou des traits. Ceux-ci sont retransmis de manière sonore par un signal court ou long.
78. Le Pony Express est un service de distribution rapide du courrier aux États-Unis fondé en avril 1860 et stoppé en octobre 1961. Il relie le Missouri et la Californie en une douzaine de jours. Sa création vise à sortir l'Ouest américain de son isolement géographique.
79. Ford utilise un plan représentant des poteaux télégraphiques s'étendant jusqu'à l'horizon sur un soleil crépusculaire, initialement tourné pour *Western Union* (1941) de Fritz Lang. Il emprunte cette scène dans les stocks de rushes de la société de production.

80. Les pannes télégraphiques sont un classique du western. Elles sont généralement causées par des Amérindiens qui utilisent cette stratégie pour que la cavalerie ne soit pas prévenue de leurs attaques. Cela peut également être des bandits qui cherchent à ce que les shérifs ne soient pas avertis des braquages de banque. Dans ces deux cas, cet acte politique est un refus de l'instauration de l'État et de sa loi à l'Ouest.

Toujours dans l'optique de représenter les innovations technologiques permettant l'union des territoires américains, Ford filme les trains traversant les territoires sauvages de l'Ouest. Le premier chemin de fer transcontinental est construit entre 1863 et 1869 pour relier la Californie et le Nebraska. Ce projet est développé par deux compagnies : l'Union Pacific Railroad et la Central Pacific Railroad. Le cinéaste utilise la gare et les wagons de trains comme les lieux de prédilection pour faire ses adieux dans ses westerns. Par exemple, à la fin de *3 Godfathers*, Robert écope d'un an de prison pour le braquage de la banque de la ville de Welcome. Dans la dernière scène du film, il fait ses adieux au shérif et sa femme avant de monter dans un train pour faire face à son destin et si possible initier sa rédemption, et ces mêmes aux reviens clôturent également le film. Dans *Sergeant Rutledge*, Ford met en scène la rencontre entre Mary Beecher (Constance Towers) et Tom Cantrel (Jeffrey Hunter) dans un wagon. Après être tombés dans les bras l'un de l'autre à cause des secousses du train, ils s'embrassent. Puis, ils se saluent car Mary descend du train pour retrouver son père alors que Tom continue sa route jusqu'au fort. En descendant du train, la femme découvre le cadavre du chef de gare, tué d'une flèche dans la poitrine. C'est également dans cette gare que le spectateur croit d'abord au meurtre de Mary lorsque le sergent Braxton Rutledge (Woody Strode) lui met sa main sur la bouche pour qu'elle ne crie pas. Il comprend ensuite que Braxton protège la femme de trois Mescaleros qui tentent de les assassiner⁸¹. Les adieux mis en scène dans des trains sont signes de déplacements des protagonistes dans le pays et notamment entre l'Est et l'Ouest. La récurrence des décès dans les gares des westerns de Ford n'est pas sans rappeler les victimes dues à la création du chemin de fer transcontinental Américain. Les deux compagnies qui travaillent à l'union ferroviaire du pays emploient des immigrés Chinois et Irlandais. Leurs conditions de travail sont insupportables de précarité et de maltraitance, à l'image de

81. Il est d'ailleurs intéressant de noter que c'est ce même Woody Strode qui attend sa propre mort dans la gare du générique de *Once Upon a Time in The West* (1968) de Sergio Leone.

l'utilisation de nitroglycérine comme explosifs dans la Sierra Nevada. Plus de deux milliers d'hommes périssent dès l'établissement de la première ligne ferroviaire reliant l'Est et l'Ouest. Ce projet accélère le génocide amérindien puisque la colonisation de l'Ouest en est facilitée.



Figure 44



Figure 45

Figure 44: Départ de Robert Marmaduke Hightower pour sa peine carcérale. Cette scène marque la fin de *3 Godfathers* (1948).

Figure 45: Mary Beecher (Constance Towers) et le sergent Braxton Rutledge (Woody Strode) affrontent trois Mescaleros dans une gare, dans le film *Sergeant Rutledge* (1960).

Les regards qui percent l'horizon

Drums along the Mohawk (1939) raconte l'histoire de Lana (Claudette Colbert) et Gilbert Martin (Henry Fonda), deux jeunes mariés qui vivent dans la vallée de la rivière Mohawk dans l'État de New York pendant la guerre d'indépendance⁸². Durant ce conflit, les Britanniques royalistes ont obtenu l'aide de peuples amérindiens⁸³ qui combattaient dans le but de contenir l'expansion territoriale américaine. Gilbert et d'autres fermiers de la vallée sont contraints de partir affronter les Britanniques et leurs alliés pour préserver leurs familles, leurs travaux et leurs biens. Leur départ pour la guerre est représenté dans une scène où Lana observe Gilbert s'éloigner jusqu'à la clairière de la forêt. Son regard au loin témoigne d'un futur incertain puisque Gilbert sera peut-être tué, blessé ou reviendra changé de l'affrontement. Dans la scène d'ouverture de *The Searchers* (1956), Martha (Dorothy Jordan) observe l'arrivée d'Ethan (John Wayne) à l'horizon. La caméra effectue un champ-contrechamp et donne à voir un gros plan sur le visage de la femme. Cette dernière place sa main au-dessus de son front comme pour se protéger les yeux du soleil et pouvoir mieux discerner le cowboy. Cependant, ce geste ne porte aucune ombre sur son visage. Cette posture ouvre à une évocation de souvenirs puisque après plusieurs années, elle revoit enfin Ethan dont elle est toujours secrètement amoureuse. Dans cet exemple, le regard porté sur l'horizon permet d'engager un dialogue entre l'action présente et les souvenirs du passé.

Au retour de la Seconde Guerre mondiale, Ford développe une vision beaucoup plus amère sur la conquête de l'Ouest. Dans ses westerns parlants, il utilise des éléments narratifs permettant au spectateur d'accéder à un récit implicite qui rend compte de son analyse de la violence de la nation américaine. Ces éléments ont pour point com-

mun de dissimuler des éléments naturels qui constituent le paysage. Il peut s'agir d'une mise en abîme visuelle du *land*, comme lorsque le cinéaste filme le visage de ses personnages en gros plans pour mettre en exergue les émotions qu'ils éprouvent dans l'immensité du territoire. Ford en inscrivant des jeux de mots sur les panneaux de propriétés, amènent à repenser un western dénué de la violence qui le définit par convention. Il dissimule métaphoriquement le western classique et ses codes en transposant le spectateur dans un western distinct de ses précédentes réalisations. L'ensemble de ces décisions relèvent chez Ford de l'amorce d'une réflexion sur les stéréotypes cinématographiques de l'Ouest que ses films ont en partie forgés.

Figure 46 : Lana (Claudette Colbert) regarde Gil (Henry Fonda) et les autres fermiers partir pour le champs de bataille. Le récit de *Drums Along The Mohawk* (1939) s'inscrit dans la période de guerre d'indépendance des États-Unis.

Figure 47 : Martha (Dorothy Jordan) regarde l'arrivée d'Ethan (John Wayne), au début de *The Searchers* (1956).



Figure 46



Figure 47

82. Entre 1775 et 1783, plusieurs colonies d'Amérique du Nord se révoltent contre le royaume de Grande-Bretagne. Les Colons parviennent à gagner leur indépendance en repoussant les troupes britanniques. D'autres puissances européennes, comme la France, prennent part au conflit en fournissant du matériel ainsi qu'une aide navale et terrestre aux insurgés. Cet affrontement est fondateur de la nation américaine car c'est le traité de Paris (1783) qui déclare officiellement l'indépendance des États-Unis d'Amérique.

83. Il s'agit d'un groupe militaire appelé les Iroquois, composés par des Mohawks, des Onneiouts, des Onondagas, des Sénécas, des Cayugas et des Tuscaroras.

TRAVERSER L'HORIZON

**UNIFICATION DE LA
NATION AMÉRICAINE**

Les connexions sociales et territoriales :
développement des structures narratives

L'hybridation de différentes identités :
quelques fragments de l'identité américaine

Les connexions sociales et territoriales : développement des structures narratives

Le chapitre précédent analyse la manière dont Ford livre des indices avec l'emploi de certains éléments narratifs comme le télégraphe ou les nuages de poussière pour permettre au spectateur de décrypter une vision moins manichéenne de la conquête de l'Ouest. Le cinéaste structure ses westerns sur une double narration qui consiste à filmer des histoires ordinaires et banales dans l'Ouest pour en dégager un récit implicite critiquant les méthodes de fondation de la nation américaine. La trame de ses chroniques de l'Ouest peut sembler anecdotique puisque les questionnements réels sont sous-entendus par des éléments narratifs. Parfois, ce procédé de double énonciation explicite-implicite donne lieu à des quiproquos. C'est le cas lorsque *The Searchers* (1956) est interdit de diffusion dès sa sortie aux États-Unis. Le film est jugé raciste alors qu'il décrit implicitement la schizophrénie de la nation reposant sur la colonisation et ses guerres contre les peuples autochtones. Le sens des westerns parlants du cinéaste se livre par des aller-retours incessants entre les histoires qu'il filme et les récits qui y sont cachés. Ford noue différents canevas narratifs dans ses westerns, dont les structures visent à permettre au spectateur de dépasser les frontières de l'informulé pour accéder aux enjeux politiques, sociaux et historiques mobilisés par le cinéaste.

L'enroulement narratif dans *She Wore a Yellow Ribbon* et dans *The Searchers*

She Wore a Yellow Ribbon (1949) et *The Searchers* (1956) sont construits selon un modèle narratif circulaire⁸⁴. Par exemple, les déplacements des personnages dans le *land* s'effectuent en boucle. Dans le premier western, Nathan Cutting Brittles (John Wayne) est un capitaine de la cavalerie sur le point de mettre fin à sa carrière. À la suite d'un acte militaire contre des autochtones, il est promu et prolonge son contrat. Dans ce récit, le développement de l'action débouche sur une situation semblable à celle initiale. Dans *The Searchers*, l'histoire débute par l'arrivée d'Ethan Edwards (John Wayne) au ranch de son frère. Ce dernier et sa famille se font assassiner et Debbie, la jeune nièce d'Ethan, est kidnappée par un chef de guerre comanche. La scène finale de ce western montre Ethan arriver au ranch de la famille Jorgensen avec Debbie. L'histoire se dénoue donc par une situation finale légèrement remaniée par rapport à celle originale. Ford exacerbe cela en filmant la première et la dernière scène de manière presque identique : il se concentre, par exemple, sur les réactions de Martha Edward ou des Jorgensen attendant l'arrivée d'Ethan sur le seuil de leur ranch respectif.

Cependant, ces deux films possèdent une multitude de boucles narratives. Par exemple, dans *She Wore a Yellow Ribbon*, la cavalerie entreprend un périple visant à escorter la femme et la nièce du commandant jusqu'au relais de la diligence. Ce dernier, détruit par des Amérindiens, contraint Nathan et le reste de l'escadron à rentrer au fort pour mettre les femmes en sécurité avant de retourner sur la piste des rebelles. Donc il y a deux boucles spatiales à l'intérieur du récit. Ce western décrit l'affrontement perpétuel entre deux jeunes lieutenants, l'un originaire de l'Ouest et l'autre de l'Est, pour les faveurs de

84. Situation initiale, développement de l'action, retour à la situation initiale légèrement modifiée ou non (S-A-S et S-A-S').

Figure 48: Laurie Jorgensen (Vera Miles) lit une lettre de Martin Pawley (Jeffrey Hunter) devant ses parents et le postier Charlie McCorry (Ken Curtis).

la nièce du commandant. Ce conflit sentimental prend également des tournures cycliques puisqu'Olivia, la nièce du major, se joue d'eux. Les deux prétendants semblent tourner en rond ne sachant pas pour qui elle a noué un ruban jaune dans ses cheveux, symbole d'un cœur amoureux dans la cavalerie. Dans *The Searchers*, la quête d'Ethan et de Martin pour retrouver Debbie s'étale sur plusieurs années. On les voit à plusieurs reprises retourner au ranch des Jorgensen, constituant ici aussi plusieurs boucles spatiales dans le récit. Ethan et Samuel Johnston Clayton, le chef des Texas rangers, s'associent périodiquement contre les Comanches. Au début du récit, Ethan rejoint le groupe de patrouilleurs et les autochtones en profitent pour attaquer le ranch des Edwards. Lors du dénouement final, c'est au tour des rangers d'épauler le vieux cowboy pour lancer l'assaut sur le campement amérindien. Le film se construit donc sur une collaboration successive entre Ethan et les rangers. Durant les années de recherche de Debbie Edwards, Martin Pawley entretient une conversation épistolaire avec sa bien-aimée Laurie Jorgensen. Ford filme la jeune femme en train de lire les lettres de Martin qui évoque des événements que le spectateur a vus plus tôt dans l'histoire. Les lettres fonctionnent comme des redites narratives, toujours amorcées par l'arrivée du postier Charlie McCorry (Ken Curtis) au ranch des Jorgensen. Charlie passe et repasse dans le *land* pour livrer le courrier et tenter de séduire Laurie.



Figure 48

Ces exemples témoignent de la manière dont le modèle narratif circulaire est plus complexe qu'il ne le laisse entrevoir. À cet égard, il serait peut-être plus juste d'évoquer une narration en spirale. Lorsque Ford utilise cette structure de récit, l'histoire gravite autour de questionnements liés au temps et, par exemple, à la question de l'évolution d'un groupe d'une génération à la suivante. Dans *She Wore a Yellow Ribbon*, ce tourbillon peut être symbolisé par la montre à gousset que Nathan ne quitte pas des yeux, visualisant ainsi le temps restant avant sa retraite militaire. Des questions temporelles sont aussi évoquées par la discussion entre Poney Sauvage et Nathan : « Quand je parle au conseil les jeunes n'écoutent pas, ils n'écoutent personne. [...] Nous sommes trop vieux pour la guerre⁸⁵ ». Dans *The Searchers*, cette boucle temporelle est omniprésente. Elle s'illustre en particulier lorsque le vieux cowboy conservateur et raciste joué par John Wayne se retire à la fin du film comme s'il prenait conscience que son heure était révolue. Le temps transforme la nature même des personnages, puisqu'Ethan considère que sa jeune nièce n'est plus des leurs car elle a grandi avec des Comanches. Ford joue aussi avec la temporalité de l'attente à travers le personnage de Laurie qui lassée d'attendre le retour de Martin, finit par se marier avec le postier Charlie McCorry.

Les itinéraires de perpétuation dans *Cheyennes Autumn* et dans *3 Godfathers*

3 Godfathers (1948) et *Cheyennes Autumn* (1964) sont écrits selon un schéma narratif linéaire⁸⁶. Dans le film de 1948, les trois brigands parcourent un itinéraire fait de détours dans le désert américain pour, dans un premier temps, sauver leur peau mais ensuite, sauver celle d'un nouveau-né. Ils trouvent la foi dans les épreuves que le *land* leur tend. Celle-ci témoigne de l'amélioration de leur nature d'individu, par leur volonté de sauvegarde de cet héritage que repré-

85. Paroles de Poney Sauvage lors de sa rencontre avec Nathan en vue de calmer la révolte amérindienne.

86. Situation initiale, développement de l'action, nouvelle situation (S-A-NS)

sente l'enfant. Il s'agit d'un itinéraire de subsistance direct pour les personnages mais aussi symbolique pour le groupe et la nation. Au générique, on peut noter la mention « To the memory of Harry Carey ». Le film est d'ailleurs un remake de *Marked Men* (1919), réalisé par Ford et avec Carey dans le rôle de Cheyenne Harry. Le cinéaste donne un rôle principal, dans *3 Godfathers*, au fils de Carrey. Cet hommage, et ce choix d'acteur, sont les témoins d'un autre itinéraire de transmission et de persistance, qui est celui du genre du western et de son savoir-faire, incarné par une transmission paternelle symbolique.

Dans *Cheyenne Autumn*, on suit le périple du peuple cheyenne quittant sa réserve trop aride pour rejoindre la terre de leurs ancêtres dans le Wyoming. En s'évadant des territoires administrés par le bureau des affaires indiennes, les Cheyennes sont traqués par environ dix-mille hommes sur plus de trois mille kilomètres. À la mort du chef de la tribu, une rivalité pour le pouvoir naît entre ses deux fils. Le peuple cheyenne est divisé durant le voyage vers le Nord-Est. Le capitaine Thomas Archer (Richard Widmark) et le secrétaire d'État à l'intérieur Carl Schurz (Edward G. Robinson) parviennent à obtenir un arrangement entre les Cheyennes et l'État américain. La signature de cet accord ne se fait pas en fumant le traditionnel calumet de la paix puisque les deux frères cheyennes, devenus chacun chef d'une partie de leur peuple, ne possèdent plus de tabac. Le secrétaire d'État propose de perpétuer cet acte pacifique en fumant des cigares. Ce symbole en lui-même démontre l'évolution et la transformation illustrées par le schéma narratif linéaire. La rivalité des deux frères est nourrie par un conflit sentimental entre l'un des frères et son neveu. Ce contentieux se résout par un duel armé dans lequel le jeune neveu Red Shirt (Sal Mineo) perd la vie. Le narrateur nous informe que selon la tradition cheyenne, une personne ayant donné la mort à un de ses frères n'est pas digne de diriger la nation⁸⁷. De ce fait, lorsque le frère

possédant le pouvoir, exécute son neveu, c'est le deuxième frère qui prend possession de la direction du groupe. Cet événement marque la réunification du groupe cheyenne, précédemment divisée par le désaccord entre les deux héritiers. Ford montre que la nation est forte et indivisible grâce à ses convictions et ses traditions. Il a souvent représenté les faits historiques subis par les peuples amérindiens, à l'image de la dépossession de leurs territoires ou du racisme ambiant à leurs égards. Pour son dernier western, le cinéaste se consacre pleinement à la cause et à l'histoire des peuples natifs.

Figure 49: Le secrétaire d'État à l'intérieur Carl Schurz propose de symboliser la paix entre le gouvernement américain et les Cheyennes en fumant des cigares, dans *Cheyenne Autumn* (1964).



Figure 49

L'oscillation temporelle dans *Sergeant Rutledge* et dans *The Man Who Shot Liberty Valance*

Les schémas narratifs de *Sergeant Rutledge* (1960) et *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962) sont construits sur des oscillations temporelles. Comme nous l'avons vu, John Ford expérimente déjà ce procédé avec la lecture des lettres de Martin Pawley dans *The Sear-*

87. « And so when the nation was safe, the sacred bundle the symbole of the chief of chiefs was passed on. For no one could carry who is shut the blood of another Cheyenne. »

chers. Cependant, pour ces deux films, c'est le récit entier qui obéit à cette méthode. Le film de 1960 raconte le jugement en cour martiale du sergent Braxton Rutledge (Woody Strode) accusé du meurtre de son supérieur hiérarchique ainsi que du viol et du meurtre de sa fille. Le film débute par l'ouverture du procès et à chaque fois qu'un témoin est appelé à la barre, il déclenche un flash-back. La vérité quant aux présumés crimes du sergent se révèle au cours de ces voyages entre les souvenirs des protagonistes et le temps présent du procès. Ce film dévoile frontalement le racisme présent aux États-Unis après l'abolition de l'esclavage puisque Braxton Rutledge n'est en rien coupable, mais il est considéré comme tel à cause de la couleur de sa peau. Lorsque l'avocat de la défense, le lieutenant Tom Cantrell (Jeffrey Hunter), tente de démêler le vrai du faux devant la cour, il essaie de dissocier les mensonges alimentés par le racisme de la population et la réalité des faits. Le procès permet d'une part de relaxer le sergent Braxton, puis de faire prendre conscience aux personnages de leurs biais racistes, à l'image de Cordelia Fosgate⁸⁸ (Billie Burke) qui n'a de cesse de dépeindre l'accusé comme une bête sanguinaire dépourvue de remords.

The Man Who Shot Liberty Valance est construit sur un long flash-back dans lequel le sénateur Ransom Stoddard revient sur son arrivée en tant que jeune avocat dans l'Ouest. Par un concours de circonstances, il s'est forgé une réputation de parlementaire, as de la gâchette, en tuant le célèbre bandit Liberty Valance. Seulement, cette renommée repose sur un mensonge puisque c'est Tom Doniphon qui l'a tué depuis une ruelle adjacente. Le récit en flash-back du sénateur débute tandis qu'il est en train de dépoussiérer la vieille diligence, qui l'a conduit dans l'Ouest pour la première fois. Ford amorce ce retour en arrière par un geste, presque archéologique, qui consiste à ôter la poussière d'un vestige du passé. Ce mouvement de la main

annonce l'intention de Ransom de rétablir la vérité dissimulée depuis tant d'années en la délivrant aux journalistes. La pellicule de poussière sur la diligence symbolise la couche qui recouvre l'histoire de l'Ouest américain. Le sénateur comprend à la fin du film, lorsque les journalistes lui expliquent qu'ils ne publieront pas son récit car dans l'Ouest il vaut mieux imprimer la légende⁸⁹, que la fondation de la nation américaine s'est bâtie sur des mythes trompeurs nécessaires à son établissement.



Figure 50

On peut même trouver des positions critiques de la prétendue création originelle d'une idéologie américaine terrassant ses ennemis dans *Fort Apache* (1948). Kirby York y glorifie le défunt lieutenant-colonel Owen Thursday devant des journalistes⁹⁰. Cependant, dans *Sergeant Rutledge* et *The Man Who Shot Liberty Valance*, tournés dans les années 1960, la structure narrative permet à Ford d'osciller entre

Figure 50 : Le sénateur Ransom Stoddard (James Stewart) dépoussière la diligence l'ayant emmené à l'Ouest pour la première fois, dans *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962).

88. Cordelia Fosgate est l'épouse du juge de cette affaire, le colonel Otis Fosgate. Elle tente de profiter de cette relation pour fanfaronner auprès de ses amis et voit le jugement comme un spectacle.

89. « You're not going to use this story Mr. Scott? » demande Ransom au journaliste. « No Sir. This is the West Sir. When the legend becomes fact print the legend. » lui répond Maxwell Scott (Carleton Young).

90. Le lieutenant-colonel est mort avec des dizaines de soldats lors d'un assaut contre des combattants apaches. Pour le militaire, l'attaque était motivée simplement par la gloire auprès de ses pairs et pour regagner des décorations lui ayant été retirées durant la guerre de Sécession. Pourtant, Kirby York le décrit aux journalistes comme un héros valeureux et juste. Il explique que les soldats morts lors de cet affrontement continuent à vivre tant que le régiment de la cavalerie existe. Le mensonge quant au caractère d'Owen Thursday est accentué lorsque les journalistes parlent d'un tableau représentant la charge héroïque de celui-ci, qu'ils ont pu découvrir à Washington.

L'hybridation de différentes identités : quelques fragments de l'identité américaine

le présent et le passé pour mieux rendre compte des écarts entre la construction fallacieuse du mythe et de la réalité. Ces deux westerns tardifs, permettent au cinéaste de révéler, grâce à leurs récit, le fait que la nation américaine s'est fondée sur certains mythes, visant à établir un esprit patriotique. Mais cela permet également à Ford d'afficher le rôle ambigu de réalisateur historien qu'il est et a développé durant sa carrière.

Hybridation des cultures sudistes et amérindiennes, racisme latent et portrait d'Ethan Edwards dans *The Searchers*

The Searchers est une œuvre clef de la filmographie de Ford témoignant de l'évolution de la représentation du racisme des colonisateurs envers les natifs amérindiens. Après la Seconde Guerre mondiale, le cinéaste est au sommet de son art. Il réexamine la représentation de la conquête de l'Ouest qu'il a lui-même contribué à fonder, en portant un regard plus sévère. Ford a souvent mis à l'image les relations entre les pionniers et les autochtones, ainsi que les relations conflictuelles entre différents personnages quant à la cause des Amérindiens. Par exemple dans *Fort Apache*, la figure de York est à l'antithèse de celle de Thursday : leurs ambitions et convictions au sujet des Apaches sont antagoniques. L'un souhaite dialoguer avec les autochtones dans le but d'éviter une guerre, tandis que l'autre veut mater la révolte en espérant récupérer des titres militaires perdus pendant la guerre de Sécession. Cependant avec *The Searchers*, Ford exploite le manichéisme du genre, très souvent matérialisé par un antagonisme, ce qui lui permet de développer un personnage en prise avec des tensions raciales, politiques et sociales.

Le film s'ouvre sur les retrouvailles d'Ethan avec sa belle-famille. Ce dernier est parti huit ans plus tôt pour combattre avec l'armée confédérée, durant la guerre de Sécession (1861-1865). Le générique indique « Texas, 1968 », soit trois ans après la fin de la guerre. De plus, les scènes suivantes montrent qu'Ethan possède de l'argent non marqué probablement dérobé au gouvernement. Même si ce n'est pas explicite, le spectateur comprend qu'Ethan est devenu un hors-la-loi. La première hypothèse est qu'il a continué les combats après la défaite Sudiste à l'instar de certains soldats du Sud qui n'ont pas abdicé malgré la fin de la guerre, car l'issue du conflit ne leur conve-

nait pas. Dès les premières scènes, Ford révèle le racisme d'Ethan. Par exemple, lorsque Martin Pawley apparaît pour le souper, une tension palpable, se ressent à travers les regards méfiants qu'Ethan lui lance. Le spectateur comprend que le personnage porte un jugement sur le métissage de Martin et que pour lui, il est anormal qu'ils partagent un repas à la même table. Plus tard, une scène montre Ethan s'acharner en tirant des coups de feu sur les yeux d'un cadavre de Comanche. Il essaie également de tuer le plus de bisons possibles dans le but d'affamer les peuples de la région. L'apogée de son racisme prend toute sa mesure lorsque le personnage décide d'assassiner sa jeune nièce, kidnappée et élevée par des Comanches puisqu'il la considère comme perdue et à même de contaminer la nation américaine. Il est prêt à supprimer un membre de sa propre famille s'il l'estime souillé. Son racisme n'est pas lié à une ignorance totale, Ethan se révèle même être un expert de la civilisation comanche. Il en connaît jusqu'aux rites mortuaires, et il n'hésite pas à ôter les yeux du cadavre de son ennemi comanche pour qu'il ne puisse se reposer dans l'au-delà et que son âme soit contrainte « d'errer dans les territoires du vent » pour l'éternité. Lors de son entretien avec Scar, le chef de guerre autochtone, Ethan démontre sa maîtrise du langage comanche. Il semble également partager certaines de leurs coutumes comme par exemple quand il range son fusil dans une peau de bête ornée de plumes ou qu'il porte des chaussons faits main pour dormir. Au vu de ces exemples, il semble évident qu'Ethan a côtoyé longuement les Amérindiens. Peut-être que le personnage a vécu avec des peuples natifs avant de partir à la guerre ou peut-être était-ce au cours des trois années qui séparent la fin de celle-ci de son retour chez son frère? D'où vient cette haine? À la suite de son entrevue avec Scar, Ethan explique à Martin qu'il a reconnu les cheveux de la mère de ce dernier dans la collection de scalps du chef comanche. Au début du film, Aaron Edwards explique qu'Ethan a retrouvé un nour-



Figure 51



Figure 52



Figure 53

Figure 51: Henry Brandon dans le rôle de Scar, le chef de guerre comanche, dans *The Searchers* (1956).

Figure 52: Ethan Edwards (John Wayne) range son fusil dans une peau de bête ornée de plumes et de motifs Amérindiens, dans *The Searchers* (1956).

Figure 53: Ethan et Martin découvre la collection de scalps du chef de guerre comanche Scar, dans *The Searchers* (1956).

risson, qui n'est autre que Martin, dans un buisson alors que sa famille venait de se faire massacrer par des Amérindiens. Donc Ethan a vu la mère de Martin. Cependant, le fait qu'il reconnaisse les restes de sa chevelure, des années plus tard, est troublant. Ford laisse donc le spectateur se demander si Ethan est le père de Martin et si ce racisme haineux du vieux cowboy provient de l'assassinat de sa femme par Scar. Le rôle du chef de guerre Comanche, est assuré par Henry Brandon, un acteur Germano-Américain. Ce casting semble quelque peu bizarre puisque Ford s'est attaché très tôt à employer des acteurs amérindiens pour jouer leurs propres rôles. Dès lors, on peut imaginer qu'il s'agit d'un acte réflexif sur le western et l'évincement des natifs de ce genre, dans la première partie de vingtième siècle. Cependant, une hypothèse suggère que Scar, encore enfant, aurait été kidnappé par des Comanches. Ils l'auraient éduqué et il serait devenu chef. Cette supposition complexifie l'appréhension des convictions raciales et sociales de chacun des personnages, et elle montre que l'hybridation identitaire et culturelle qui forge la nation américaine a commencé depuis plusieurs générations⁹¹.

Lorsque dans la dernière scène Ethan ne pénètre pas dans le ranch des Jorgensen, il montre qu'il « comprend que le personnage du cowboy, immuable (indécrottable?), est sur la pente descendante : conservateur par essence - comment son métier pourrait évoluer? – il ne survivra pas aux mutations de la société⁹² ». Ethan décide de s'en aller pour permettre à Martin, Laurie et Debbie de vivre. En devenant une silhouette du passé, il permet à la génération suivante de se construire et ainsi à la conception de la nation d'évoluer. Son acte est nécessaire au groupe qui ne peut perdurer qu'en se renouvelant. Le *land* a épargné la vie d'Ethan, il aurait pu mourir à la fin du film au cours de l'assaut sur le campement comanche. Toutefois, la scène finale se clôt sur la porte du ranch qui se ferme sur Ethan qui part au

loin vers l'horizon. Cette mise en scène peut être interprétée comme la tentative de faire mourir le stéréotype du vieux cowboy conservateur, raciste et machiste.

Les figures des lois de l'Ouest et de l'Est dans *The Man Who Shot Liberty Valance*

L'opposition des lois de l'Ouest et de l'Est dans *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962) est mise en scène par les divergences entre Tom Doniphon (John Wayne) et Ransom Stoddard (James Stewart). Doniphon représente la loi de l'Ouest. Il possède toutes les qualités du héros de western : il est intrépide, juste, solitaire, travailleur mais surtout, il est le meilleur tireur de la ville. Stoddard, quant à lui, est le résultat d'une bonne éducation de l'Est. Ce jeune avocat tire ses convictions les plus fortes de sa vision de la loi civile et son sens de la justice. Les deux acteurs participent, eux aussi, à cette opposition. John Wayne a commencé à travailler dans des westerns de série B avant que Ford ne l'emploie dans *Stagecoach*, en 1939. Dans sa carrière, il a joué de nombreux rôles pour de grands réalisateurs⁹³, cependant, il incarne surtout le stéréotype du cowboy, dont il a développé le personnage en s'inspirant du jeu du vieux cowboy endurci et de la gestuelle de l'acteur Harry Carey. À l'opposé, James Stewart a connu une carrière différente, il s'est fait connaître dans des comédies dramatiques comme dans celles de Frank Capra⁹⁴ et c'est seulement à son retour de la Seconde Guerre mondiale que sa carrière s'est diversifiée et qu'il a figuré à l'affiche de westerns. Stewart représente un « tenderfoot⁹⁵ » dans l'Ouest. Les traits de caractère de ses personnages s'opposent souvent à ceux du stéréotype du cowboy fort, intrépide et rude.

91. Il était fréquent au Texas que des groupes d'Amérindiens capturent des enfants américains pour les élever comme leurs propres fils. Cela permettait d'augmenter le nombre d'individus des tribus autochtones pour compenser la mortalité causée par les nouvelles maladies amenées d'Europe par les colons.

92. DEVILLE, Vincent, « Ford, toute première période », *Cinéma 08*, COLLECTIF, Léo Scheer, automne 2004, p.105.

93. Principalement John Ford, Howard Hawks, Henry Hathaway, Raoul Walsh, mais aussi Cecil B. DeMille, John Huston...

94. *You can't take it with you* (1938), *Mr. Smith goes to Washington* (1939) et *It's a Wonderful Life* (1946).

95. Un nouveau venu, un novice.

Le récit est un moyen pour Ford de représenter l'établissement de la loi civile à l'Ouest. Le film débute par l'arrivée de Ransom, à Shinbone dans le but de s'y établir en tant qu'avocat. Son voyage est perturbé par l'attaque de sa diligence par le bandit Liberty Valance et ses hommes. Stoddard est passé à tabac et laissé pour mort. Pour le jeune avocat, cette confrontation directe avec la sauvagerie du *land* renforce sa volonté de s'établir comme avocat dans le Far West pour y combattre les méfaits commis par des brigands. Sauvé par Tom Doniphon, il se rend rapidement compte qu'à Shinbone tout le monde craint Valance. Même le shérif Link Appleyard (Andy Devine) redouble d'efforts pour éviter de croiser la route du célèbre bandit. Seules trois personnes ne sont pas terrifiées par Liberty. La première est Tom Doniphon, car il est meilleur tireur que lui ; la deuxième est Pompey (Woody Strode), le domestique Afro-Américain de Tom ; et la dernière est Dutton Peabody (Edmond O'Brien), un journaliste alcoolique qui se voit investi d'une mission, presque divine, de garantir la liberté de la presse. Les trois hommes deviennent des mentors pour le jeune Ransom. Tom l'encourage à apprendre le maniement du revolver car il considère que c'est la meilleure manière de se défendre dans l'Ouest. Pompey lui rappellera inconsciemment la nécessité de la loi de l'Est, par le biais du treizième amendement abolissant l'esclavage. Le journaliste, lui, va l'aider dans son chemin d'établissement de la loi de l'Est, en lui prêtant ses bureaux. Stoddard et Peabody sont élus pour représenter la ville et défendre l'adoption du Colorado dans l'Union, malgré les intimidations de Valance. Le bandit provoque le jeune avocat en duel et contre toute attente, ce n'est pas Ransom qui y laisse la vie. Doniphon exécute Valance depuis une ruelle adjacente, laissant croire à la ville entière, que l'avocat, futur sénateur, a débarrassé l'Ouest de Liberty Valance. C'est de cette manière que Ford montre comment ce mythe, et les mythes en général, sont élaborés presque par hasard, et que cela ne les empêche pas de s'inscrire dans le temps et de perdurer.



Figure 54

Figure 54: Scène du légendaire duel entre Ransom Stoddard et Liberty Valance, dans *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962).



Figure 55

Figure 55: Scène montrant la réalité du duel entre Ransom Stoddard et Liberty Valance. Tom Doniphon abat le bandit Valance depuis une ruelle dans l'ombre.

L'établissement de la loi civile dans l'Ouest reprend le protocole du rite initiatique ou de la passation de pouvoir. À Shinbone, la loi est représentée par Tom, le seul à pouvoir se dresser face aux agissements des bandits. Mais vieillissant, le cowboy réalise ses derniers convoyages de bétail⁹⁶. Par opposition, la jeunesse de Ransom Stoddard, incarne un renouveau possible. La loi civile à Shinbone est symbolisée par la passation de flambeau entre Tom et Ransom⁹⁷ entérinée par un rite permettant l'acceptation et la légitimité face à la population de la ville : ici le duel remporté face à Valance. Cette transmission est de nature hybride. Lorsque Ransom s'attaque à sa position héroïque de sénateur, as de la gâchette, en révélant aux journalistes qu'il n'est pas celui qui a tué Liberty, ces derniers refusent de publier ses révélations. Le mythe est nécessaire puisqu'il a permis l'union de l'Est et de l'Ouest et le détruire pourrait fragiliser la nation. Chez Ford, « le binôme est un polynôme. Même dans le western, qui présente le duel à l'état le plus pur, il est difficile de le cerner en dernière instance. Le duel est-il celui du cowboy avec le bandit ou l'Indien ? Ou bien avec la femme, avec l'ami, avec le nouvel homme qui va le supplanter (comme dans 'Liberty Valance') ?⁹⁸ ». En devenant un mythe, la fiction devient non seulement indissociable de la réalité, elle devient le réel⁹⁹.

En plus d'acter la mort du western comme genre cinématographique, le décès de Tom incarne la mise en bière du western classique puisque si la loi civile s'établit à l'Ouest, les symboles¹⁰⁰ anciens du western ne peuvent perdurer plus longtemps. Ainsi, peut-être que l'on peut envisager ce film comme le chant du cygne des freudian-westerns. Certains théoriciens, dont Jean-Louis Leutrat, s'accordent à dire que ce film marque la naissance des westerns dits crépusculaires.

Émergence de la figure afro-américaine dans *Sergeant Rutledge* et dans *The Man Who Shot Liberty Valance*

Sergeant Rutledge et *The Man Who Shot Liberty Valance* déplacent la question de l'altérité et du racisme amérindiens et permettent d'analyser le rôle et la place de la figure afro-américaine dans les westerns parlants de Ford. Woody Strode incarne respectivement les rôles du sergent Braxton Rutledge et de Pompey. Pompey est un adulte afro-américain. Ce personnage peut être aisément comparé avec les figures de la masculinité incarnées par Tom Doniphon et Ransom Stoddard. Ces deux personnages paternent Pompey. La scène dans la salle de classe en donne un excellent exemple : Ransom décide de donner des cours aux volontaires de Shinbone pour leur apprendre à lire et à écrire. De nombreuses personnes répondent présentes : des enfants, des cowboys, le shérif, des hommes, des femmes... La classe représente les différentes classes sociales d'une ville de l'Ouest américain. Dans cette scène, Ransom demande si quelqu'un veut réciter le Préambule de la Constitution. Une enfant demande la parole, mais le professeur aimerait que quelqu'un d'autre s'exprime, puisqu'elle a déjà participé. Pompey lève alors le bras et récite, incertain, le préambule devant le portrait de Lincoln. Ransom le reprend constamment et lui signifie qu'il a oublié, comme beaucoup, la phrase « all men are created equal ». Tom Doniphon entre dans la pièce et ordonne à Pompey de quitter la classe et de retourner au travail. Il s'exécute sans protester. Dans cette scène, Pompey est semblable à un enfant ayant besoin d'une éducation, selon Stoddard, et comme un serviteur, pour Tom. Ford propose ici deux visions de la place des Afro-américains dans la nation. L'une consiste à représenter l'esclavagisme qu'ils subissent. L'autre, même si elle montre le regret de cet asservissement par le biais du treizième amendement, considère qu'il faut éduquer les Afro-américains. Ces deux visions sont contestées par le cinéaste

96. Ceci peut être symbolisé par son envie de construire une vie familiale avec la jeune serveuse Hallie.

97. À noter qu'Hallie deviendra la femme de Ransom et que Tom demandera au jeune avocat de l'emmener à l'Est pour qu'elle ait une vie privilégiée. L'idée ici n'est pas de comparer la femme à un objet mais il y a une idée de transmission dans les paroles machistes et désespérées du vieux cowboy.

98. DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1 L'image mouvement*, Les éditions de minuit, 1983, p.212.

99. On peut penser à l'appropriation de l'héritage culturel de Wayne par Trump lors d'un de ses meetings présidentiels.

100. La cavalerie, les cowboys, les Amérindiens...

qui met en scène les bataillons des « buffalo soldiers » dans *Sergeant Rutledge* témoignant ainsi de la légitimité des Afro-américains dans la nation qu'ils servent et continuent de servir : à l'image de l'acteur Woody Strode qui a combattu pendant la Seconde Guerre mondiale.

De nombreuses scènes montrent Pompey désobéir au vieux cowboy. Par exemple, lorsque Tom est saoul dans le bar et qu'il refuse de boire avec lui car ils ont du travail qui les attend au ranch. Ou lorsque Tom humilie, une nouvelle fois, Stoddard en tirant sur des pots de peinture pour l'éclabousser. Contrairement à Tom, Pompey ne se moque pas immédiatement du jeune avocat. Ransom assène un coup-de-poing au visage de Tom et ce dernier lui donne un petit revolver. C'est à ce moment que Pompey rit. Autrement dit, c'est que lorsqu'il voit que Ransom est capable de se défendre qu'il s'autorise à rire de lui. Le personnage interprété par Woody Strode est plus complexe que ce qu'il ne laisse paraître de prime abord. Pompey a un rôle clef tout au long du film qui dévoile une autre représentation de la masculinité. Marquée par le devoir de protection, le savoir-faire, la dévotion presque militaire et contrairement aux deux autres, dans ce cas de figure, elle n'expose aucune faille durant le film. Par exemple, malgré son interdiction d'entrée dans les établissements de la ville, du fait de sa couleur de peau, Pompey trouve toujours une solution pour venir en aide à Tom. Les deux confrontations entre Doniphon et Valance, d'abord dans le restaurant et ensuite lors de l'élection, le démontrent. C'est également Pompey qui prévient Tom que Ransom risque de se faire tuer par Liberty et qui lui donne le fusil pour le coup fatal. En d'autres termes, là où les deux protagonistes principaux nous montrent leurs failles¹⁰¹, Pompey lui est toujours loyal, droit et inébranlable. On retrouve également ces mêmes caractéristiques d'un dévouement total dans le personnage de Braxton Rutledge¹⁰².



Figure 56



Figure 57



Figure 58



Figure 59

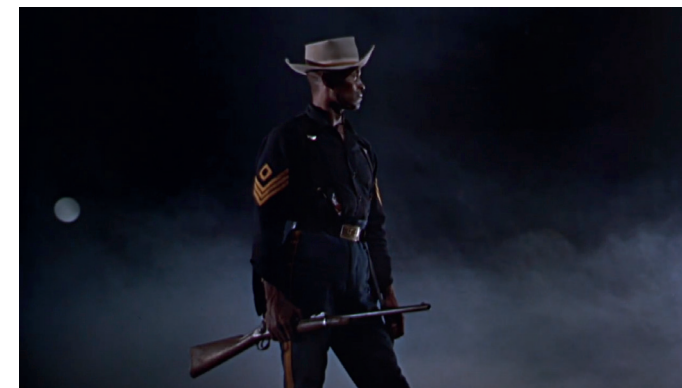


Figure 60

Figure 56: Pompey (Woody Strode) récite le Préambule de la Constitution, devant un portrait de Lincoln, dans *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962).

Figure 57: Pompey défend Tom malgré son interdiction de rentrer dans les établissements publics du fait de sa couleur de peau.

Figure 58: Pompey (Woody Strode) sauve Tom Doniphon (John Wayne) de l'incendie de son ranch.

Figure 59: Pompey libère les chevaux pour qu'ils ne périssent pas dans les flammes du ranch de Tom Doniphon.

Figure 60: Stéréotype du soldat héroïque qu'incarne le sergent Braxton Rutledge (Woody Strode), dans *Sergeant Rutledge* (1960).

101. Tom en brûlant son ranch rongé par la colère et la tristesse et Stoddard en ayant bâti sa réputation sur un mensonge.

102. Dans une interview publiée dans le *Black Scholar* en 1995, Strode confit que Ford lui a dit qu'il aimerait, avec ce qui deviendra *Sergeant Rutledge*, « montrer ce que les Afro-américains ont fait dans l'histoire américaine dont la plupart d'entre nous ne savons rien... Nous aimerions aussi montrer qu'ils ont contribué à la création de l'Ouest américain. ».

Ces éléments démontrent que John Ford politise ses westerns. Le mouvement à travers l'Ouest est un acte qui unit les minorités. Dans *Wagon Master* (1950), Ford met en scène la rencontre de trois groupes de persécutés contraint de fuir : une communauté mormone qui souhaite rejoindre la Terre Promise, des Navajos repoussés et dépossédés de leurs territoires¹⁰³ et un groupe de comédiens ambulants ayant été expulsé de la ville. Ils ne sont pas les seules victimes de la conquête de l'Ouest, Ford soulève la question en filmant des Afro-américains au sein d'une communauté raciste dans *Sergeant Rutledge* (1960). Les femmes aussi, qui malgré leur force de caractère soulignée par la mise en scène du cinéaste, sont contraintes par la volonté ou la maladresse des hommes de traverser les territoires de l'Ouest. *Fort Apache* (1948), débute par l'arrivée au fort de Philadelphia (Shirley Temple) qui suit son père le lieutenant-colonel Owen Thursday (Henry Fonda). Dans *She Wore a Yellow Ribbon* (1949), Olivia Dandridge (Joanne Dru) est contrainte de repartir vers l'Est car le danger des guerres amérindiennes s'intensifie. Et même dans *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962), Hallie (Vera Miles) suit Ransom Stoddard (James Stewart) jusqu'à Washington et dans tous les autres déplacements qu'il effectue en tant que sénateur. Ford prend le parti des minorités et des persécutés comme dans *The Grapes of Wrath* (1940) où il illustre la misère de la Grande Dépression et du pillage des terres des agriculteurs par les grandes entreprises d'exploitation agricole. Dans ses westerns, il porte l'accent sur l'association bénéfique de différentes communautés d'origine sociale, ethnique, religieuse et territoriale qui développent une histoire commune. Les réunir de la sorte est un moyen pour Ford de montrer de quelle manière il repense l'histoire de la nation et de l'identité américaine à partir de ses fondations. Cette union n'est pas sans provoquer de heurts bien sûr comme en témoigne une « Amérique saisie de schizophrénie¹⁰⁴ » où des cowboys à cheval descendent Broadway Avenue en plein cœur

103. La déportation des peuples amérindiens a été justifiée par deux théories philosophiques. La première, affirme que les « races inférieures » peuvent disposer de la terre jusqu'à ce qu'une « race supérieure » s'en empare. La deuxième, revendique l'expulsion des natifs comme un acte nécessaire à la préservation de leurs cultures.

104. DEVILLE, Vincent, « Ford, toute première période », *Cinéma 08*, COLLECTIF, Léo Scheer, automne 2004, p. 105.

de New York dans *Bucking Broadway* (1917) ou comme les contradictions du personnage d'Ethan Edwards dans *The Searchers* (1956). Malgré cela, Ford filme une nation qui se renouvelle sans cesse et dont les mensonges et préjugés qui dominent peuvent s'effacer au fil des générations, à l'image d'Ethan qui se retire du ranch des Jorgensen, conscient qu'il appartient, lui et ses convictions, à un passé désormais révolu.

The Hidden Story propose de repenser entièrement le rôle politique du western à partir de l'analyse des lignes de force des westerns parlants de John Ford. En cherchant à établir de quelles manières le cinéaste a opéré des manipulations dans la représentation du paysage de Monument Valley, Ford agit en historien et s'applique à faire surgir au sein du divertissement une dimension occultée de l'histoire falsifiée de la conquête de l'Ouest aux fins de rétablir certaines vérités nécessaires.

À partir de 1939, ce territoire situé à la frontière de l'Arizona et de l'Utah s'impose comme la toile de fond de ses principaux westerns. Les territoires de Monument Valley, qu'il est le premier réalisateur d'une longue lignée à choisir pour ses tournages, ne sont pas associés à son sujet de prédilection qu'est la conquête de l'Ouest. Ce qui lui procure une distance nécessaire à l'élaboration de ses récits : il peut manipuler comme il lui convient ce paysage pour défendre une vision différente de cet épisode si important à la constitution de la nation américaine. L'immensité de l'espace est sublimée notamment grâce à des plans d'ensemble qui lui servent à représenter l'expansion territoriale opérée par les colonisateurs. Il l'associe à une forme d'animisme qu'il confère au *land* et dont le rôle est de mettre à l'épreuve les personnages pour évaluer lesquels sont les plus dignes de survivre au sein de la civilisation. Dans le même temps, la géomorphologie particulière de Monument Valley lui permet de découper le paysage afin que l'exclusion de tel ou tel élément du paysage fonctionne en miroir de l'occultation opérée par l'histoire conventionnelle mais pas seulement. Ces espaces soustraits à la vision des protagonistes et du spectateur recèlent souvent des dangers pour ceux qui traversent le territoire. La platitude du *land* induit un sentiment de sécurité et de contrôle car il promet de donner au spectateur la sensation qu'il peut tout appréhender, mais en ayant recours à des artifices comme les

nuages de poussière qui dissimulent l'action au profit de l'imagination du spectateur, Ford invite le spectateur à reconstruire plusieurs histoires à la fois, celle de la narration diégétique de son film, celle du mythe américain fondateur et celle contemporaine des conflits mondiaux qui agitent le vingtième siècle. Dès son retour des champs de bataille de la Seconde Guerre mondiale, Ford prête plus encore à ses westerns un rôle de caisse de résonance et les utilise pour représenter une nation américaine divisée par le racisme, la misogynie et l'opportunisme. Avec ses westerns, Ford rend compte d'un mythe national érodé qui s'il avait concouru à l'union de la nation, a depuis perdu de son éclat. La légende s'est fissurée pour laisser apparaître des ambiguïtés qui ne peuvent plus longtemps être mises de côté et exigent à une révision de l'histoire américaine. Ford déconstruit les archétypes et replace les minorités bafouées au centre de l'histoire de la nation afin de montrer qu'il est possible de réussir à se débarrasser des structures aliénantes qui les avaient édifiées. Ses freudian-westerns (1950-1964) de plus en plus sombres attestent de la nécessité de renouvellement du genre cinématographique dont son avant-dernier western, *The Man Who Shot Liberty Valance* témoigne.

Filmographie de John Ford

Straight Shooting, Universal Film Manufacturing Company, 1917

Bucking Broadway, Universal Film Manufacturing Company, 1917

Stagecoach, Walter Wanger Productions, 1939

Drums Along the Mohawk, Twentieth Century Fox, 1939

The battle of Midway, United States Navy, 1942

My Darling Clementine, Twentieth Century Fox, 1946

Fort Apache, Argosy Pictures, 1948

3 Godfathers, Argosy Pictures, 1948

She Wore a Yellow Ribbon, Argosy Pictures, 1949

Wagon Master, Argosy Pictures, 1950

Rio Grande, Republic Pictures, Argosy Pictures, 1950

The Searchers, C.V. Whitney Pictures, 1956

Sergeant Rutledge, Warner Bros., John Ford Productions, 1960

The Man Who Shot Liberty Valance, John Ford Productions, 1962

Cheyenne Autumn, Ford-Smith Productions, 1964

Documentaire

BOGDANOVICH, Peter, *Directed by John Ford*, American Film Institute (AFI), California Arts Commission, 1971

BOUZEREAU, Laurent, *Five Came Back*, Amblin Television, IACF Productions, Makemake, Netflix, Passion Pictures, Rock Paper Scissors Entertainment, 2017

KLOTZ, Jean-Christophe, *John Ford, l'homme qui inventa l'Amérique*, Hauteville productions, Arte France, 2018

SANDERS, Denis, *The American West of John Ford*, CBS, Group One Productions,1971

Conférences

DELEUZE, Gilles, lors d'un cours sur le cinéma, Cours Vincennes, Saint-Denis, 19.01.1982
URL : https://www.webdeleuze.com/textes/300

DELEUZE, Gilles, Sur le cinéma : classifications des signes et du temps, Cours Vincennes, Saint Denis, 30.11.1982
URL : https://www.webdeleuze.com/textes/76

GORNET, Cécile, GARSON, Charlotte, « John Ford écrire l'Histoire, imprimer la légende », dans *Plan large*, par GUILLOT, Antoine, France Culture, le 30.12.2017
URL : https://www.franceculture.fr/emissions/plan-large/john-ford-ecrire-lhistoire-imprimer-la-legende

Interviews de John Ford

BAZIN, Janine, LABARTHE, André S., *Cinéastes de notre temps*, consacré à John Ford, 1965

JENKINSON, Philip, BBC, 1968

Ouvrages

ASTRE, George-Albert, HOARAU, Albert-Patrick, *Univers du Western*, Paris, Seghers, 1973

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, 7e art, 2005 (réédition)

COLLECTIF, *L'aventure de l'Ouest par la photographie*, Alinari, 2002

DE MUNTER, Astrid, PFEIFFER, Natacha, VAN EYNDE, Laurent, *Philosophie du western : image, culture et création*, Bruxelles, Presses de l'université Saint Louis, 2012

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1 L'image mouvement*, Les éditions de minuit, 1983

FENIN, George N., EVERSON, William K., *The Western from Silents to Cinerama*, New York, The Orion Press, 1962

LACOUÉ-LABARTHE, Mathieu, *Les Indiens dans le western Américain*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne/Collection Mondes Anglophones, 2013

LEUTRAT, Jean-Louis, LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, *Les cartes de l'Ouest. Un genre cinématographique : le western*, Armand Colin, 1990

MCBRIDE, Joseph, *Searching for John Ford*, Jackson, University Press of Mississippi, 2011

VANCHERI, Luc, *L'Amérique de John Ford : Autour de la prisonnière du désert*, Belgique, Édition du Céfal, 2007

Articles

ARNODIN, Lionnette, « Imaginaires du brouillard », dans *Ethnologie française, Météo, Du climat et des hommes*, dirigé par DE LA SOUDIÈRE, Martin, TABEAUD, Martine, Presses Universitaires de France, octobre 2009

DEVILLE, Vincent, « Ford, toute première période », *Cinéma o8*, COLLECTIF, Léo Scheer, automne 2004

DORT, Bernard, « La nostalgie de l'épopée », *Le western*, dirigé par BELLOUR, Raymond, Gallimard, 1994 (réédition)

ESQUENAZI, Jean-Pierre, « Les westerns de John Ford : Du libéralisme d'avant-guerre au conservatisme d'après-guerre », *Mise au point*, mis en ligne le 11 mai 2012, consulté le 23 octobre 2020
URL : http://journals.openedition.org/map/788

FOUCHER, Michel, « Du désert, paysage du western », *Hérodote 44*, dirigé par LACOSTE, Yves, Paris, Édition la Découverte, janvier-mars 1987

INDERMUHLE, Christian, « L'histoire comme opération, deuil et meurtre. Notes sur Michel de Certeau et les arts de mourir », *A contrario*, COLLECTIF, 2010/2 (n°14), p. 39, mis en ligne le 05.10.2010, dernière consultation le 23.10.2020
URL : https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2010-2-page-39.htm

JANIN, Nicole, « Cadres et cadrages du western », *Hérodote 44*, dirigé par LACOSTE, Yves, Paris, Édition la Découverte, janvier-mars 1987

LECOEUR, Charles, « Le paysage comme cadre physique », *Hérodote 44*, dirigé par LACOSTE, Yves, Paris, Édition la Découverte, janvier-mars 1987

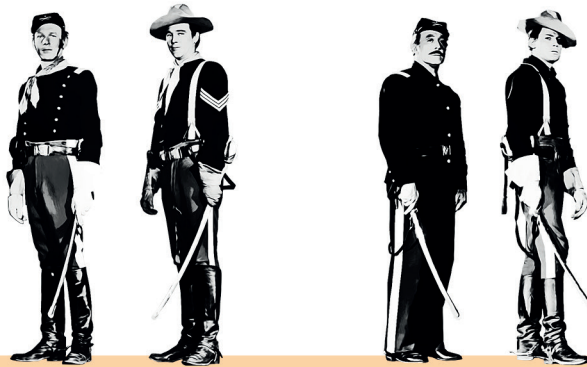
Je souhaite d'abord remercier ma tutrice Alexandra Midal, pour son aide précieuse et ses conseils avisés tout au long de cette recherche, ainsi qu'Eléonore Challine, Jérémie Cerman, et Sébastien Quéquet.

Je remercie également Alexandra Midal, Emma Pflieger et Mathias Zieba de m'avoir donné l'opportunité d'explorer des studios de tournages californiens utilisés dans les années cinquante pour tourner des westerns. C'est certainement grâce au workshop *Film by design*, qu'ils ont supervisés en 2019, que mon intérêt pour ce genre cinématographique et son histoire s'est développé.

J'adresse un grand merci à mes parents qui m'ont apporté leur aide de quelques manières que ce soit.

Enfin, merci à Andreia Dias pour son écoute attentive.

Tanguy Benoit, *The Hidden Story*
A été achevé d'imprimer en novembre 2020
à l'atelier d'édition de la Haute école d'art et de design - Genève.
Tiré en 10 exemplaires.



À l'issue de la Seconde Guerre mondiale, le réalisateur John Ford met en scène dans ses westerns parlants une Amérique fracturée et gangrénée par le racisme, la misogynie ou l'opportunisme. Il décrit une nation divisée, parfois même schizophrène, où les minorités sont bafouées. *The Hidden Story* propose de repenser entièrement le rôle politique du western à partir de l'analyse des lignes de force des westerns parlants de John Ford. En cherchant à établir de quelles manières le cinéaste a opéré des manipulations dans la représentation du paysage de Monument Valley, cet essai explore comment il s'applique à faire surgir, au sein du divertissement, une dimension occultée de l'histoire falsifiée de la conquête de l'Ouest aux fins de rétablir certaines vérités nécessaires. Plus précisément, cet essai explore les éléments narratifs que Ford exploite dès 1939, pour dénoncer la violence de la colonisation habituellement passée sous silence dans les récits de la conquête de l'Ouest.

