

LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA

**TOGETHER FOR
THE FIRST TIME**

**JAMES
STEWART**

**JOHN
WAYNE**

in the masterpiece
of four-time
Academy Award winner

JOHN FORD

***The Man
Who Shot
Liberty
Valance***



L'Homme qui tua Liberty Valance
(*The Man Who Shot Liberty Valance*)

États-Unis, 1962, 2 h 03, format 1.85

Réalisation : John Ford

Scénario : James Warner Bellah, Willis Goldbeck,
d'après la nouvelle de Dorothy M. Johnson

Image : William H. Clothier

Interprétation

Tom Doniphon : John Wayne

Ransom Stoddard : James Stewart

Hallie Stoddard : Vera Miles

Liberty Valance : Lee Marvin



James Stewart, John Ford et John Wayne sur le tournage de *L'Homme qui tua Liberty Valance* – Swashbuckler Films.

UN PÈLERINAGE DANS L'OUEST

Au début du XX^e siècle, le sénateur Ransom Stoddard et sa femme Hallie se rendent dans une petite ville de l'Ouest pour assister à l'enterrement d'un vieil ami, Tom Doniphon. C'est l'occasion pour le sénateur de raconter à la presse locale le rôle de cet inconnu dans sa vie et dans l'histoire de la région. Premier flashback : des années auparavant, alors qu'il voyage en diligence, Stoddard est attaqué et laissé pour mort par Liberty Valance, un hors-la-loi célèbre. Doniphon le recueille, le présente à Hallie, dont il est amoureux, et lui conseille de s'armer pour régler ses comptes. Stoddard refuse et préfère tenter de faire appliquer la loi jusqu'à ce qu'il n'ait plus le choix : au cours d'un duel nocturne, il tue le bandit, devenant immédiatement une légende de l'Ouest, ce qui lui assure de faire carrière dans la politique et d'épouser Hallie. Mais un deuxième flashback est intégré dans le premier ; les ruelles sombres de la ville abritent un secret qui remet en cause la légende de « l'homme qui tua Liberty Valance ». Grâce à cette construction rétrospective, le film propose à la fois un western et une théorie du western, une réflexion sur son imaginaire et son rapport à l'histoire. Il montre comment et pourquoi la conquête de l'Ouest a constitué le mythe fondateur de la nation américaine et il s'interroge avec mélancolie et humour sur la pertinence de ce mythe.

L'HOMME QUI TOURNA LIBERTY VALANCE

John Ford est l'un des cinéastes les plus importants de la période classique hollywoodienne. Il s'est illustré dans de nombreux genres cinématographiques mais il est resté particulièrement attaché au western dont il a réalisé quelques-uns des chefs-d'œuvre. *La Chevauchée fantastique* (1939), qui décrit un voyage en diligence sous la menace des Indiens, a fixé les codes de représentation du genre. *La Poursuite infernale* (1946) en a magnifié la mise en scène, à travers le récit de la fusillade d'O.K. Corral, où Wyatt Earp et Doc Holliday sont entrés dans la légende. *Le Massacre de Fort Apache* (1948), inspiré de la bataille de Little Big Horn, au cours de laquelle le général Custer conduisit ses troupes à la défaite contre les guerriers sioux et cheyennes de Sitting Bull et de Crazy Horse, a largement contribué à la démystification des guerres indiennes. Enfin, *La Prisonnière du désert* (1956) a soulevé comme jamais auparavant les contradictions fondamentales du héros de l'Ouest, idéalement personnifié par John Wayne qui interprète dans ce film un cowboy furieux et raciste menant une quête destructrice contre une bande de Comanches. *L'Homme qui tua Liberty Valance* parachève cette réflexion en portant un regard désabusé sur le western.

PREMIER ET DERNIER PLANS

Le film s'ouvre et se conclut sur les images d'un train. Au début, une locomotive à vapeur avec un seul wagon surgit du hors-champ et dessine une courbe dans l'espace panoramique du plan tandis que son sifflet retentit plusieurs fois de manière saccadée, prenant le relais de la musique du générique dont le rythme martial connote l'aventure et le conflit. La fumée noire de la locomotive envahit le paysage et préfigure une histoire sombre. À la fin, un train avec plusieurs wagons trace la courbe inverse en s'enfonçant dans la profondeur de l'image ; sa fumée est claire et son unique coup de sifflet se marie harmonieusement avec une musique mélancolique. Cette trajectoire du premier au dernier plan traduit-elle aussi celle du récit cinématographique ?





QU'EST-CE QUE LE WESTERN ?

C'est, selon une formule consacrée, « le cinéma américain par excellence ». Du reste, le premier film de fiction réalisé aux États-Unis, *Le Vol du rapide* (1903) d'Edwin S. Porter, a établi d'emblée les codes de ce genre historique racontant l'époque des pionniers. Mais le western naît d'abord dans la littérature du XIX^e siècle, dans les romans de James Fenimore Cooper comme *Le Dernier des Mohicans*, puis les « dime novels » ou « romans à quatre sous », et plus tard les feuilletons publiés dans les revues populaires bon marché (« pulp magazines »). Le film de John Ford est d'ailleurs l'adaptation d'une nouvelle parue dans le magazine *Cosmopolitan*.

Comme tous les genres, le western propose des variations sur des éléments que l'on retrouve d'une œuvre à l'autre. On remarque ainsi, dans *L'Homme qui tua Liberty Valance*, des personnages archétypaux (le cowboy, le pied-tendre, le hors-la-loi, le marshal, le journaliste, le docteur, le politicien), des scènes obligées (l'attaque de la diligence, l'entraînement au tir, la partie de poker, le duel) et des oppositions structurelles (l'espace privé et l'espace public, le jour et la nuit, le présent et le passé) ou idéologiques (la loi des armes et la loi des textes, l'individu et la communauté, la tradition et le progrès). Cela permet au film de reconduire et de repenser, dans sa forme même, le mythe de la Frontière, selon lequel l'identité américaine s'est forgée en repoussant le front pionnier séparant les régions colonisées des terres libres.

UN ÉTRANGE WESTERN

L'Homme qui tua Liberty Valance s'éloigne pourtant de certains canons du genre. Tourné en studio, il n'exploite pas les grands espaces, notamment ceux de Monument Valley que John Ford appréciait tout particulièrement. Les séquences hors de la ville sont rares et le plus souvent associées à la maison de Tom Doniphon, qui incarne un homme de l'Ouest déjà archaïque, dans un monde où la civilisation prend le pas sur l'espace sauvage. De la même manière, le cinéaste renonce à la splendeur habituelle du Technicolor. Il lui préfère un noir et blanc renvoyant aux origines du cinéma comme son scénario renvoie aux origines du genre. Et il retient un éclairage expressionniste pour les scènes de nuit, créant une atmosphère de doute et de confusion qui joue sur le clair-obscur et les ombres projetées. Par bien des aspects, Tom Doniphon et Liberty Valance ne sont d'ailleurs eux-mêmes que des ombres, des fantômes qui préfigurent les héros crépusculaires de Clint Eastwood dans *L'Homme des hautes plaines* (1973), *Pale Rider* (1985) ou *Impitoyable* (1992).

LE LANGAGE DE L'OUEST

Les personnages du film utilisent souvent un vocabulaire spécifique au western et à l'histoire de l'Ouest, dont les sous-titres ne peuvent pas toujours rendre compte. Pour bien comprendre les enjeux parfois subtils de leurs échanges, il conviendra de faire des recherches sur un certain nombre de mots, puis de repérer leur utilisation dans les différentes scènes : *territory*, *statehood*, *cattlemen*, *homesteaders*, *sodbuster*, *open range*, *buckboard*, *town marshal*, *hired gun*, *to bushwhack*, *gunslinger*, *hashslinger*, *pilgrim*, *dude*... On repèrera aussi à quels moments sont utilisées certaines expressions typiques telles que « *Go West, young man* », « *law and order* », « *talk the ears off a wooden Indian* » ou encore « *pork chop money* ».



SAUTES VISUELLES

Le montage de *L'Homme qui tua Liberty Valance* obéit au principe de la « transparence » : il ne se donne pas à voir mais s'efface devant le récit en produisant les raccords les plus discrets possibles d'un plan à l'autre. Dans ce contexte, deux anomalies intervenant au début du film peuvent accrocher notre regard. Il s'agit, dans les deux cas, d'une saute visuelle, un « jump cut » qui produit un faux raccord ; il consiste, lors d'un changement de plan au tournage, à ne pas déplacer suffisamment la caméra en modifiant l'axe de prise de vue ou la distance par rapport au sujet filmé, ce qui donne l'impression à l'écran que l'image « saute », et gêne alors l'illusion de continuité entre les plans.



1A



1B



2A



2B

Lorsque Ransom Stoddard accepte le premier entretien pour le *Shinbone Star*, il s'approche de la voiture hippomobile de Link Appleyard, se plaçant sur la gauche du cadre, pour lui demander de faire un tour en ville avec Hallie (1A), puis il quitte le champ pour rejoindre les journalistes. Hallie tourne immédiatement la tête vers la droite, mais Appleyard continue à regarder le sénateur dans le hors-champ (1B). C'est ici qu'intervient le « jump cut » : la caméra s'est légèrement rapprochée et déplacée vers la droite, comme le montrent le carton que tient Hallie et l'arrière-plan de l'image (2A). Après une courte conversation, au cours de laquelle un mouvement d'appareil se rapproche encore d'eux (2B), l'ancien marshal et l'ancienne serveuse décident d'aller plutôt voir les cactus en fleurs dans le désert, c'est-à-dire implicitement, comme on le comprendra dans la séquence suivante, la maison de Tom Doniphon.



3A



3B



4A



4B

Plus tard, dans la chambre funéraire, les journalistes viennent encore interpellier Stoddard pour savoir qui était Doniphon. Avec l'accord de Hallie, le sénateur décide de leur raconter son histoire et se lève pour les suivre dans la pièce voisine (3A). Il doit alors passer devant sa femme, Pompey et Appleyard. Cette fois, le « jump cut » est placé à l'intérieur de son mouvement : le changement de plan se fait lorsque son corps se trouve devant celui de Hallie (3B), dont la tête apparaît ensuite baissée (4A) alors qu'elle était levée dans l'image précédente. Cette fois, l'axe de prise de vue est le même d'un plan à l'autre, mais le cadre est plus serré. Or, de nouveau, la caméra amorce un mouvement d'appareil pour se rapprocher d'Appleyard et de Hallie, celle-ci lui prenant le carton des mains pour le serrer contre elle (4B). On ne saura qu'à la fin du film que ce carton contient le cactus cueilli devant la maison du mort pour le déposer sur son cercueil.

Évidemment, on peut considérer qu'il s'agit là de deux erreurs de montage. Mais, d'une scène à l'autre, la répétition de la situation et du dispositif de mise en scène est troublante : deux fois, le sénateur délaisse sa femme pour aller parler à la presse ; deux fois, la saute visuelle met l'accent sur la position de la tête de Hallie qui se détourne de son mari et se replie sur elle-même ; deux fois, le repli en question, souligné par un travelling avant, est lié au souvenir de Doniphon. Tout se passe donc comme si la saute d'image évoquait une fracture au sein du couple, qui serait provoquée par le « fantôme » du cowboy disparu.