

## ***Stagecoach* de John Ford : bas les masques**

**Emanuele Tealdi**

*Partant de Tonto en Arizona, une diligence conduite par le sympathique postillon Buck, se dirige vers Lordsburg au Nouveau-Mexique. À bord se trouvent Lucy Mallory (Louise Platt), enceinte, en route vers son mari, un officier de cavalerie stationné dans l'Ouest ; Peacock (Donald Meek), un marchand d'alcool ; Josiah Boone (Thomas Mitchell), un médecin souvent éméché et fauché ; et Dallas (Claire Trevor), une prostituée, tous deux expulsés de la ville par la Ligue de la moralité. Ils sont rejoints par le joueur Hatfield (John Carradine) qui, fasciné par Mme Mallory, propose de l'accompagner ; le banquier Gatewood (Berton Churchill) qui fuit Tonto après avoir volé les économies des habitants ; et le shérif Wilcox (George Bancroft) qui est convaincu qu'il trouvera à Lordsburg le jeune Ringo (John Wayne), un hors-la-loi qui s'est échappé de prison. Ringo lui-même, privé de cheval et se dirigeant vers Lordsburg, se joindra à la compagnie. La diligence devra traverser un territoire hostile et sauvage, rendu encore plus menaçant par la présence d'Indiens rebelles menés par Geronimo et l'absence d'une importante escorte armée. La diligence sera donc attaquée, mais alors que le sort semblait condamné, l'intervention providentielle de la Cavalerie parvient à sauver tous les passagers sauf Hatfield. Une fois à Lordsburg, Gatewood est arrêté, tandis que Ringo venge le meurtre des membres de sa famille et, gracié par le shérif, pourra refaire sa vie au Mexique avec Dallas.*

Largement reconnu comme l'un des chefs-d'œuvre de l'histoire du cinéma et comme un film fondamental pour le genre auquel il appartient, *Stagecoach* est le premier western parlé réalisé par John Ford. Il se situe dans une saison qui marque la pleine maturité du langage narratif classique, curieusement aussi parallèle à la pleine maturité artistique de Ford qui, à partir de novembre 1938, en moins d'un an, ne tourne pas moins de quatre films de valeur reconnue : *Stagecoach* sera suivi de *Young Mr Lincoln*, *Drums Along The Mohawk* et *The Grapes of Wrath* dans cet ordre.

*Stagecoach* est un film auquel Ford tenait particulièrement. Ayant acheté de sa poche les droits de la nouvelle *Stage to Lordsbourg* d'Ernest Haycox, il en fit un scénario, grâce au travail de Dudley Nichols, à soumettre à différents producteurs (en premier lieu Selznick et Zanuck), qui refusèrent systématiquement de le financer, jugeant le projet trop risqué pour un western. Seul Walter Wanger se montre intéressé, à condition toutefois que Gary Cooper et

Marlene Dietrich soient choisis pour interpréter les rôles principaux de Ringo et Dallas. Après un nouveau bras de fer, Ford parvient à imposer le jeune John Wayne, jusqu'alors star de série B, et la déjà confirmée Claire Trevor. Le choix s'avère gagnant : *Stagecoach*, en effet, si d'une part il est indiqué comme le film qui a redonné du lustre au genre, digne d'être réinscrit parmi les productions hollywoodiennes les plus importantes, d'autre part il est le film qui a lancé la carrière de John Wayne en tant que vedette, représentant incontesté du western dans les quarante années qui ont suivi.

Face à une œuvre comme *Stagecoach*, on peut se demander comment un squelette narratif plutôt maigre et linéaire, peut être étoffé au point d'être considéré comme un film extrêmement riche et complexe (en thèmes, personnages, etc.), comme jamais un western ne l'avait été auparavant. Si *Stagecoach* n'est probablement pas le meilleur film, dans son ensemble, réalisé par Ford, il contient certainement des aspects paradigmatiques significatifs qui s'apparentent à la cinématographie du réalisateur. Nous tenterons essentiellement d'illustrer trois aspects thématiques qui caractérisent la richesse de la narration du film en question, mais que l'on retrouve également dans la cinématographie de Ford en général : la question de la profondeur dialectique entre l'individualité du personnage et le stéréotype du genre western, le problème de la simulation/dissimulation de la vérité, et enfin la question du langage commun.

### ***1) Variations tonales et transformations des personnages***

Dans le cinéma de Ford, la dimension dialectique est souvent perçue dès le générique de début. La bande sonore souligne en effet immédiatement la présence d'un conflit, d'une sorte de double front : une composition musicale solennelle, parfois sereine et détendue, qui accompagne la diligence (et dont elle deviendra le *leitmotiv*) escortée par la cavalerie, est brusquement interrompue par une composition nettement plus sombre et menaçante qui rappelle les sons des tambours de guerre des Indiens, dont les ombres se dessinent simultanément à l'écran. Une telle dichotomie (on la retrouvera par exemple dans *Fort Apache* ou dans le générique de *The Searchers*, où une composition initiale imposante et planante cède la place à la mélancolie des *Sons of the Pioneers*) préfigure non seulement l'affrontement entre Blancs et Amérindiens, mais souligne surtout le paradigme du conflit et sa centralité dans l'économie générale du récit. Une dialectique, une dichotomie, une opposition continue, comme nous le verrons plus loin, déclinée ici surtout entre l'être et le paraître. Tout cela sera explicité dès le premier des trois grands parties (le prologue à Tonto, le voyage en diligence et enfin l'épilogue à Lordsbourg) qui composent le film. Dans le prologue, en effet, les noms (déjà

anticipés par la musique) des deux menaces imminentes sont immédiatement suggérés : d'une part l'Apache Geronimo (et donc le topos-western opposant la cavalerie américaine aux Natifs amérindiens), d'autre part le hors-la-loi Ringo (le topos du shérif/bandit). Mais l'échange dialectique le plus corsé, destiné à étoffer le squelette susmentionné, s'affirme avec la présentation des différents personnages partageant le voyage en diligence et de leurs relations conflictuelles. Comment Ford gère-t-il la complexité de ces relations ? Il s'agit là d'un passage crucial. Si, avec un premier regard superficiel, certains protagonistes peuvent, en raison de l'attention qui leur est portée, se révéler être des figures stéréotypées, des caricatures sans profondeur et souvent à la limite du paroxystique et de l'invraisemblable (comme le médecin ivrogne, le vendeur d'alcool extrêmement timoré et tremblant, le conducteur de diligence excessivement drôle, etc.), c'est précisément grâce à la confrontation et au conflit généré entre ces figures qu'émerge leur richesse psychologique et émotive qui constitue leur caractérisation finale. Il s'agit d'une complexité psychologique permettant de nier toute forme de manichéisme et donc toute dimension stéréotypée.

Un exemple paradigmatique à cet égard peut être trouvé dans la première partie de la scène où la diligence arrive à Dry Fork et, ne trouvant pas l'escorte promise, soumet au vote la question de savoir s'il faut continuer ou non. Comme au début du voyage, lorsque la cavalerie informe la diligence de la présence de Geronimo, le shérif interroge les passagers un par un, en leur demandant leur intention. Mais à présent, la tension est nettement plus forte car une deuxième partie du voyage à la merci de la menace indienne se profile à l'horizon. Comme dans de nombreuses scènes du film, le ton varie et oscille entre la tension dramatique provoquée par les événements (le danger généré par la présence imminente des Apaches) et les digressions comiques, parfois à la limite de la bouffonnerie, opérés par le docteur constamment ivre face au sérieux des autres passagers, notamment le faible et craintif Peacock, ou grâce à la complicité du joyeux barman (joué par Jack Ford). La présence troublante du docteur oblige ainsi le récit à se renverser constamment entre un registre haut, dramatique, fonctionnel au développement linéaire de la narration, et un ton plus bas, comique, opérant des digressions et des déviations temporelles, exprimant bien – métaphoriquement – la série d'incidents et d'arrêts qui ponctuent le voyage de la diligence vers Lordsburg.

À ce premier élément perturbateur s'ajoute la relation qui s'établit entre les deux autres figures illégitimes dans ce microcosme de la société américaine : c'est au moment où Ringo, demandant au shérif d'être poli avec Dallas – en lui donnant la priorité par rapport aux hommes pour exprimer son vœu – que leur relation naît. Cette attestation de reconnaissance de la part de Ringo envers elle, une reconnaissance de sa propre dignité en tant qu'être humain que

probablement personne n'avait jamais manifesté à son égard, génère chez elle une secousse d'émotion, bien soulignée par Ford avec un plan rapproché (qui a la force d'un gros plan). Cette relation entre deux marginaux participe aussi, comme la présence incongrue du docteur, à perturber le voyage de la bonne société, puisqu'en constitue la dimension négative qu'elle voudrait effacer et éjecter du corps social. La scène du vote, qui semblait constituer une simple digression par rapport au mouvement narratif, constitue en réalité l'un de premiers moments où mieux se déploient les personnalités des personnages, en permettant ainsi d'acquérir la profondeur nécessaire pour sortir de leur dimension stéréotypée initiale. C'est l'écart dialectique entre la dimension dramatique et la dimension bouffonne qui contribue à donner plus de complexité à l'histoire : la caricature laisse progressivement la place à la richesse des caractères, à l'humanité de vrais protagonistes de cette aventure.

## ***2. Le conflit entre l'essence et l'apparence***

Nous allons affronter maintenant le conflit entre l'être et le paraître qui traverse l'ensemble du film. En effet, tout au long du film, les personnages subissent un changement non pas intérieur (le bon devient méchant ou vice versa), mais concernant leur légitimité au sein de la société : au début du film, certains personnages (les marginaux) ne sont pas acceptés au sein de la communauté, qui ne leur donne pas une pleine reconnaissance en tant que citoyens ; d'autres (Hatfield et Gatewood en particulier) sont ambigus, opaques, mais jouissent d'un statut social solide et privilégié, car ils l'ont hérité. Le début du film nous présente tous les personnages avec le masque que la société elle-même leur a imposé : par exemple Dallas n'est pas une fille respectable, car elle vend son corps pour l'argent, alors que le banquier Gatewood incarne les valeurs stables de la communauté, puisqu'il possède la distinction que lui confère sa position sociale (en tant que directeur de la banque, il est le gardien de l'argent des propriétaires). En plus sa femme est à la tête de la Ligue de la Moralité. Par rapport à Gatewood le personnage de Hatfield se trouve dans une position intermédiaire. Il présente tout de suite de fortes ambiguïtés : il est bien habillé, ses manières sont celles de la haute société, mais il est désœuvré et passe son temps à jouer au poker. Il incarne bien les contradictions de ses origines, puisqu'en tant qu'aristocrate du Sud défait, il vient de perdre des positions dans la hiérarchie sociale américaine.

Le cheminement que ces personnages subissent au cours du film suit donc deux lignes diamétralement opposées. Par conséquent, les divisions sociales émergent grâce à ces deux directions opposées vécues par les protagonistes : par commodité, nous les diviserons entre

ceux qui sont contraints à "simuler" et ceux qui sont contraints à "dissimuler". D'un côté, donc, les simulateurs, c'est-à-dire ceux qui, affichent une vérité qui n'est pas universelle, mais partielle, car elle exprime les privilèges de leur classe sociale, celle dominante. Ils se retranchent derrière des règles sociales rigides, que tout le monde doit suivre, afin de faire primer leurs intérêts personnels. D'autre part, les dissimulateurs, c'est-à-dire ceux à qui la société a nié droit de reconnaissance et les a moralement condamnés à cause des leurs comportements négatifs (ivrognerie - toujours ambivalente chez Ford -, prostitution, meurtre). La société ne considère pas leurs grandes qualités positives cachées, parce qu'ils comportent une dimension universelle qui serait préjudiciable à l'ordre établi. Leur humanité, initialement cachée derrière le masque négatif imposé par la société, sera donc progressivement dévoilé. Pour synthétiser on peut affirmer que si les premiers feignent un mensonge, les seconds cachent une vérité.

Voyons maintenant deux exemples révélateurs de ce mécanisme. Gatewood, au moins jusqu'à son arrestation finale, simule d'être une personne honnête et noble sur le plan social. Cette simulation est évidente avant même le vol : pensons au moment où il signe le reçu de l'argent qu'il détourne, déclarant fièrement aux employés de l'expédition : "Remember, what is good for the bank is good for the country", après quoi Ford s'attarde sur le visage du banquier dans un gros plan significatif et "révélateur" du point de vue de l'énonciation, qui semble vouloir dénoncer l'hypocrisie de cette affirmation, en réalité fortement classiste et antisociale. D'autant plus que la croix produite par l'ombre sur le mur derrière son visage semble le condamner à l'avance, renvoyant aux barreaux d'une prison.



À l'opposé, nous trouvons la figure de Dallas. Expulsée du pays, en montant sur le marchepied de la diligence, elle soulève légèrement sa jupe et montre ses bas et sa cheville. Ce geste est l'objet de quelques sifflets de la part de quelques passants qui l'observaient avec impatience. Dallas se tourne alors vers eux et fait une sorte de révérence avec un faux sourire.

Un faux sourire qui s'estompe immédiatement pour laisser place au visage sombre du gros plan suivant (en réalité il s'agit d'un plan rapproché, mais grâce au surcadrage de la fenêtre de la diligence produit un effet gros plan particulièrement marquant). Ce court champ/contre-champ illustre également la dichotomie entre les simulateurs et les dissimulateurs : les hommes qui "moralement" ne font rien contre l'expulsion de la jeune fille, simulent une moralité qu'ils ne possèdent pas, car dès qu'elle soulève innocemment sa jupe, ils la sifflent, la convoitant. Dallas répond par un sourire "dissimulateur", qui cache en fait le désespoir qui apparaît sur le gros plan suivant, lui aussi révélateur.



Pour corroborer davantage le raisonnement proposé ici, on pourrait souligner l'étonnement de Dallas elle-même lorsque Ringo, lors de la scène de vote susmentionnée, l'appelle simplement "madame" (révélant une vérité qui, de toute évidence, n'est pas considérée comme telle même par le shérif), mais elle, après l'étonnement initial, continue dans la dissimulation en affirmant que son vote n'a pas d'importance. Par la suite, nous pouvons voir comment Hatfield simule sa galanterie alors qu'en réalité il semble intéressé à séduire Mme Mallory (rappelons-le : enceinte et mariée à un officier nordiste). Cette dernière, à son tour, qui

fait étalage de bonnes manières, de politesse et de courtoisie, démontre que son attitude apparemment bienveillante est toujours le résultat d'une simulation hypocrite. Pensons par exemple lorsque, dans la scène du repas, elle accepte de se lever de la table et de s'éloigner de Dallas, la jugeant indigne d'être près d'elle.

Cependant, la série d'événements dramatiques qui a failli entraîner la mort des passagers de la diligence attaquée par les Apaches semble surmonter la dichotomie être/paraître, simulateur/dissimulateur, pivot de l'histoire : le docteur Boone et Dallas sont fondamentaux dans l'action positive de la naissance et des soins du fils de Mme Mallory, et elle leur est pour cette raison particulièrement reconnaissante et se montre bien disposée à leur égard - il n'y a pas de reconnaissance sans gratitude, et c'est un aspect qui revient souvent dans Ford. Lors de la rencontre finale entre Lucy Mallory et Dallas, la litière de Lucy impose un plan de Dallas en contre-plongée, plan qui redonne à Dallas sa juste considération (il en sera de même peu après avec Ringo qui regarde le shérif de haut).



La mort de Hatfield annulera la possibilité d'un partenariat douteux avec Mallory, et verra Hatfield lui-même, sans surprise, révéler son identité ("Si vous voyez le juge Greenfield... dites-lui que c'est son fils..."). Sur cet événement, cependant, il est nécessaire de s'attarder davantage. La mort de Hatfield se déroule en deux séquences distinctes dans lesquelles s'insère l'arrivée de la cavalerie. Dans la première de ces deux séquences, Ford construit un nouveau climax en se

concentrant non pas tant sur la construction spatiale du suspense que sur la désagrégation spatiale (déjà précaire dès le départ) de l'intérieur de la diligence. Alors que la bataille fait rage, que les protagonistes nous font comprendre que les munitions sont épuisées et que leur sort est donc scellé, l'intérieur de la diligence se décompose désormais dans une série de gros plans ou d'inserts : celui de Dallas, où une balle frôle son visage, celui de la petite fille dans les bras de Dallas, celui de Hatfield, avec le plan subjectif de la dernière balle restée dans son pistolet, puis à nouveau le gros plan de Hatfield qui se tourne vers sa gauche, regarde d'abord vraisemblablement à l'extérieur de la diligence puis, avec un nouveau regard, se tourne vers Lucy. La caméra suit ce regard et surprend Lucy en train de prier désespérément en regardant le ciel. À cet instant, le pistolet de Hatfield entre dans le champ, en direction de son visage, avec l'intention de lui épargner une fin indigne entre les mains des Apaches. Le chien levé et prêt à appuyer sur la gâchette, Hatfield est abattu, hors champ, et sa main abandonne l'arme. Au même instant, les supplications dévotes de Lucy se réalisent : la musique rapide qui accompagnait la bataille cède progressivement la place à la charge de la cavalerie jusqu'à ce qu'elle soit enfin cadrée, que l'espace s'élargisse et que l'on voie l'escadron avancer rapidement.







Avec l'intervention des soldats, Ringo se précipite pour ouvrir la porte de la diligence, son regard d'abord satisfait de l'issue de la bataille est attristé de voir, cadré immédiatement après, Hatfield mourant, soutenu de manière significative par Boone et Lucy, prononcer la phrase concernant son identité et ses origines. Cette agnition (partielle) met en lumière les contradictions cachées de Hatfield, dont la vie n'a peut-être pas été aussi impeccable que les manières et les mœurs qu'il a essayé de reproduire, mais dont la fin a néanmoins été glorieuse, ou du moins digne d'être évoquée avec fierté. Le Sudiste Hatfield est donc mort dans les bras du Nordiste Boone. Ce n'est pas un hasard si l'issue principale de ce fractionnement spatial de l'intérieur de la diligence réassemblée, comme dans une sorte de Piéta, par le regard de Ringo est l'exclusion de Gatewood. Pour lui, en effet, pas de rédemption : le masque étant tombé, il est perçu pour ce qu'il est vraiment, et il sera arrêté à Lordsburg, dans un renversement d'identité sociale, à la place de Ringo.

Après en avoir fini avec la première des deux menaces (Geronimo), la dichotomie être/paraître se tourne maintenant vers la seconde (Ringo). L'émergence finale de la vérité, qui est aussi un nouveau renversement de l'identité (les frères Plummer sont de dangereux tueurs, à la différence de Ringo), et du courage de l'honnêteté (Ringo ne s'enfuit pas et se rend après la fusillade au shérif) redonnera une légitimité sociale au couple Ringo/Dallas.

### ***3. La recomposition d'une société conflictuelle***

Pour conclure, on peut penser *Stagecoach* comme un manifeste à la fois esthétique et politique de réconciliation sociale, capable de souligner les divisions qui traversent le corps social tout en montrant la possibilité de rétablir des unions et de valoriser les affinités culturelles. Dans sa cinématographie, il y a souvent une sorte de langage (surtout non verbal), visant à créer des liens, des séparations, des reconnaissances dialectiques, donc des inclusions

ou des exclusions et des mécanismes d'identification. De manière récurrente dans sa cinématographie, il y a un groupe précis de personnages, une sorte de communauté (souvent militaire, mais pas toujours) incorporée dans un lieu précis : de l'oasis de *The Lost Patrol* (1934) au navire de *Mister Roberts* (1955), en passant par les fortifications de la trilogie de la cavalerie ou les casernes de West Point dans *The Long Gray Line* (1955), jusqu'aux femmes prisonnières de *Seven Women* (1966).

Dans *Stagecoach*, cela se produit évidemment au cœur de la diligence et dans la captivité à laquelle l'histoire contraint les protagonistes. Alors qu'au début le langage commun semblait être celui du groupe des dominants, plus on progresse dans l'histoire et plus on s'aperçoit que ce sont surtout Gatewood et Hatfield ceux qui éprouvent des difficultés à communiquer avec le reste du groupe (Hatfield seulement en partie avec Mallory, en tant que deux personnalités du Vieux Sud). Une difficulté qui génère une exclusion - Gatewood sera arrêté, Gatewood mourra. Si Hatfield se rachète dans la séquence de combat final, en ce qui concerne Gatewood, son incapacité à faire partie du groupe se retrouve aussi dans le fait de ne pas savoir tirer ou en tout cas de ne pas être utile à la cause, n'étant qu'une entrave individualiste. Alors que, si Peacock est immédiatement blessé par une flèche, même le lâche Buck, bien que blessé, se rend utile en accomplissant stoïquement son travail de postillon.

Contrairement à Gatewood et Hatfield, Boone et Dallas partagent le fait d'être les parias de la ville et le prouvent en partageant dès le début le "langage" de la marche ironique et improbable vers la diligence ("Prenez mon bras, Madame la Comtesse, la charrette fatale nous attend. À la guillotine !") sur les notes à peine esquissées de *Shall We Gather at the River* ; le ciment entre Boone et Peacock est bien sûr le whisky ; Ringo partage même une extraordinaire capacité de compréhension et de communication avec le docteur Boone (qui, bien qu'ivre, a soigné son frère), avec Dallas (envers laquelle il n'a aucun préjugé, au contraire il saisit ses qualités et en tombe amoureux, et inversement Dallas saisit l'humanité de Ringo et la respecte), avec le sympathique Buck et même avec le shérif lui-même, dont il reconnaît le rôle.

Le point de vue de l'énonciation fordienne privilégie donc les personnages marginaux, qui, grâce à leur excentricité par rapport à la société, en constituent la force rationnelle qui soude, fédère et rend vivant l'organisme politique, en évitant la dispersion individualiste et la dissolution éthique d'un peuple.

**Emanuele Tealdi**

Chercheur indépendant et docteur en études cinématographiques à l'Université de Turin.