

L'histoire naturelle selon John Ford

La mythologie des grands espaces nourrit l'imaginaire du western américain. Pourtant, chez Ford, l'espace est tout sauf décoratif : la nature est non seulement le théâtre des opérations narratives, mais aussi acteur du processus politique à l'œuvre.

Ford, dans l'imaginaire (hélas trop peu) collectif, c'est d'abord Monument Valley, désert de l'Ouest américain hérissé d'énormes et inamovibles blocs rocheux. Larges, les plans qui l'encadrent se ressemblent à peu près tous, variations sur un même lieu, et offrent aux films de très récurrentes trouées spatiales. Rien cependant qui puisse être assimilé à un contrepoint naturel aux dérisoires histoires humaines ; rien qui autorise à penser que le désert porte sur les chaotiques contingences le regard tendrement condescendant de l'intemporel. Le désert est lui-même partie prenante de l'histoire. Il en est même, davantage que le cadre, le support, et n'a d'autre fin hors cet usage. À preuve, la quantité négligeable, dans l'ensemble de l'œuvre, de plans à proprement parler déserts, vierge d'hommes ou d'attributs humains. Presque toujours des corps animent l'ensemble, rayant l'espace de droite à gauche ou grossissant depuis la profondeur jusqu'au premier plan, cow-boys plus ou moins solitaires, pelotons de cavaleries en rangs par deux, chariots cahotants. Entre les corps et le cadre se dessine alors une harmonie, mais problématique, précaire, toujours à recommencer, toujours en mouvement. Dans ces plans, quelque chose est en marche. Les cavaliers ne sont pas là pour poser pour l'éternité dans un beau tableau monumental. Ils sont saisis dans un agir, ont des cheyennes à amadouer (laissons de côté pour cette fois les accusations de racisme faites à Ford),

un prisonnier à remettre à la loi, ou un convoi de braves gens à escorter jusqu'au Texas. Et cela se passe ici, à l'ombre des grandes parois ocre. On pourrait objecter: c'est ici que ça passe, plutôt, chevaux et hommes ne font qu'emprunter ces pistes poussiéreuses, la nature n'a de fonction dramatique que transitoire. C'est minoritairement vrai: le plus souvent elle est le très concret théâtre des opérations narratives. L'espace dit naturel, chez John Ford, est à plus d'un titre historique.

Certes, la séquence inaugurale de *My Darling Clementine* pourrait au contraire inscrire cet espace dans le paradigme de l'origine, le rapporter à un avant de l'histoire. Deux trios de frères s'y disputent un troupeau de bétail au milieu d'une étendue inhospitalière et peu regardante à leurs allées et venues. On se déteste au premier regard, sans se connaître, précisément parce qu'on ne se connaît pas, précisément parce que l'autre n'est pas le même. C'est la tribu, l'affrontement à vif, les pulsions pré-politiques, une guerre de mâles plus bêtes que leurs bêtes. Notons tout de même qu'il n'est en aucun cas question d'immuabilité, que dès ce moment se noue une discorde qui implique un mouvement et impulse une transformation. Mais il est vrai que c'est à la ville, dont déjà les lumières scintillent au loin, que le débat se politisera, au sens – et pour cause – le plus littéral qui soit. C'est à la ville que l'un des trois frères bafoués, incarné par Henry Fonda, découvre le possible arbitrage de la loi et prend les traits, barbe rasée (tout un symbole!), du désormais mythique Wyatt Earp. C'est au saloon, agora en santiags et éperons, qu'il impose sa manière et neutralise le mafieux Doc Holiday, emblème du non-droit. Tout serait ainsi banalement limpide: la nature rugit et la ville dompte, l'espace inhabité figure métaphoriquement un passé archaïque que les mœurs policées de la ville révoquent.

Qui s'en tient là aura négligé de regarder la suite. Car le saloon n'a pas le dernier mot. Une fois la ville pacifiée, Wyatt Earp et ses adjoints de frères se remettent en selle et se lancent à travers roches à la poursuite de la famille ennemie. Retour à la case départ, résurgence de la barbarie? Certainement pas. Quelque chose s'est modifié depuis la première occurrence du conflit. Les trois cavaliers officient désormais sous l'égide de la loi. La structure tripartite de *My Darling Clementine* est donc placidement dissertative: d'abord la « campagne » (country?), puis la ville, puis la ville à la campagne (comme le film le plus politique de Rohmer, *L'Arbre, le maire, la médiathèque*). Quoi qu'il en soit l'espace naturel est dès lors le témoin muet mais omniprésent de l'histoire en marche. Le cinéma du très classique Ford sait l'art de faire survenir, au terme de lentes et méthodiques mises en place, des scènes totales où se nouent et opèrent de conserve des éléments a priori incompatibles. Dans la

poursuite à cheval de *My Darling Clementine*, il semble que les pierres des chemins participent à l'édification politique, que le devenir de la communauté humaine soit suspendu aux cactus qui bordent le chemin rocailleux.

Pourquoi est-il si nécessaire, ce bain d'espace au moment de parachever le processus politique mis en œuvre (car il est question ici comme ailleurs de la naissance d'une nation, pas moins)? Pourquoi ne règle-t-on pas le problème au saloon, ou par un duel en bonne et due forme dans la rue centrale? Parce que, dans un western, il faut bien une poursuite à cheval, disent les simplistes et les fonctionnalistes. L'argument est réducteur et cependant pas loin de toucher juste. Mais pas au sens où le grand public exigerait de l'action pour être rassasié. Plutôt au sens où, pour avancer, l'histoire (avant un grand ou un petit h) a besoin d'espace et de mouvement. Beaucoup d'espace, beaucoup de mouvement. Il lui faut de l'étendue à perte de vue, des reliefs imposant des chemins tortueux, et, englobée et comme façonnée par cette topographie, une hyper-mobilité, seule capable de déplacer les montagnes du conservatisme.

Ici se joue le renversement qui fait de Ford (à son corps défendant peut-être, mais qu'importe) un avant-gardiste (un « marxiste » selon Jean-Marie Straub).

Renversement, parce que le lieu de la politique n'est pas celui qu'on croit, pas celui induit par l'étymologie. Politique, la ville ne l'est qu'au sens où y règne une relative paix. Elle ne l'est que dans la mesure où le mot désigne l'art de faire vivre ensemble et sans heurts les citoyens. Si par contre la politique se propose de transformer en profondeur ou plus modérément de déplacer ce qui est, alors les séances publiques de saloon n'y suffiront pas. La ville, c'est l'ordre et sa pérennité. Livrée à elle-même, elle n'aspire qu'à durer et à se préserver. Or si l'extérieur est effectivement plein de menaces avec lesquelles on ne transige pas – indiens violeurs ou scalpeurs – il est également riche d'enseignements pour la communauté elle-même, lui offrant le théorème de sa situation réelle. Dans *Two rode together (Deux cavaliers)*, James Stewart est d'abord un sheriff embourgeoisé, bientôt marié, administrant, entre deux bières fraîches, une bourgade sans histoire. Ce n'est qu'au prix d'un détour par le récit, par le film, par les montagnes, par les rivières traversées et les Cheyennes dressés sur l'autre rive, c'est à la faveur de son immersion réticente dans les espaces environnants, qu'il réalise que la paix civile repose sur un mensonge, que l'état des choses ne coïncide pas avec la justice. Concrètement, ici: que la pureté raciale de la communauté est un leurre, que les « Red Necks » s'illusionnent en voulant rétablir l'in-

tégrité blanche après l'épisode cheyenne. À ceux-là il faut un passeur qui les pousse à regarder la réalité en face. C'est en cette qualité que l'homme de loi converti à l'histoire interrompt le bal, auto-célébration de la communauté statique, pour y imposer sa nouvelle compagne, ramenée de là-bas, ex-blanche métissée par quinze ans de vie de squaw. Ce faisant, il se met de lui-même au ban du corps social. S'y fondre en l'état lui apparaît comme impossible parce que ses bottes boueuses le rappellent à l'autre réalité, la vraie, celle que la politique citadine ne soupçonne pas – pas encore. À ce moment, il ne compte qu'un allié, le lieutenant de cavalerie incarné par Richard Widmark, détenteur du même savoir pour avoir lui aussi risqué ses pas jusqu'entre les roches. Le titre anglais du film dit bien à quel point c'est d'avoir cheminé ensemble (à cheval, donc) qu'ils sont devenus des forces de déplacement. Chez Ford, la nature n'est pas tant un lieu de ressourcement (d'ailleurs elle apparaît très peu en tant que telle dans le film, somme de camps de fortune capturés par des cadres serrés) que de réactivation de la politique. Ni figée ni dépositaire de l'origine (ce qu'elle est dans tant de mauvais films), elle est un espace de mouvements inextricablement concrets et symboliques, une sorte d'aire d'histoire comme on parle d'aire de jeu.

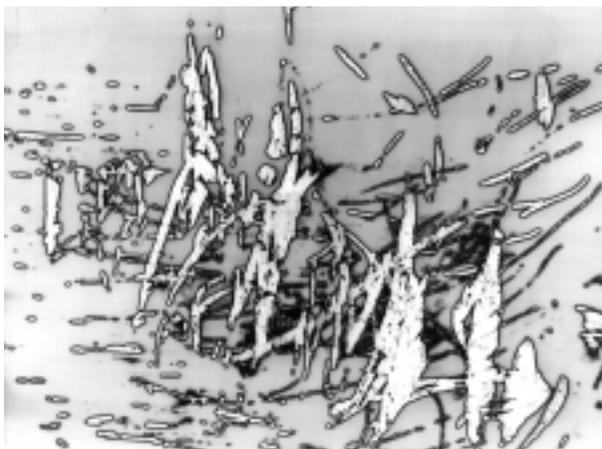
Dans *Three bad men*, film muet des années vingt, un concours aligne des dizaines de chariots à l'orée d'une immense plaine, et c'est à qui, donnant du fouet, gagnera le premier la terre promise, à l'autre extrémité. Mais c'est la terre de la piste de course qui est intéressante, pas celle que l'on briguera, cultivera et civilisera. Celle-là ne porte pas d'histoire. Sa monotonie et le cycle parfois désastreux des saisons propulsent, par ailleurs, les paysans des *Raisins de la colère* dans une autre dialectique que celle qui les unit/oppose à leur cadre de vie : la lutte des classes.

En tous les cas, nombre de films de Ford sont scandés par une alternance entre ce qu'il convient désormais d'appeler l'intérieur et l'extérieur. D'un côté la ville, le fort, le ranch, la maison ; de l'autre les (grands ou petits) espaces, les balles qui ricochent sur la roche, la poussière dans le sillage des cavaliers, les rangées d'Indiens épousant les courbes des collines. C'est pour cela que *Stagecoach* (*La Chevauchée fantastique*) est la quintessence du film fordien, qui promène la maison, en l'occurrence la diligence-titre, dans la plaine, articulant mieux que jamais les deux séries. Et c'est toujours la deuxième qui infléchit, inquiète, invalide les valeurs de la première. Dans *Fort Apache*, les certitudes militaires-aristocratiques de Henry Fonda s'écroulent dans le même mouvement que son armée, piteusement défaite. Celles, racistes, du John Wayne de *The Searchers* (*La Prisonnière du désert*) se dissolvent au fil de sa longue errance

en terre comanche, à la recherche de sa nièce. La découvrant tressée il est près de la tuer, mais finalement l'étreint, au fond d'un canyon. Livrés respectivement au vent du champ de bataille et à la neige des hautes plaines, tous les deux découvrent leur retard sur l'histoire en marche, et combien peu civilisés étaient leurs convictions au regard de ce qui se joue sur les terres incultes.

Comme on l'a déjà suggéré, le binôme décliné ici se résorbe peut-être, outrepassant largement une problématique liée à la nature, en une confrontation entre deux acceptions de la politique, entre le droit et l'histoire. Toujours est-il qu'un pôle ne va pas sans l'autre. Alors que le scénario l'y invitait, John Ford ne consent pas à faire de *Sergent Rutledge* un pur film à procès. Il faut qu'il entrecoupe les séquences juridiques de flash-back qui donnent du souffle aux joutes entre procureurs et avocats. Or, à l'exception du premier, tous les récits ainsi lancés ont pour cadre des espaces ouverts, les personnages s'y croisent au détour de chemins et au pied de collines. Il se peut donc bien que les films de Ford ne parlent que de la nécessité de toujours relancer l'histoire, mais on insiste ici sur ce paradoxe que c'est toujours un espace naturel qui soutient cette relance. Il ne s'agit pas de dire, banalement, que la nature est historique en tant que toujours-déjà-transformée-par-l'homme, ni, comme le ferait une analyse droitrière, qu'il faut fonder la politique sur ses données organiques, mais, très simplement, très visuellement, qu'à chaque fois qu'il y a une poussée historique, c'est la nature qui lui prête ses lignes.

On ne trouve, à ma connaissance, qu'un véritable huis clos dans toute l'œuvre, et c'est le dernier jalon, l'un des plus beaux, *Seven women (Frontière chinoise)*. Mais, précisément, l'histoire ne s'invite dans ce film (dans l'enceinte de la mission catholique où il se déroule) qu'à travers les clameurs furieuses des barbares chinois. Ford semble sur le tard s'être converti à l'idée qu'elle n'était que bruit et fureur, qu'il n'y avait à en attendre que des catastrophes. Du coup c'est son film le moins politique, le plus métaphysique. Il y travaille au corps la culpabilité, le sacrifice, la sainteté. Pas de roches, donc, juste des intérieurs en clair-obscur où se décident le rachat des uns et la perte des autres. Ford ne s'intéresse plus à l'histoire, ne se soucie plus de la faire avancer; il n'a, dès lors, plus besoin de la nature.



Contre vents et marées.
Gravure de Jacques Caux.