

Stagecoach

John Ford –1939

Des textes au film



Compétences mobilisées

- Se familiariser avec l'analyse comparée du récit romanesque et du récit filmique ;
- Envisager une œuvre en fonction de son contexte de production/réception, en tenant compte notamment de la question du genre (cinématographique).

Un PowerPoint ainsi que des extraits de films sont à disposition sur le site du Centre d'études cinématographiques de l'Université de Lausanne (onglet « Le Passculture fait son cinéma »). La mention « slide » renvoie aux pages du Powerpoint associé à ce document.

Pourquoi travailler *Stagecoach* en classe de français ?

L'étude du film permet d'aborder de manière oblique la célèbre nouvelle de Maupassant « Boule de suif » (1880), offrant sur celle-ci un éclairage sur ce qui en fait un récit susceptible d'occasionner des réappropriations plus récentes. En effet, le western *Stagecoach* – dont l'une des affiches promotionnelles met plus en exergue le rassemblement fortuit dans la diligence de personnages différents que le cadre westernien (slide 31 du PowerPoint) – n'est pas à proprement parler une adaptation du texte de Maupassant, mais d'un autre texte littéraire qui s'en inspire. Par conséquent, l'étude du film peut se dispenser de traiter la sempiternelle question de la « fidélité » à l'œuvre originale (comparaison « terme à terme ») au profit d'une prise en considération du contexte de production du film (travail collectif, genre typiquement états-unien, etc.) et de la circulation transmédiatique et transnationale des motifs. À cet égard, *Stagecoach* est donc fort différent d'une adaptation plus traditionnelle, à l'exemple de *Boule de suif* de Christian-Jaque sorti en 1945 (slide 32 du PowerPoint), film en noir et blanc dont le scénario de Henri Jeanson fusionne la nouvelle homonyme avec « Mademoiselle Fifi », autre texte de Maupassant faisant d'une prostituée une figure héroïque honorant la France humiliée par la défaite de 1870, et convoquant à la fois la représentation de l'ennemi prussien et d'aristocrates couards, imbus de leurs privilèges et hypocrites. Ce film avec Micheline Presle participe du courant dit de la « Qualité française » qui privilégie les films en costumes et la valorisation du patrimoine littéraire français, et utilise ici le matériau littéraire pour faire allusion à la période toute récente de l'Occupation. Le trajet en diligence – véhicule qui constitue le motif du générique – et l'arrêt dans un hôtel réquisitionné par les Allemands issu de *Boule de suif* constitue environ la première moitié du film.

Stagecoach, dont le scénario est dû à deux auteurs reconnus et établis à Hollywood, Dudley Nichols (collaborateur régulier de Ford qui scénarisa notamment *Le Mouchard*, 1935) et Ben Hecht (qui travaillera notamment plus tard pour Hitchcock), tous les deux habitués à des genres variés (de la comédie loufoque au film de guerre) – est quant à lui une adaptation d'une nouvelle de Ernest Haycock (slide 33 du PowerPoint), *Stage to Lordsburg*¹, parue en 1937 dans le magazine *Saturday Evening Post*. Haycock y transpose dans le genre westernien le récit de Maupassant, supprime l'élément central de la soumission sexuelle à l'ennemi chez la prostituée qui se sacrifie pour le groupe qui la méprise et ajoute une romance entre la prostituée Henriette et le cowboy Malpais Bill. Des changements tout à fait en phase avec les impératifs moraux du récit classique hollywoodien, les scénaristes procédant sur cette base à une explicitation et à une amplification conséquente du court texte de Haycock (il comporte une vingtaine de pages, soit environ le quart de la nouvelle de Maupassant) qui consiste notamment en l'injection de nouveaux personnages (absents également chez Maupassant : le

¹ Disponible en ligne : http://inquiryunlimited.org/lit/short_stories/haycox_stage_to_lordsburg.pdf

banquier escroc, le médecin alcoolique, la femme enceinte, le hors-la-loi échappé de prison qui se rapproche de la prostituée tout aussi marginalisée socialement que lui et tombe amoureux d'elle sans comprendre ce qu'est sa profession) et de scènes d'action (il ne s'agit pas seulement dans le film d'un rapide raid apache, mais d'une course-poursuite dans Monument Valley ; à la fin de la nouvelle, le règlement de compte entre Malpais Bill et Plummer n'est pas décrit – Henriette dont nous partageons le point d'écoute entend seulement des coups de feu –, tandis que ce duel devient le climax du récit filmique, soulignant un *happy end* typiquement hollywoodien). Notons à propos de la postérité des éléments d'intrigue de Maupassant dans le genre du western que le film de Ford a fait l'objet d'une remake – *La Diligence de l'Ouest* (Gordon Douglas, 1966) – et que *Hombre*, de Martin Ritt (1967), bien qu'étant officiellement une adaptation du roman homonyme de Elmore Leonard, s'inspire également beaucoup de la nouvelle de Maupassant, la figure marginalisée et sacrificielle n'y étant pas une prostituée, mais un personnage masculin, John Russell (interprété par Paul Newman), élevé par des Indiens dont il partage une culture méprisée par les Blancs xénophobes qui l'accompagnent lors du trajet en diligence, et auxquels il viendra en aide – ce qui lui coûtera la vie – pour sauver une jeune femme (slides 34-35).

Ces reprises permettent d'identifier ce qui confère à « Boule de suif » cette valeur universelle et favorise de telles déclinaisons : l'exploitation d'un huis clos rassemblant des personnages très différents sur le plan social, le dévoilement de l'hypocrisie bourgeoise au cours d'un trajet (et inversement des qualités de cœur d'un personnage situé au bas de l'échelle sociale), la respectabilité et la morale comme prétexte à toutes les lâchetés, etc.

Dans *Hombre*, le notable qui a payé le prix fort pour le trajet exige que le personnage éponyme voyage à l'extérieur de la diligence, à côté du cocher. Le film fait écho à la ségrégation raciale et aux luttes ethniques des États-Unis durant les années 1960.



Éléments de comparaison

« Boule de suif » débute à Rouen lors de la guerre franco-allemande de 1870, dans la froideur hivernale ; *Stagecoach* se passe en Amérique de l'Ouest durant les dernières guerres apaches menées par Geronimo, dont la reddition date de 1886. Si le film de Ford est réalisé plus d'un demi-siècle après le temps de l'histoire racontée, il s'inscrit dans un genre fortement codé, le western, qui le rattache à une généalogie qui prend naissance à la fin du XIX^e siècle (le mythe de l'Ouest est contemporain des faits historiques touchant à la « Frontière », slides 2 à 8 du PowerPoint).

Le personnage de « Ringo Kid » (John Wayne), dès son seul nom qui sonne comme l'un de ses pseudonymes réputé dans l'Ouest (à l'instar de « Billy the Kid ») constitue un stéréotype du genre, celui du « cowboy » non pas en charge d'un bétail (comme cela était le cas de ces garçons de ferme), mais admiré pour sa seule dextérité au tir (capacité pour le moins limitée a priori dans son impact social mais qui lui confère une position de force dans un système hiérarchique basé sur l'usage de la violence). La notoriété des stars de cinéma fait aisément écho à la réputation de ces as de la gâchette, d'autant plus que le western tend à recourir de manière récurrente aux mêmes vedettes, comme ici à John Wayne (slide 15 du PowerPoint).

L'obstacle à la poursuite du trajet de la diligence ne réside pas seulement dans *Stagecoach* dans la décision d'un officier ennemi, mais il est mis en actes lors d'une course-poursuite entre la diligence et un groupe de guerriers apaches commandés par Geronimo. L'idée que le groupe de notables tombe dans la bassesse de convaincre une jeune femme de se donner à l'ennemi pour se sortir d'affaire tout en la privant de toute reconnaissance en raison d'un mépris de classe disparaît ici (ni le respect de la Nation nourri par John Ford ni, sans doute, le Code Hays d'autocensure hollywoodienne n'auraient permis la reprise de ce motif sexuel nodal dans le récit). La présence d'une prostituée, par contre, ne présente aucun problème : c'est d'ailleurs, en raison de la misogynie foncière du genre, l'un des rares rôles féminins que l'on trouve, en général, dans ce genre pour le moins « phallogentré » (si l'on fait exception des mères des héros).

Si Ringo défend la prostituée, impose le respect à son égard en s'interposant entre le mépris affiché des autres voyageurs et le repli humilié de la jeune femme, c'est que, ayant passé plusieurs années en prison, il n'est pas au courant de la réputation de cette dernière qui a été expulsée de la ville où elle exerçait son office ; mais c'est aussi qu'il incarne, comme de nombreux autres héros fordien, l'idéal démocratique de la Frontière. Se comportant en « gentleman » avec elle, il est une figure d'autorité auprès des autres voyageurs parce qu'il est craint. Dans la nouvelle, le personnage de Cornudet, démocrate qui est la « terreur des gens respectables » (ainsi que le définit Maupassant à sa première apparition) comme Ringo pourrait être la « terreur de l'Ouest » n'est que très partiellement comparable à ce dernier, même si l'on fait

abstraction de la caractérisation générique du second en tant que « cowboy ». La révolte de Cornudet ne passe que par la parole, et sa critique de ses fortunés compagnons de voyage est limitée : il s'écrie à deux reprises qu'ils ont commis une « infamie » puis il utilise l'ironie en chantonnant « La Marseillaise » durant toute la fin du trajet, mais il n'intervient guère pour que Boule de suif soit mieux traitée. Alors que Ringo est valorisé tant au niveau des discours diégétiques que des pratiques filmiques (sa première apparition avec un travelling-avant si rapide qu'il a constitué un impossible défi à l'établissement d'une mise au point continue est un procédé tout à fait inhabituel chez Ford, adepte de plus de discrétion), Cornudet reste impuissant à signifier aux autres l'indignité de leur comportement, d'autant plus qu'il est discrédité à leurs yeux en essayant le refus de Boule de suif, un soir dans une auberge-relais où il est vu dans le couloir par Loiseau qui l'observe à son insu à travers le trou de la serrure (l'un des rares moments de la nouvelle où la focalisation interne repose sur la construction du point de vue et du point d'écoute).

L'ostracisme pratiqué sous couvert d'une morale bienpensante est néanmoins souligné par les scénaristes du film qui ajoutent au récit de la nouvelle de Haycock l'idée selon laquelle le médecin ivrogne et la prostituée ne sont pas contraints sur le même mode que les autres passagers à quitter leur ville (chez Maupassant, il s'agit du contexte de l'Occupation), mais parce qu'ils en sont chassés par les habitants. Ainsi le spectateur comprend-il le statut de Dallas lorsque, au début du film, elle et le médecin sont escortés jusqu'à la gare par d'austères femmes d'une ligue de patronage (la musique devient alors parodique). Le montage signifie ensuite que ces femmes représentent le véritable ennemi de la jeune femme, bien plus que les Indiens : alors que Claire Trevor prononce la réplique « Il y a pire que les Apaches », sa phrase déborde en pont sonore sur un bref insert des dames qui l'ont escortée.



La nécessaire « extériorisation » cinématographique

Dans la nouvelle de Maupassant, c'est un narrateur (extra- et hétéro- diégétique) qui prend les rênes du « convoi » narratif : les phrases en discours direct attribué à des personnages sont rares (Maupassant privilégie le discours indirect libre permettant de renvoyer au collectif des voyageurs, désigné par le pronom « on »), et toujours présenté par le filtre, souvent ironique, de l'instance narrative qui relate une action somme toute assez triviale avec une grande finesse de ton qui repose beaucoup sur de l'implicite, créant une connivence avec le lecteur au détriment de la plupart des personnages. Ainsi, par exemple, l'attirance ressentie par Mme Carré-Lamadon, l'épouse d'un riche et honorable propriétaire de filature (qui ne connaît pas de personnage correspondant dans le film), à l'égard de l'officier prussien est exprimée par des propos rapportés qui suggèrent qu'elle n'aurait sans doute pas eu la même rigueur morale que Boule de Suif qui refuse toute relation avec l'ennemi (« elle regrettait même qu'il ne fût pas Français, parce qu'il ferait un fort joli hussard dont toutes les femmes assurément raffoleraient », p. 52), elle qui, « beaucoup plus jeune que son mari, demeurait la consolation des officiers de bonne famille envoyés à Rouen en garnison » (p. 17).

Dans un cinéma classique comme celui de John Ford, qui exclut des procédés d'intériorisation comme la *voix over* (d'un narrateur hétérodiégétique qui nous donne accès aux pensées d'un personnage et d'un narrateur lui-même personnage qui relate l'histoire de manière rétrospective ou s'exprime en monologue intérieur) ou les scènes subjectives, le « point de vue » du film (au sens du positionnement idéologique entretenu par rapport à la matière narrative) passe essentiellement par le jeu des actrices et acteurs, les dialogues et la construction des regards entre les personnages. Dans un huis-clos comme *Stagecoach*, ces regards sont des coordonnées au sein d'un espace qui fait office de structure : nous prendrons deux exemples de séquences qui rejouent par des moyens filmiques les interactions diégétiques imaginées par Maupassant avec des moyens littéraires.

La représentation des interactions au sein du groupe

L'historien du cinéma Jean Mitry dit de *Stagecoach* qu'il s'agit « d'un film classique, bien connu des ciné-jeunesse » avant de préciser : « Ainsi, tout au long du voyage qui réunit des êtres appartenant à des classes sociales différentes (la diligence constituant comme un monde en réduction), les personnages vont se révéler, se signifier par mille petits détails mettant en valeur leur caractère respectif. » « Dallas, effacée, réservée, se sentant à la fois coupable devant les institutions et innocente devant elle-même, moins prostituée que beaucoup d'autres, simple, franche, d'un naturel aimable,

déplacée parfois dans ses élans irréfléchis, ressemble à s'y méprendre à la « Boule de Suif » de Maupassant. Même naïveté et même cœur. »²

La « piste » principale du film, qui s'impose face au récit de l'attaque indienne, est celle des relations entre les voyageurs (slide 37 du PowerPoint), qui forment momentanément une communauté au moment de la naissance de l'enfant mais s'opposent en raison de leur position hiérarchique dans la société – notons que le récit du film toutefois s'achève sur l'échec des notables (Gatewood termine en prison, Lucy et Peacock à l'hôpital, Hatfield à la morgue) et fait porter le *happy end* sur les deux personnages marginalisés, Dallas et Ringo.

Deux séquences en intérieur se prêtent particulièrement bien à une analyse de la manière dont montage et interprétation participent à la détermination de la position sociale des personnages que Maupassant met également en scène dans la nouvelle.

Extrait 3

Les voyageurs qui se sont arrêtés à l'auberge pour alimenter les chevaux sont invités à voter quant à la manière de procéder pour la suite du voyage, en sachant que la protection de l'armée fait défaut et que les Apaches représentent une sérieuse menace. Le sheriff interroge au préalable Mme Mallory en précisant « qu'il ne veut pas mettre une dame en danger sans qu'elle ait pu voter », puis omet de poser la même question à Dallas, comme si la prostituée n'avait pas les mêmes droits. Ringo le rappelle fermement à la galanterie, ce qui occasionne un insert sur Dallas (Claire Trevor, la vedette principale du film) : la composition très particulière de l'image (personnage excentré avec un regard en direction du bord supérieur droit de l'image, frontalité face à un fond neutre) est saillante dans le film (slide 38 du Power Point), et met en exergue la réaction de Dallas, surprise de se voir défendue (mais résignée à ce que son avis ne soit pas pris en considération).



² Jean Mitry, « John Ford et *La Chevauchée fantastique* », *Image et son, Revue de l'Union française des Œuvres laïques d'éducation par l'Image et par le Son*, n°80, mars 1955, p. 16.

Les deux interventions suivantes s'opèrent sur un registre comique, avant que l'installation des hôtes autour de la table ne provoque une nouvelle confrontation. À partir du plan dans lequel Ringo propose à Dallas de prendre place à table alors qu'elle a cru devoir prendre ses distances avec l'assemblée – en l'occurrence à la place située juste à côté de Lucy Mallory (Louise Platt) –, l'échelle des plans fragmente l'espace de la table en deux « camps » : Ringo et Dallas d'un côté, Lucy et Hatfield de l'autre (slide 39 du Power Point). La confrontation se noue sur un champ/contre-champ en gros plan des deux femmes, Lucy regardant de manière hautaine la prostituée qui s'est assise à proximité, Dallas baissant les yeux, ne pouvant affronter ce regard. Ce n'est que lorsque Lucy est invitée à changer de place et se rend de l'autre côté de la table que la pièce est à nouveau montrée dans son ensemble, en une légère plongée où Lucy paraît « éloignée » à l'arrière-plan (slide 40 du Power Point). Ringo croit qu'il est ostracisé parce qu'il sort de prison, alors que le spectateur sait que Dallas a raison en disant qu'elle est la source du déplacement des notables. Le plan suivant « change de point de vue », un travelling-avant nous rapprochant à nouveau de Lucy (plan « empathique » qui s'impose dans sa continuité et se distingue du découpage qui précédait et renvoyait à des dissensions), avec laquelle une identification sera favorisée dans la mesure où elle s'apprête à accoucher. On voit bien comment l'organisation de l'espace, pensée selon des oppositions comme avant-plan/arrière-plan, champ/hors-champ

L'extrait 4 rejoue dans l'espace plus exigu de la diligence le même enjeu, la position respective des personnages les uns par rapport aux autres étant signifiée par le découpage et leur place dans le cadre. Face à la sollicitude de Dallas, Lucy semble reculer avec dédain (en raison de l'espace vide sur la gauche de l'image) (slide 41 du PowerPoint) ; Ringo, assis au centre, réoriente l'axe Hartfield-Lucy vers Dallas en lui tendant la gourde d'eau, sans toutefois disposer pour elle du signe de distinction sociale que représente le gobelet en argent (slide 42 du PowerPoint).

Pour saisir combien la scène fait l'objet d'un découpage (supposément invisibilisé pour le spectateur), on peut proposer aux élèves de la comparer avec une image fixe, par exemple avec l'illustration de la page 29 de l'édition Albin Michel de « Boule de Suif » (image dense qui représente un étagement dans la profondeur des voyageurs). Ou encore à une planche de l'album de BD *La Diligence de « Lucky Luke »* – déplacement de l'intrigue dans le genre humoristique –, où le dessinateur, à des fins comiques, réitère strictement le même cadrage et fait coïncider les bords de la vignette avec ceux du compartiment (slide 44 du PowerPoint).

