

Stagecoach

John Ford –1939

La construction du mythe américain



Compétences mobilisées

- Distinguer la réalité géographique/historique de sa reconstruction par un film, et plus généralement par des représentations inscrites dans un genre qui a conduit à la mythifier ;
- Se familiariser avec le genre du « western », vecteur d'une certaine image du passé d'une nation, et certains de ses stéréotypes ;
- Inscrire une production cinématographique dans son époque et discuter l'époque représentée par la fiction du film.

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 ce film en classe de géographie/d'histoire (ou d'anglais dans une perspective d'étude de la civilisation nord-américaine) ?

- Le western est un genre profondément ancré dans la mythologie des origines des États-Unis (conquête de l'Ouest), et, pour Hollywood, fut un pourvoyeur de figures qui furent massivement diffusées dans la culture populaire (cartes postales, peintures, photographies, *dime novels*, *pulps*, etc.) (slides 2 à 8 du PowerPoint). On peut à cet égard demander aux élèves ce qu'ils/elles associent à des termes comme « cowboy », « colt », « Indien », « saloon », « diligence » ou « duel au pistolet » pour explorer cet ensemble de lieux communs (la récente série *Westworld*, initiée en 2016, met à distance ceux-ci en les inscrivant dans un parc d'attraction et en faisant du genre « western » un monde simulé - slide 9 du PowerPoint) ;

- *Stagecoach* est le premier d'une série de westerns célèbres tournés par le réalisateur John Ford dans la Monument Valley (slide 10 du PowerPoint) – contrairement à *Stagecoach*, les films en couleur comme *La Prisonnière du désert* soulignent le rouge vif de la roche de grès, et le format large, « Scope » de l'image renforce la monumentalité du paysage (slide 11 du PowerPoint) ; cette présence à l'écran de cette vallée de l'Utah qui est aujourd'hui une réserve des Navajos – on peut discuter ici le statut des « parcs nationaux », où la nature est érigée en monument (avec d'un côté une visée écologique, de l'autre une exploitation commerciale et touristique) – contribua de manière décisive à faire de ce paysage une véritable icône de la culture américaine : mesas, couleurs vives du grès, monumentalisme des buttes qui se découpent sur un ciel parfaitement bleu (la dimension géologique peut être abordée ici en lien avec le sentiment esthétique produit) ;

- Le western est un genre populaire de « l'usine à rêve » hollywoodienne, même s'il est moins légitimé culturellement que d'autres genres (péplums, film historique, drame psychologique, etc.) – significativement John Ford, spécialisé dans les westerns, n'a reçu des distinctions que pour des films qui ne relevaient pas de ce genre (par exemple *Les Raisins de la colère* ou *L'Homme tranquille*). *Stagecoach* est considéré comme un « classique » de l'histoire du cinéma en ce qu'il marque, avec *Jesse James* sorti également en 1939, le début d'une reconnaissance accrue du genre western jusque-là majoritairement confiné à des productions sérielles, et ce même si le film de Ford reste une production de type « B » (par opposition au type « A » des films à gros budget des majors). La sortie en salles très régulière de westerns, de la fin des années 1910 à la fin des années 1950 nécessitait une organisation des studios qui devaient non seulement recourir à de acteurs spécialisés dans des rôles de « cowboys », mais aussi à des corps de métier spécifiques (décorateurs, cavaliers, palefreniers, forgerons, etc). La place de ce genre est totalement autre aujourd'hui : on peut interroger les élèves sur des productions qu'ils associent à ce genre, et discuter l'image qui en est donnée (quelques exemples : un film d'animation comme *Rango*, ou la poupée cowboy Woody dans la série des *Toy Story* qui est opposé à Buzz, le

cosmonaute, associé au genre de la science-fiction qui a supplanté le western dès les années 1970 ; *Django Unchained* (2012) et *Les Huit salopards* (2015) de Quentin Tarantino ; les deux volets du jeu vidéo « à monde ouvert » *Red Dead Redemption* (slide 12 : « mission “Stage coach” » du volume 2) ; ou des références plus cinéphiliques : Kevin Costner, Clint Eastwood, les frères Cohen). Aujourd’hui, le genre est surtout un lieu d’exacerbation de la violence qui, il est vrai, est à l’origine de la mythologie westernienne (fétichisme typiquement américain pour les armes, défense du territoire colonisé, affirmation de l’individualité par la force, application difficile de la loi face à une justice expéditive par lynchage ou à une vengeance personnelle, guerre de Sécession, génocide des populations amérindiennes, etc.) – un ouvrage de référence sur ces questions, de Richard Slotkin, s’intitule *Gunfighter Nation : The Myth of the Frontier in Twentieth-century America* (1998).

Le film de Ford a fait l’objet d’un remake, *La Diligence de l’Ouest* (Gordon Douglas, 1966), à une période où le genre était sur le déclin (avant le courant « crépusculaire » des films de Peckinpah notamment). *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 et du film de Ford, la figure de la prostituée étant remplacée par 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 pour sauver une jeune femme (slides 34-35). Sorti en 1967, une année avant la mort de Martin Luther King, *Hombre* parle de la « cause indienne » mais fait plus généralement écho aux luttes contre la discrimination raciale aux États-Unis (ce sujet peut être relié aux soulèvements qui ont eu lieu en 2020 à la suite de la mort de George Floyd). Ainsi Russell est-il confronté dans l’espace exigu de la diligence à un couple bourgeois dont l’époux, âgé, est directeur d’une réserve d’Indiens (or il s’avérera qu’il est un escroc) ; la position sociale et la fortune de cet homme lui permettra d’exiger que Russell voyage à l’extérieur de la diligence, sur la banquette, aux côtés du conducteur (slides 34-35).



- Le récit du film se structure par ailleurs autour d'un trajet en diligence (slide 13 du PowerPoint).



Ce motif est l'occasion d'exposer en classe le rôle qu'ont joué les compagnies de transport en diligence (la plus célèbre étant la Wells Fargo, dont il est fait mention dans le film) – puis les compagnies de chemin de fer, dont les voies correspondaient au tracé des lignes de télégraphes puis de téléphone :

- dans la maîtrise de l'espace « sauvage » (« Wild West »), c'est-à-dire dans l'appropriation symbolique de ces terres : les relais des diligences balisent les « grands espaces » en quadrillant l'immensité, et les itinéraires et horaires des compagnies opèrent une forme de régulation ;
- les trajets en diligence favorisent la communication (ce qui contribue à « rétrécir » l'espace dans la perception qu'on peut en avoir) non seulement grâce au transport de personnes (qui échangent paroles et biens à leur arrivée dans un lieu autre), mais aussi à celui du courrier (la mention « US mail » figure sur la diligence du film – le banquier reçoit l'argent qu'il tentera de subtiliser –, qui joue aussi le rôle de « malle-poste ») ; rappeler que le terme « poste » signifie originellement la place occupée par le cheval dans l'étable, en l'occurrence dans des relais installés de distance en distance (« chevaux de poste » qui doivent être remplacés, ou être nourris/se reposer). Le terme de « mail » peut être rapproché de « email », et déboucher sur une discussion relative à la nouvelle appréhension de l'espace et du temps induite par les trajets rapides et les télécommunications, afin que les élèves se replacent dans un temps antérieur à la généralisation de ces technologies ; souligner le fait que dans le prologue du film, la communication télégraphique avec Lordsburg est interrompue au mot « Geronimo », ce qui annonce la menace qui pèse sur la région éloignée qui constitue le point d'arrivée de la diligence mais aussi la

fragilité du moyen de télécommunication ; à la fin du film, la banquier qui vole ses clients est arrêté parce que son signalement a été transmis grâce au télégraphe ;

- dans la création, à partir des lieux parcourus, d'un paysage « mouvant » constitué en tant que tel au regard des voyageurs/spectateurs par le cadre de la fenêtre.

Le film, comme de nombreuses autres productions hollywoodiennes, et à l'instar de peintures ou de couvertures/illustrations de romans populaires, exploite une crainte (mêlée d'une attirance qu'exploiteront les attractions des Wild West Shows, slide 14) qui repose sur l'opposition civilisé/sauvage. Ainsi les horaires ne sont plus respectés, les itinéraires doivent être modifiés, et l'issue peut être fatale pour des voyageurs attaqués par des tribus indiennes ou par des brigands.



Affiche de 1893 pour un show de Buffalo Bill, attraction proche du cirque véhiculant les grands récits archétypaux de la tradition westernienne, déjà mythifiée avant l'apparition du cinéma. L'un des clous du spectacle consistait en la mise en scène d'une attaque de la diligence Deadwood.

- Avec *Stagecoach* naît une autre icône, dont l'apparition à l'image est très travaillée par John Ford (travelling-avant acrobatique sur le personnage) : il s'agit de John Wayne (slide 15 du PowerPoint), qui devient une star (après de nombreux rôles moins remarquables dans des westerns) associée à tout un ensemble de valeurs qui caractérisent le cinéma classique hollywoodien en termes de représentation de la violence, de la virilité, de la morale, du patriarcat, du primat de l'individualité ou de l'armée (voir la trilogie de la cavalerie de Ford).

La représentation des « Indiens »

Dans les westerns, l'Indien représente le plus souvent une altérité irréductible, une menace absolue et terrifiante ; il incarne la brutalité d'un monde sauvage à coloniser (c'est-à-dire qui devait être colonisé). Ce genre cinématographique peut se lire au

travers de ce seul motif encore traité de manière très caricaturale à l'époque de *Stagecoach* – *La Flèche brisée* qui constitue un premier jalon dans l'évolution de la représentation de cette figure date de 1950 –, mais qui permettra par la suite, à l'époque notamment de la guerre du Vietnam, des mouvements sociaux et des luttes pour l'égalité raciale, de dénoncer le génocide et la spoliation des populations amérindiennes (*Le Soldat bleu*, Ralph Nelson, 1970, et la même année *Little Big Man* d'Arthur Penn) ou les fictions de l'historiographie (*Buffalo Bill et les Indiens*, Robert Altman, 1976), de souligner l'importance de leur culture (*Danse avec les loups*, 1990), ou de proposer un pamphlet antiraciste (*La Porte du diable*, Anthony Mann, 1950). Dans *Sur la piste des Mohawks*, sorti quelques mois après *Stage Coach*, John Ford pousse à l'extrême la figuration de l'altérité des Indiens en les représentant comme une menace presque invisible, insaisissable et déshumanisée (selon des modalités dont s'inspirera le cinéma horrifique). *Stagecoach* participe du même type de représentation, même si celle-ci y occupe une place moins centrale. On peut noter les aspects suivants :

– Dans les copies destinées au marché français, le générique fait apparaître des silhouettes d'Indiens sur leurs montures dans un très bref plan qui s'évanouit en fondu enchaîné, de sorte que les personnages, sur-impressionnés sur le décor d'une autre image, paraissent fantomatiques (*slide 16*). À ce moment, un thème musical plus sombre, comprenant des roulements de tambours, se fait momentanément entendre.



L'association systématique de ce leitmotiv sonore à l'apparition d'Indien dans le cadre (ou de traces de ceux-ci, selon le principe de la métonymie) renforcera le caractère stéréotypé (ce motif s'oppose à celui, enjoué et triomphant, qui accompagne les images de l'armée ou de la diligence) ;

– L'évocation du nom de Geronimo au quartier général de la cavalerie suscite l'effroi auprès des soldats ; (*slide 17* du PowerPoint) celui qui le mentionne est certes partiellement individualisé en tant que Cheyenne (par opposition aux Apaches) – le terme générique « Indien » tend au contraire à simplifier la représentation de l'Autre, tandis que la mention de la diversité des tribus introduit une spécificité qui va à l'encontre d'une conception trop monolithique –, mais le gros plan frontal qui lui est réservé (dans un film qui en compte peu) tend à parer le protagoniste d'une forte

étrangeté (tout en lui conférant une dignité issue du renvoi aux portraits photographiques des grands chefs) ;

– Même si Ringo repère au loin les signaux de fumée, le lieu où se trouvent les Apaches demeure longtemps impossible à situer, la menace indienne se présentant comme un surgissement dont l'effet de surprise est souligné avec emphase par la musique. La figure privilégiée consiste alors en un rapide panoramique droite-gauche (d'autant plus surprenant qu'il est à l'inverse du sens usuel de la « lecture »), révélant sans changement de plan la présence d'Apaches sur une mesa qui surplombe la grande plaine traversée par la diligence (**extrait 1**). Dans ces plans (slide 18 du PowerPoint), les lèvres des chefs apaches bougent, mais aucune parole n'est audible sur la piste-sons. Ford résout ainsi le problème idéologique soulevé par le fait de faire parler anglais les populations autochtones (*La Flèche brisée* ira plus loin en leur faisant parler leur langue et en thématissant la nécessaire traduction). Un même panoramique rapide est répété au moment où Peacock reçoit dans l'épaule une flèche que l'on entend fendre l'air dans le plan précédent.

– Le raid indien est filmé strictement du point de vue des voyageurs de la diligence : aucune forme d'identification avec les Indiens n'est amorcée (ils ne sont d'ailleurs pas individualisés, Geronimo lui-même l'étant avant tout via le discours des Blancs, les discussions entre Apaches demeurant hors-champ).

La représentation du paysage

La citation suivante permet de saisir le rôle-clé de *Stagecoach* dans la diffusion de l'image de Monument Valley, site du tournage de quatre séquences du film en extérieurs montrant le déplacement de la diligence et les diverses rencontres qu'y font ses passagers. « Dans l'ensemble et la variété des paysages de l'Ouest historique, le western favorise cependant largement le désert du Sud-Ouest à partir de 1910, lorsque les studios d'installent à Los Angeles. [...] Parce qu'il est absent de la tradition européenne, ce terrain trop aride pour la colonisation et trop vide pour la représentation devient cependant dès la fin du XIXème siècle un « espace symbolique » [...]. L'exemple emblématique ici en est Monument Valley. Cette terre sacrée Navajo, située à la frontière de l'Utah et de l'Arizona sur une réserve indienne fondée en 1868, devenue parc touristique en 1964, apparaît au cinéma pour la première fois dans *The Vanishing American* [1925]. Mais c'est véritablement John Ford qui, en le prenant comme décor dans neuf de ses films entre *Stagecoach* (1939) et *Cheyenne Autumn* (1964), transforme ce paysage remarquable en "topos rhétorique de tout le genre western" ». ¹

¹ Hervé Mayer, *La Construction de l'Ouest américain dans le cinéma hollywoodien*, Neuilly : Atlante, 2017, pp. 121-122.

À partir de cette photographie prise dans le parc national de Monument Valley (slide 19) où par ailleurs un promontoire porte le nom du cinéaste (il offre une vue sur les célèbres formations géologiques West and East Mittens, et Merrick Butte), on peut commenter les liens entre le parc et le film, à divers titres (reconnaissance d'un point de vue spécifique au réalisateur ; exploitation touristique de la référence cinématographique ; le cinéma « fait écran » au réel, tend à s'y substituer, même *in situ*, où le paysage permet de reconnaître les films préalablement vus par le visiteur).

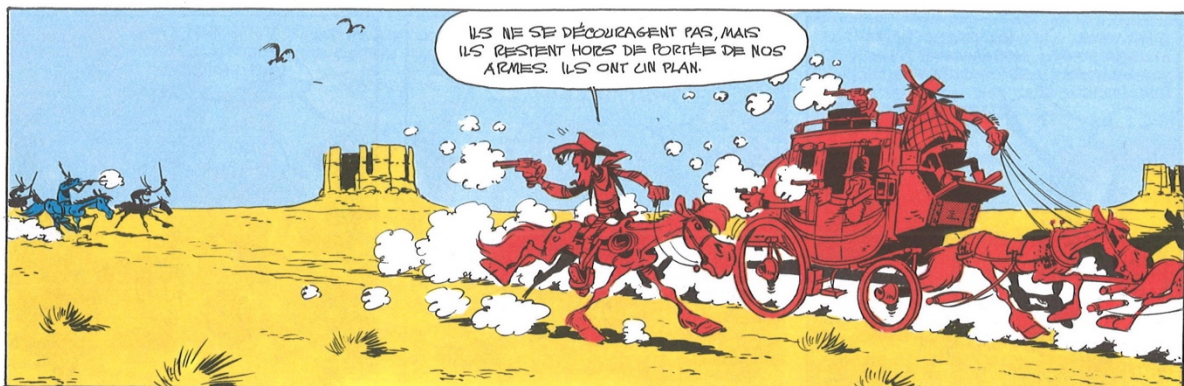


Dans *Stagecoach*, les plans de la diligence traversant le paysage jouent le rôle de ponctuation rythmique et visuelle entre des scènes filmées à l'intérieur de la diligence (c'est-à-dire en studio, parfois avec le paysage en « transparence » à l'arrière-plan). En fait, le lieu effectivement parcouru demeure toujours le même au cours du film (slides 20 et 21 du PowerPoint), tourné pour ses extérieurs en grande partie à Monument Valley, et ce en dépit du trajet supposément effectué dans le monde du film de Tonto ou lors de l'attaque indienne avant l'arrivée à Lordsburg (slide 22). C'est là un paradoxe de la représentation des « grands espaces » : l'immensité est signifiée par un confinement à une même région délimitée et devenue emblématique (ou, à l'époque de *Stagecoach*, promu à l'être, puisque le film la fait découvrir internationalement). Cela ne pose pas forcément, en fonction des spectateurs, un problème de vraisemblance : on peut expliquer avec cet exemple combien l'espace cinématographique est une construction, le montage pouvant faire apparaître des espaces très éloignés comme proches de ceux précédemment montrés. La récurrence de ce paysage qui envahit le film (comme s'il était partout) fait de Monument Valley l'emblème de l'ensemble de l'Ouest américain.

Citation relative à cette question (slide 23 du PowerPoint) :

« Tous les metteurs en scène [de western] sont d'accord sur la nécessité du tournage en extérieurs. Il est à remarquer qu'une partie des paysages exploités par le cinéma n'est pas spécifiquement « western ». Le plus célèbre, Monument Valley, n'est en aucune façon un paysage de l'Ouest mais du Sud-Ouest. Lorsque Ford fait se dérouler des actions censées se situer à Tombstone (*My Darling Clementine*) ou au Texas (*The Searchers*), il demande au spectateur [...] de faire acte de croyance. Ce décalage entre les lieux de tournage et les lieux de l'action est constant et inévitable. »²

Le panoramique, qui suit le déplacement de la diligence et entretient un lien étroit ici avec l'idée du « panorama » (vue privilégiée sur un paysage), souligne cette présence qui ne se limite pas à un simple arrière-plan, mais permet d'associer le huis clos à l'idée de la conquête de l'Ouest (**extrait 2**). Au cinéma, depuis *The Big Trail* (Raoul Walsh, 1930), nombre de westerns ont utilisé comme prétexte le déplacement d'un convoi pour favoriser la mise en exergue d'un paysage (slide 24 du PowerPoint).



Notons enfin qu'un album de la série de bande dessinée Lucky Luke intitulé *La Diligence*, dessiné par Morris et paru dans un premier temps en feuilleton dans le magazine *Spirou* en 1967, s'inspire beaucoup de l'intrigue et des paysages de *Stagecoach* – la Monument Valley s'y « dessine » à l'arrière-plan dans des cases au format large (slide 25 du PowerPoint) –, en déplaçant l'histoire dans le domaine humoristique et à destination d'un jeune public (le personnage de la prostituée disparaît dans le scénario de Goscinny, et le palefrenier devient un personnage haut en couleur).

On peut rappeler à ce titre l'importance qu'accorde la célèbre série de Goscinny et Morris à un ancrage dans des faits historiques (voir le numéro *Historia/Le Temps* de juillet 2013, slide 26 du PowerPoint), et à la place exceptionnelle que tient le genre du western dans la bande dessinée francobelge, et ce même après que le genre s'est essouffé à Hollywood (récapitulatif slide 27 et exemples slides 28 à 30 du

² L. Leutrat et S. Liandrat-Guigues, *Western(s)*, p.121.

PowerPoint). On peut s'interroger avec les élèves sur la postérité du genre dans ce médium : intrigues stéréotypées qui favorisent la sérialité, motifs comme les chevaux exigeant une grande habileté graphique, références à des classiques cinématographiques (pastiche/parodie), monde facile à exploiter car archétypique, visualité des paysages, succès de la représentation de périodes historiques dans ce type de médium populaire, etc.