

L'impression d'une légende

The Man Who Shot Liberty Valance de John Ford

Catherine Lemieux Lefebvre

Volume 33, Number 1, Winter 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/73195ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lemieux Lefebvre, C. (2015). Review of [L'impression d'une légende / *The Man Who Shot Liberty Valance* de John Ford]. *Ciné-Bulles*, 33(1), 40–45.



Histoires de cinéma **The Man Who Shot Liberty Valance** de John Ford

L'impression d'une légende

CATHERINE LEMIEUX LEFEBVRE

1960. Décennie des révolutions au cinéma. Une vague de renouveau — ou de nouvelles vagues — déferle sur le septième art avec la volonté assumée de sortir d'un classicisme persistant et d'explorer les marges. Malgré que cette atmosphère de changements prenne plus d'importance dans un cinéma indépendant en marge des grands studios, elle influe tout de même sur des genres spécifiquement définis et codifiés. Au début des années 1960, le western vit les derniers moments de son âge d'or, qui se situe quelque part dans les deux décennies précédentes (les théoriciens n'arrivant pas à s'entendre sur le moment exact auquel appartient cet âge prolifique westernien). Réalisé en 1962, **The Man Who Shot Liberty Valance** s'inscrit dans cette période où règnent une volonté de changements et un fort bouillonnement novateur. Bien que le désir de faire évoluer le cinéma se retrouve principalement chez les cinéastes de la jeune génération, ce western de John Ford est créé dans cette mouvance de renouveau.

Né en 1894 dans le Maine, ce fils d'immigrés irlandais arrive à Hollywood dans la jeune vingtaine, à l'initiative de son frère aîné, Francis Ford, déjà employé par les studios. John Ford — qui se fait connaître alors sous le nom de Jack — débute à titre d'assistant, de figurant et d'acteur. Vers 1917, le hasard veut qu'il soit désigné comme remplaçant d'un réalisateur absent afin de tourner quelques scènes d'un western; s'enclenche une longue carrière de près de 60 années. Il se forge ainsi une réputation de maître du western et aide à donner à ce genre cinématographique ses lettres de noblesse. Tout au long de sa carrière, Ford a réalisé plus de 130 films et bien que l'ensemble de son œuvre soit ponctué de comédies dramatiques (**Judge Priest**, **The Quiet Man**), de films d'aventure (**Mogambo**) et de drames (**The Grapes of Wrath**, **How Green Was My Valley**, **The Informer**), ce sont véritablement ses westerns qui marqueront les mémoires et resteront associés à son nom. Lorsqu'il tourne **The Man Who Shot Liberty Valance**, Ford se fait vieillissant et ce film se teinte d'une profonde nostalgie à laquelle se mêle le regard critique d'un homme fatigué, mais lucide et conscient des changements qui se produisent alors dans la société.

L'histoire de **The Man Who Shot Liberty Valance** est adaptée d'une nouvelle de Dorothy M. Johnson parue en 1949. Ce court récit relate la rencontre d'un jeune avocat, Ransom Stoddard, qui part « à la Conquête » de l'Ouest et qui est confronté à un monde totalement étranger. Dans ce territoire encore sauvage, cet homme éduqué de la côte Est fait la connaissance de figures types de l'Ouest mythique : Tom Doniphon, le héros juste et solitaire, ainsi qu'un hors-la-loi immoral, Liberty Valance. John Ford choisit d'ajouter à cette histoire de désadaptation une thématique qui lui est chère et absente de l'œuvre originale. Il met ainsi en scène

le complexe processus d'instauration de la justice et des législations qu'amènent les pressions de plus en plus fortes de la civilisation sur la frontière occidentale étasunienne. Cet ajout participe à l'amplification de la rencontre conflictuelle des réalités territoriales à la source même de la genèse identitaire du pays. C'est par l'intermédiaire de la voix de Ransom Stoddard (James Stewart) — un Stoddard vieillissant, désormais Sénateur et reconnu comme « l'homme qui tua Liberty Valance » — que Ford choisit de raconter son récit principal. Afin d'assister aux funérailles de Doniphon (mort dans l'oubli complet), le Sénateur effectue un retour au village de Shinbone au bras de son épouse, Hallie (Vera Miles). La presse, ne comprenant ni la présence d'un homme aussi illustre dans le petit village, ni l'importance du défunt pour l'homme politique, s'empresse de réclamer un entretien avec ce dernier. Débute alors un long retour en arrière au cours duquel sera progressivement dévoilée la véritable histoire de celui qui tua Liberty Valance.

Les critiques reprochèrent parfois à Ford une certaine paresse, perceptible au niveau de la construction de plans et de la mise en scène, dans ses réalisations tardives. Toutefois, cette paresse ou encore cette simplification du travail n'affecte que peu **The Man Who Shot Liberty Valance**, puisque la puissance première de ce film réside dans son histoire. Par ailleurs, la sobriété de l'image et les choix esthétiques du cinéaste mettent l'accent sur le propos crépusculaire réflexif qui y est proposé. Durant la préproduction, John Ford informe son directeur de la photographie, William H. Clothier, qu'ils tourneront ce western en noir et blanc. Cette décision surprenante de la part du réalisateur — qui avait pourtant déjà adopté la couleur et en avait fait un usage complexe dans des films tels que **The Searchers** en 1956 — avait été déterminée en fonction des scènes qui se déroulent presque entièrement dans la ville, fréquemment dans les ruelles de Shinbone, et une majorité des séquences-clés ont lieu la nuit. Après avoir complété le tournage de la scène cruciale du duel opposant Stoddard à Liberty Valance (Lee Marvin), Ford se serait d'ailleurs adressé à son chef opérateur en ces termes : « Tu vois, on en

Lorsqu'il tourne **The Man Who Shot Liberty Valance**, Ford se fait vieillissant et ce film se teinte d'une profonde nostalgie à laquelle se mêle le regard critique d'un homme fatigué, mais lucide et conscient des changements qui se produisent alors dans la société.

a tiré une sacrée scène. Elle n'aurait jamais été aussi bonne en couleur¹. » Toute la beauté de **Liberty Valance** passe par la gamme élaborée de gris créée par Clothier dont l'ensemble des nuances accentue le souci du détail du cinéaste, tout en préservant les contrastes.

Refusant de se conformer aux critères esthétiques commerciaux promus par les producteurs afin d'attirer les foules en salle, Ford pousse plus loin encore la déconstruction du genre en bouleversant son rapport au mythe et aux figures types. En plus de la pellicule couleur, il rejette aussi le format anamorphique (Panavision), les scènes extérieures montrant la magnificence des paysages — Ford délaisse d'ailleurs le spectaculaire Monument Valley, territoire dont il a lui-même participé à forger l'association avec l'Ouest —,

tout comme la mise en valeur de la mythique Conquête de l'Ouest par l'homme blanc. Le cinéaste reprend les codes spécifiques du genre (diligence, *hold-up*, saloon, duel, marshal, chemin de fer, etc.) et les positionne peu à peu en décalage avec les représentations classiques westerniennes. Cette rupture au sein de l'œuvre même de Ford est clairement expliquée en ces termes par Scott Eyman : « Dans des films aussi différents que **Les Raisins de la colère** (**The Grapes of Wrath**), **La Poursuite infernale** (**My Darling Clementine**) et **La Prisonnière du désert** (**The Searchers**), Ford pousse ses personnages vers le mythe. Ici, il commence par le mythe, puis le déconstruit méthodiquement pour atteindre une ironie sinistre qui fait voler en éclats le célèbre aphorisme journalistique : "Quand la légende devient réalité, parlez de la légende"². »

1. EYMAN, Scott (éd.). *John Ford – Le pionnier du 7^e art*, 1894-1973, Paris, Taschen, 2004, p. 167.

2. « This is the West, sir. When the legend becomes fact, print the legend. » EYMAN, Scott (éd.). *Ibid.*, p. 169.

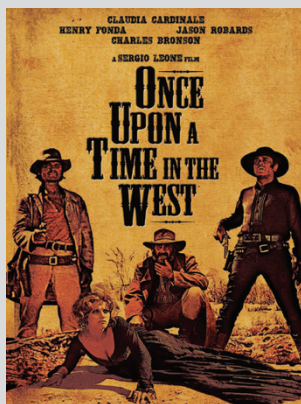
LE WESTERN CRÉPUSCULAIRE

Bien que certaines œuvres de la période classique de l'âge d'or du western mettaient en place des éléments autoréflexifs et critiques sur les représentations proposées par le genre cinématographique, ce n'est qu'au tournant des années 1960 qu'une vague de changements s'amorce de façon plus incisive dans le paysage westernien. Une nouvelle génération de cinéastes — et quelques vieux maîtres — cherche à se distancier de ce que le genre cinématographique présentait jusqu'alors, de sorte à revisiter les codes établis et à ébranler les nombreux mythes qui s'étaient institués au sujet de l'Ouest.

Plus fréquemment maintenant, les cinéastes mettent en scène, dans les westerns, une violence exacerbée et un érotisme explicite. Les tentatives pour réhabiliter les diverses minorités (Amérindiens, Afro-Américains, Asiatiques, Mexicains, etc.), souvent négligées ou diabolisées, se multiplient avec la volonté de proposer une vision plus juste de chacune d'entre elles ou de leurs rapports avec les Blancs. Les héros perdent en manichéisme; les rôles féminins gagnent en importance et les représentations genrées se complexifient.

Lentement cependant, le genre s'est essoufflé. L'âge d'or est terminé, le public délaisse en partie le western à la recherche de nouveautés et le volume de production diminue considérablement. Hors-normes et plus rares, les œuvres westerniennes

tendent vers un cinéma plus indépendant, réalisé en marge des productions commerciales et sont parfois qualifié de « cinéma d'auteur », titre qui lui était refusé jusqu'alors. Le genre apparaît de façon sporadique dans la filmographie d'un réalisateur — pensons par exemple à Robert Altman, George Roy Hill, Sydney Pollack, Michael Cimino ou Jim Jarmusch —, mais il peut malgré tout occuper une place importante dans l'œuvre de certains cinéastes; c'est le cas, notamment, d'Arthur Penn (**The Left Handed-Gun**, **Little Big Man**, **The Missouri Breaks**) et de Sam Peckinpah (**The Wild Bunch**, **The Ballad of Cable Hogue**, **Pat Garrett & Billy the Kid**).



La révolution crépusculaire se transporte également en dehors des États-Unis et les cinéastes étrangers ont ainsi la chance de poser un regard extérieur sur ce genre si fortement lié à l'Amérique et à son histoire. Ce sont principalement les westerns italiens, que l'on affublera du nom de westerns spaghetti, qui gagneront en notoriété, remportant parfois plus de succès que les réalisations états-uniennes. Sergio Leone, le père du western spaghetti, apparaît comme celui qui aura bousculé le plus radicalement et durablement les codes narratifs, visuels et sonores du western. Sa trilogie de l'homme sans nom et son **Once Upon a Time in the West** (1966) demeurent de grands monuments du western crépusculaire. (Catherine Lémieux Lefebvre) 



James Stewart (Ransom Stoddard), Lee Marvin (Liberty Valance) et John Wayne (Tom Doniphon) dans **The Man Who Shot Liberty Valance**

C'est cette légende même que John Ford refuse de laisser perdurer en se faisant la voix d'une réalité exposée aux spectateurs par le biais du secret unissant les deux protagonistes masculins. Aussi **Liberty Valance** met de l'avant l'idée d'une construction de toutes pièces qui persiste dans l'imaginaire collectif de ce qu'est la Conquête de l'Ouest. Les westerns, mais aussi l'ensemble de l'art westernien — qui a d'abord débuté en littérature et en arts visuels —, ont forgé à coups de personnages récurrents (shérif, hors-la-loi, chasseur de prime, prostituées, etc.), de situations types (duel, braquage, attaques en tout genre) et de lieux emblématiques (Tombstone, Alamo, Santa Fe, etc.) une mythologie devenue histoire. **Liberty Valance** incarne une prise de conscience explicite chez Ford du poids de la mythologie westernienne, mais aussi de la puissance du cinéma et de l'audiovisuel, et de leur capacité à véhiculer des messages qui seront captés et possiblement acceptés par le public. Par l'intermédiaire du récit de Ransom Stoddard et par la réaction des journalistes, qui se bornent à publier la légende, de multiples questions morales se dessinent à propos des devoirs des créateurs, des intellectuels et de la presse envers la population. Quelles obligations ont-ils à rendre la réalité avec le plus d'objectivité possible? Plus encore, l'objectivité véritable existe-t-elle seulement?

Par ailleurs, en utilisant le procédé du *flash-back*, Ford exprime clairement une référence à la subjectivité de ce récit-souvenir narré par le sénateur Stoddard. À cette histoire-souvenir s'ajoute celle de Tom Doniphon qui explique à ce dernier le réel récit de celui « qui tua Liberty Valance ». Ford crée ainsi un enchevêtrement complexe de niveaux de

subjectivité et de brouillage du rapport à la réalité en superposant à son propre regard deux *flash-back*, rappelant au public le besoin qu'il a de constamment se questionner sur ce qui lui est montré comme véridique. Plus encore qu'un film, ce western manifeste un désir de vérité qui choisit la voix de la fiction et de la subjectivité cinématographique pour se faire entendre. « En ce sens, **The Man Who Shot Liberty Valance** est moins la théorie du cinéma de Ford que son assumption absolue. Cette leçon d'histoire en forme d'épure, admirable par sa dramaturgie, est aussi une flamboyante déclaration d'amour en même temps qu'un adieu à la mythologie du western et de l'Amérique (incarnée magnifiquement par Tom Doniphon/John Wayne)³. »

Bien qu'il ait déjà intégré des éléments métaréflexifs dans certains de ses films précédents, Ford déboulonne ainsi lentement la mythologie de l'Ouest, réalisant, avec **Liberty Valance**, un film-testament — film qui sera le dernier grand chef-d'œuvre du maître. De plus, cette déconstruction du mythe de l'Ouest et du western est en grande partie rendue possible et crédible par la coprésence de John Wayne et James Stewart. En effet, l'aura respective des deux acteurs permet de croire à ce choc culturel de l'homme de l'Est et de l'homme de l'Ouest, ainsi qu'au renversement entamé par l'arrivée de la civilisation et des législations dans les territoires « sauvages ». La collaboration Ford/Wayne est aujourd'hui notoire et il faut ici préciser que le cinéaste avait déjà travaillé avec Stewart dans son précédent western : **Two**

3. ROLLET, Pierre et Nicolas SAADA (dir.). *John Ford*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1990, p. 140.



John Ford (au centre) lors du tournage de **The Man Who Shot Liberty Valance**

Rode Together (1961). Il réunit donc à dessein deux hommes ayant emprunté des parcours professionnels relativement différents. Wayne débuta dans les westerns de séries B avant d'incarner Ringo Kid dans **Stagecoach** de Ford. Il poursuivit sa carrière en interprétant une variété de rôles sous la direction de Ford, mais aussi d'autres réalisateurs de renom, comme Howard Hawks et Raoul Walsh. Bien qu'il ait joué des soldats, des boxers et des aventuriers, son image reste fortement associée à celle du cowboy et Wayne a lui-même participé — avec les Harry Carrey, Gary Cooper ou Randolph Scott — à forger l'image du *westerner* solitaire et puissant, doté d'un sens de l'honneur et du devoir infailible, mais faisant preuve d'une grande timidité auprès de la gente féminine. Il devient l'incarnation de la justice de l'Ouest, de la force virile masculine westernienne et du cowboy maîtrisant l'art des armes. James Stewart, quant à lui, s'est plutôt fait connaître comme le jeune idéaliste presque naïf par les comédies dramatiques de Frank Capra, d'Ernst Lubitsch ou de George Cukor. Ce n'est que tardivement, à son retour héroïque de la Seconde Guerre mondiale, qu'il acquit cette aura de personnage trouble des films d'Hitchcock et des nombreux westerns tournés sous la direction d'Anthony Mann. Malgré ce changement d'orientation perceptible dans la carrière de cet acteur vieillissant, Stewart reste associé à une relative fragilité physique et psychologique, ainsi qu'à certains traits de caractère que l'on associe d'emblée à la féminité, du moins dans la tradition westernienne.

La rencontre quasi conflictuelle entre Stoddard/Stewart et Doniphon/Wayne, entre ces deux auras opposées d'acteurs, appuie la puissance de cette mise en récit de la fin de l'Ouest mythique. La réputation des deux acteurs rend possible le renversement du récit (et de l'histoire de l'Ouest). Lorsque Stoddard arrive à Shinbone pour la première fois (en *flash-back*), il est agressé par Liberty Valance et ses hommes de main qui attaquent la diligence. Laissé pour mort, il est sauvé par Doniphon, Hallie et les citoyens de l'Ouest. Prônant la justice institutionnelle, l'intellect et la connaissance, l'avocat apparaît en complet déphasage avec la justice de l'Ouest incarnée par la force physique et l'habileté à manier les armes de Doniphon et de Valance. Avec l'instauration des lois gouvernementales qui fait lentement son chemin vers les territoires sauvages, Stoddard évolue de plus en plus en terrain connu et ce sont les personnages de Doniphon et de Valance qui sont repoussés vers la marge, devenant désuets dans ce nouvel Ouest civilisé. Ce long processus de renversement des figures westerniennes, qui s'effectue progressivement tout au long du *flash-back*, montre la mort de l'Ouest fictif, du western idéalisé de l'âge classique et de son héros. John Wayne devient le héros déchu qui préfigure tous les héros crépusculaires et déconstruits qui suivront, du **Wild Bunch** de Peckinpah au **Unforgiven** d'Eastwood.

On a longtemps demandé aux westerns de donner une image propre, valeureuse et optimiste de ce que les États-Uniens

imaginaient être la Conquête de l'Ouest, créant des personnages plus grands que nature et les installant dans des décors grandioses. Pourtant, lorsque les créateurs — scénaristes, cinéastes — ont décidé de sauter la barrière et d'explorer les territoires plus sombres qui s'y trouvaient, ils ont donné au genre une profondeur et une conscience nouvelles et déstabilisantes. Le modeste cercueil de planches dans lequel repose Doniphon, l'ancien héros oublié, le cactus fleuri déposé en hommage sur son couvercle, l'ironie des jardins imposés par

la main humaine dans ce qui fut autrefois un désert, tous ces éléments mis en images par Ford symbolisent la complexité et la douleur des histoires du « West ». **The Man Who Shot Liberty Valance** incarne ce désir de justesse artistique et démontre qu'un film peut devenir message, réflexion critique et même porte-étendard d'un genre en mouvance. Il impose, par la sobriété magnifique de ses images au riche noir et blanc, les sentiments paradoxaux de volonté de progresser et de la nostalgie de la fin d'une légende. 

WESTERN, AVEC UN B ET UN Z

En tant que cinéma de genre, le western n'échappe pas aux préjugés tenaces de la critique et de l'intelligentsia cinéphilique qui l'associent d'emblée aux films de série B, voire Z. Cette réputation négative se fonde partiellement sur le fait que plusieurs productions étaient destinées à être présentées en première partie des « Double Feature Shows ». Ces films faisaient généralement l'objet de commandes, disposaient de budgets réduits et étaient souvent réalisés par des cinéastes moins expérimentés devant répondre aux exigences commerciales et économiques des producteurs. Malgré la volonté de certains de rétablir la balance en démontrant le potentiel esthétique et narratif du western, le genre peine à gagner ses lettres de noblesse. Bien que le public en soit fervent, la critique et l'Académie demeurent réticentes à reconnaître la valeur et la qualité de certaines œuvres, accordant parfois moins de crédit aux réalisateurs se spécialisant dans ce genre de productions.

D'une part, de nombreux cinéastes s'échinent à imposer le genre westernien, qui constitue une partie importante de leur filmographie. C'est le cas de John Ford, d'Howard Hawks (**Red River**, **Rio Bravo**), d'Anthony Mann (**Winchester '73**, **The Naked Spur**, **The Man from Laramie**) et de Budd Boetticher (**Seven Men from Now**, **Ride Lonesome**). D'autre part, quelques classiques du western apparaissent de façon spontanée dans l'œuvre de réalisateurs reconnus, comme **High Noon** de Fred Zinnemann, **Shane** de George Stevens ou encore **Johnny Guitar** de Nicholas Ray. Malgré tout, la reconnaissance n'est pas au rendez-vous. Liandrât-Guigues et Leutrat affirment par ailleurs que « [l']intérêt pour les westerns de John Ford n'aurait sans doute pas été le même si le cinéaste n'avait pas réalisé **The Informer**, **How Green Was My Valley** ou **The Quiet Man**. Inversement, pour la raison qu'il est l'auteur de westerns, peu admettent l'idée qu'il est l'un des plus grands artistes américains et que c'est dans le genre western qu'il a été certainement le plus grand »¹.



Rio Bravo et Johnny Guitar

Pourtant, en 1939, Thomas Mitchell se mérite l'Oscar du meilleur rôle de soutien et John Ford le New York Film Critics Circle Award à titre de réalisateur de **Stagecoach**. Bien que Ford ait été mis en nomination pour ce film, il ne remporta d'Oscars que pour ses films plus sérieux (films précédemment mentionnés par Leutrat et **The Grapes of Wrath**). Ce n'est qu'avec la montée du mouvement crépusculaire et l'affirmation d'un western d'auteur que le genre pourra enfin aspirer à une reconnaissance critique. Paradoxalement, cette reconnaissance est venue au moment même où les spectateurs se sont désintéressés progressivement du genre westernien. (Catherine Lemieux Lefebvre) 

1. LEUTRAT, Jean-Louis et Suzanne LIANDRAT-GUIGUES. *Western(s)*, Paris, Éditions Klincksieck, 2007, p. 91.