

L'œuvre de John Ford

L'importance de l'œuvre de John Ford a été brillamment analysée par Patrick Brion et Gilles Deleuze. L'un et l'autre relèvent chez John Ford des thématiques et des motifs visuels qui en font un cinéaste à la fois épique et romanesque.

Pour Patrick Brion, l'œuvre de John Ford est une œuvre immense, une œuvre de 150 films qui recouvre presque cinquante ans - de 1917 à 1966 - de production. Les premiers films de John Ford appartiennent à l'époque où les grands studios commencent à s'ériger, le dernier film d'action, Frontière chinoise est tourné au moment où ces studios hollywoodien ne sont plus artistiquement que l'ombre de ce qu'ils avaient été.

De tous les grands cinéastes, John Ford a été celui dont l'œuvre a subi le plus durement les destructions et l'incurie des grands studios. Il n'existe en effet plus que trois des cinquante premiers films réalisés par Ford. L'erreur serait certainement de se rassurer en n'y voyant que de mineures œuvres de jeunesse. Straight Shooting, son sixième film et le premier à avoir survécu, se révèle déjà un film surprenant par ses idées de mise en scène, déjà d'une grande beauté plastique et d'une facture très moderne.

Aujourd'hui cinquante-quatre films mis en scène par Ford ont totalement disparu et, en dépit des multiples recherches entreprises par les divers organismes de conservation, il est à craindre que ce nombre demeure définitif, nous privant ainsi d'un pan entier de l'œuvre de Ford, de plus d'un tiers de ses films.

L'œuvre de Ford peut schématiquement être divisée en cinq périodes d'inégale durée. La première va de 1917 à 1921 et comporte notamment 41 films tournés pour Universal. Durant plusieurs mois, John Ford a travaillé dans l'ombre de son frère Francis.

La seconde recouvre la carrière de John Ford de 1922 à 1931. Ford va passer sans le moindre problème du muet au parlant et les films qu'il tournera durant cette période le seront pour la Fox. A l'Universal, Ford n'avait pratiquement tourné que des westerns. A la Fox au contraire, Ford va aller d'un genre à l'autre.

A partir de 1931 et jusqu'à la guerre, Ford va tourner pour la quasi totalité des grandes compagnies hollywoodiennes de l'Universal à la Metro-Glodwyn-Mayer, de la RKO à la 20th Century Fox et à la Columbia. Il dirige dès lors les comédiens les plus connus, Wallace Berry, Ronald Colman, Edward G. Robinson, Katherine Hepburn, Henry Fonda, Claudette Colbert ainsi que les siens : Wayne et McLaglen. Le "cinéaste à tout faire" de la Fox des années 22-31 devient un réalisateur exigeant et volontiers intraitable, un homme que l'on respecte. Au lieu de se couvrir en filmant selon différents angles ou d'accumuler de multiples prises, Ford s'arrange au contraire pour effectuer le minimum de prises. Il sait dès lors que le film ne peut lui échapper au montage :

" Les producteurs, dit-il, ne connaissent rien à la fabrication des films. Et c'est pour ça que je tourne mes films de façon telle qu'ils ne puissent être montés que d'une façon. Ils entrent dans la salle de montage et disent ; " Bon, collons un gros plan ici. " Mais il n'y en a pas. Je n'en ai pas tourné. " (Positif n°64/65, rentrée 1964).

De tous les grands cinéastes, Ford est l'un de ceux dont le ratio de tournage (prises tournées par plan) est le plus bas : 2,5. Ce qui représente, lorsque l'on connaît les multiples problèmes inhérents à un tournage (problème de son, erreur d'acteur, etc.) un véritable exploit. Il avait d'ailleurs coutume de dire aux monteurs après avoir terminé le tournage de certains films "Ne travaillez surtout pas, vous abîmeriez mon œuvre" (Témoignage sur John Ford " de Robert Parrish, Présence du cinéma n°21, mars 1965)

La quatrième partie de l'œuvre de Ford est celle couvrant la seconde guerre mondiale. Certaines des missions secrètes accomplies par Ford le sont restées, ce qui est le propre des missions secrètes. Mais Ford s'est trouvé à Midway en juin 1942, à Bône et à Alger quelque mois plus tard, au Brésil, aux Indes et en chine en 1943, en Normandie en 1944, en Yougoslavie auprès des partisans qui luttait contre les Allemands, à Ramagen avec l'armée de Patton en 1945. Il s'agit là de théâtres d'opérations militaires importantes et dangereuses -Ford y a d'ailleurs été blessé- réservées à ceux qui peuvent être utiles.

La cinquième et dernière partie de son œuvre se développe sur 21 ans : de 1945 à 1966. Ford y est immédiatement au sommet de son art. Ford revisite l'Ouest américain avec son cycle de la cavalerie (Le massacre de fort Apache, La Charge héroïque, Rio Grande) et porte un regard de plus en plus amer sur la conquête de l'Ouest et les guerres indiennes. Le manichéisme parfois propre aux westerns d'antan laisse place à La prisonnière du désert, admirable réflexion sur la violence, le racisme et la folie des guerres et aux Cheyennes qui rappelle la tragédie vécue par la nation indienne, trahie par le gouvernement américain, spoliée affamée et décimée. Plus que jamais Ford est sensible à la vieillesse, à la mort et à la survie.

L'œuvre de John Ford

Ford cinéaste épique

Gilles Deleuze détecte une structure cosmique ou épique dans la majeure partie des westerns de Ford. Le héros devient égal au milieu par l'intermédiaire de la communauté, il ne le modifie pas mais en rétablit l'ordre cyclique. Le héros en tant que représentant de la collectivité, devient capable d'une action qui l'égalise au milieu, et en rétablit l'ordre accidentellement et périodiquement compromis : il faut les médiations de la communauté et du pays pour constituer un chef et rendre un individu capable d'une si grande action. Tel est le rôle chez Ford, de ces moments collectifs intenses (mariage, fête, danse et chanson), de la présence constante des paysages grandioses et de l'immanence du ciel. Le mouvement est réel chez Ford, mais, au lieu de se faire de partie à partie, ou bien par rapport à un tout dont il traduirait le changement, se fait dans un espace global dont il exprime la respiration. Le dehors englobe le dedans, tous deux communiquent, et l'on avance en passant de l'un à l'autre, dans les deux sens, suivant les images de La chevauchée fantastique où l'intérieur de la diligence alterne avec la diligence vue de l'extérieur.

On peut aller d'un point connu à un point inconnu, terre promise comme dans Wagonmaster : l'essentiel reste l'espace global les comprend tous deux et qui se dilate à mesure qu'on avance à grand peine, et se contacte quand on s'arrête et se repose. L'originalité de Ford, c'est que seul l'espace global donne la mesure du mouvement, ou le rythme organique. Aussi est-il le creuset des minorités, c'est à dire ce qui les réunit, ce qui en révèle les correspondances même quand elles ont l'air de s'opposer, ce qui en montre déjà la fusion pour la naissance d'une nation : tels les trois groupes de persécutés qui se rencontrent dans Wagonmaster, les mormons, les comédiens ambulants, les Indiens.

Ford cinéaste romanesque

Mais Gilles Deleuze note que dès le début, on a non seulement des westerns épiques mais des westerns tragiques et romanesques avec des cow-boys déjà nostalgiques, solitaires, vieillissants ou même perdants-nés, des indiens réhabilités. Même chez Ford, le héros ne se contente pas de rétablir l'ordre épisodiquement menacé. L'organisation du film, la représentation organique, n'est pas un cercle mais une spirale où la situation d'arrivée diffère de la situation de départ : SAS'. C'est une forme éthique, plutôt qu'épique. Dans L'homme qui tua Liberty Valance, le bandit est tué et l'ordre rétabli. Mais le cow-boy qui l'a tué laisse croire que c'est le futur sénateur, acceptant ainsi la transformation de la loi qui cesse d'être la loi tacite épique de l'Ouest pour devenir la loi écrite ou romanesque de la civilisation industrielle. De même dans Les deux cavaliers, où cette fois le shérif renonce à son poste et refuse l'évolution de la petite ville.

Gilles Deleuze conclut que dans les westerns épiques comme dans les westerns romanesques, ce qui compte pour Ford c'est que la communauté puisse se faire sur elle-même des illusions : "Je crois au rêve américain" disait Ford à Andrew Sinclair (p. 124). Ce serait la grande différence entre les milieux sains et les milieux pathogènes. Jack London montrait dans Le cabaret de la dernière chance que, finalement, la communauté alcoolique est sans illusion sur elle-même. Loin de faire rêver, "l'alcool refuse de laisser rêver le rêveur". Il agit comme une raison pure qui nous convainc que la vie est une mascarade, la communauté une jungle, la vie un désespoir (d'où le ricanement de l'alcoolique). On pourrait en dire autant des communautés criminelles. Au contraire une communauté est saine tant que règne une sorte de consensus qui lui permet de se faire des illusions sur elle-même, sur ses motifs, sur ses convoitises, sur ses valeurs et ses idéaux : illusions vitales, illusions réalistes plus vraies que la réalité pure. C'est aussi le point de vue de Ford qui dès Le mouchard montrait la dégradation presque expressionniste d'un traître dénonciateur, en tant qu'il ne pouvait se refaire d'illusion. On ne pourra donc pas reprocher au rêve américain de n'être qu'un rêve : c'est ainsi qu'il se veut. La société change et ne cesse de changer mais les changements se font dans un espace global qui les couvre et les bénit d'une saine illusion comme continuité de la nation.

Les motifs visuels

Les thématiques épiques et romanesques de Ford s'incarnent dans des motifs qui lui sont propres. L'espace global, creuset de la nation américaine s'incarne neuf fois dans la Monument valley dans laquelle John Ford a réalisé totalement ou partiellement neuf westerns : La chevauchée fantastique (1939), La charge fantastique (1946) Fort Apache (1948), La charge héroïque (1949), La prisonnière du désert (1956), Le sergent noir (1960) et Les Cheyennes (1964). Le convoi des braves et Rio Grande, tous deux de 1950, l'auraient été également. Toutefois les lieux que montrent ces films ne se retrouvent pas dans les sept autres.

L'œuvre de John Ford

Monument valley dans La chevauchée fantastique (1939), La charge fantastique (1946) Fort Apache (1948), La charge héroïque (1949), La prisonnière du désert (1956) et Le sergent noir (1960)

La permanence de l'espace global s'incarne dans la transmission entre adultes et jeunes, dans le dialogue ininterrompu des vivants et des morts. On y retrouve le thème de la tombe de l'être aimé, point de passage entre les vivants et les morts et lieu de recueillement. Deux femmes (1933), Judge Priest (1934), Vers sa destinée (1939), La poursuite infernale (1946) et La charge héroïque (1949) développeront cette idée romantique si chère à Ford.

Le dialogue avec les morts dans Deux femmes (1933), Vers sa destinée (1939), La poursuite infernale (1946) et La charge héroïque (1949)

On trouve aussi le motif de la porte ouverte entre l'espace intime intérieur et l'ouverture sur les grands espaces associée à l'opposition entre l'amour et la vie sociale d'une part et la liberté de l'homme d'autre part (Straight shooting, La prisonnière du désert). Ford révèle ainsi un sens aigu de la frontière entre vie intérieure, solitude et vie sociale, affrontement que l'on retrouve en mode mineur dans les couples.

Joseph Mc Bride note que Ford a reconnu que Frederic Remington, qui l'avait inspiré pour la première fois en 1918 dans Du sang dans la prairie, était l'influence visuelle principale de Fort Apache. Les très belles peintures de Remington, à la tonalité souvent tragique, ont même inspiré toute la trilogie de la cavalerie, comme les tableaux plus romantiques de Charles M. Russel. Les pittoresques paysages et scènes indiennes de Russel sont imités par Ford dans les magnifiques images d'Indiens en marche de La charge héroïque. Le peintre l'ouest Charles Schreyvogel, un rival de Remington, a aussi laissé sa marque sur le cinéaste. "Mon père gardait un exemplaire de reproductions de Schreyvogel à son chevet, raconte Tat Ford. Il l'étudiait pour imaginer les scènes d'action de ses films (p.607)". Winton C. Hoch remporta un oscar pour sa photographie couleur de La charge héroïque. A cette occasion, il annonça les deux instructions précises de Ford avant le début du tournage ; "Je veux des couleurs à la Remington " et "Je veux qu'un des chefs indiens porte une chemise rouge (p.622)"

Patrick Brion note l'importance des digressions chez Ford, voir du mélange des genres, mais il est probable que celles-ci (mariage, fête, danse et chanson) sont les étapes, moments collectifs intenses, nécessaires à ce que Deleuze désigne par les médiations de la communauté et du pays pour constituer un chef et rendre un individu capable d'une grande action.

Gilles Deleuze repère dans deux des westerns romanesques de Ford "un procédé très intéressant, qui est l'image modifiée : une image est montrée deux fois, mais la seconde fois, modifiée ou complétée de manière à faire sentir la différence entre la situation de départ (S) et celle d'arrivée (S').

Ce motif de l'image modifiée était déjà présent, magnifiquement, dans La prisonnière du désert. D'une part avec l'image de Debbie, qu'Ethan élève au dessus de lui au début du film pour marquer la reconnaissance de sa filiation et à la fin lorsqu'il résout enfin la question du racisme et renonce à la tuer bien que "souillée" par sa vie avec un indien. L'autre image modifiée est celle de l'embrasement de la porte, signe d'espoir d'intégration au début, signe du retour à la vie solitaire à la fin.

Les passages du western épique au western romanesque, de l'affirmation au doute, du célibataire à l'homme marié s'incarnent aussi par le changement de l'acteur principal : des rôles de Henry Fonda (Young Mister Lincoln, Les raisins de la colère, La poursuite infernale, et Le massacre de Fort Apache) à ceux de John Wayne à partir du Massacre de fort apache dans lequel ils s'affrontent jusqu'à She wore a yellow ribbon, L'homme tranquille, La prisonnière du désert, Les cavaliers, L'homme qui tua Liberty Valance.

Pour Patrick Brion, Ford est aussi le cinéaste de la tendresse, de la dignité humaine (confiance en la parole donnée) de la joie de vivre sans grande trace de nostalgie. Pour Serge Daney (John Ford, Cahiers du cinéma, 1990, p. 62), en revanche et assez curieusement :

"Ford serait humaniste par désespoir, comme Mizoguchi. Lorsqu'on a ajouté tout à rien et que la somme reste égal à rien, il ne reste qu'à jouir et à jouer du mince privilège du "pithécantropus erectus" : la station debout, la pose, la tenue. L'homme est ce qui persiste et qui signe, rien de plus. Plutôt le Sternberg dernière manière que Hawks, pourtant grand cinéaste et ami de toujours. Nous sommes loin, en effet de la coquetterie hawksienne d'un quant-à-soi si sobrement exhibé qu'il en devient tonitruant. Ford moins subtil, est plus raffiné."

BIBLIOGRAPHIE :

Patrick Brion : John Ford, Editions de la Martinière, 2002.