

L'HOMME QUI TUA LIBERTY VALANCE, OU LA CONSTITUTION IMAGINAIRE DU PEUPLE

Gérard Bras

Collège international de Philosophie | « Rue Descartes »

2006/3 n° 53 | pages 31 à 45

ISSN 1144-0821

ISBN 9782130556794

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2006-3-page-31.htm>

Pour citer cet article :

Gérard Bras, « L'Homme qui tua Liberty Valance, ou la constitution imaginaire du
peuple », *Rue Descartes* 2006/3 (n° 53), p. 31-45.
DOI 10.3917/rdes.053.0031

Distribution électronique Cairn.info pour Collège international de Philosophie.

© Collège international de Philosophie. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

GÉRARD BRAS

L'Homme qui tua Liberty Valance, ou la constitution imaginaire du peuple *

Le texte qui suit se propose d'engager une réflexion de philosophie politique, telle qu'elle peut être engagée à partir du film de Ford, sans prétendre en proposer une interprétation exhaustive. D'autres questionnements que ceux qui sont soulevés ici sont possibles, et les commentaires sur ce film sont légion¹.

Je ne me fonderai pas sur le statut respectif de chacun des trois personnages principaux, Ransom Stoddard (James Stewart), Tom Doniphon (John Wayne), Liberty Valance (Lee Marvin), mais plutôt sur les situations dans lesquelles ils se trouvent impliqués et qu'ils contribuent à modifier par leur action. La structure d'ensemble du film relève de ce que Deleuze a nommé la « grande forme » de l'image action : une situation exposée, caractérisée par sa fermeture, dans laquelle les rapports noués entre les hommes doivent être modifiés, qui rend donc nécessaire l'intervention d'un héros qui la modifiera par son action, laquelle fera place à une nouvelle situation, selon la formule S-A-S'. À une nuance près ici, qui marque sans doute le caractère crépusculaire de ce western : c'est l'arrivée du « héros », en tout cas de celui qui passera pour tel, qui noue la situation. De même, ce qui caractérisait les westerns du début de l'œuvre de Ford, la présence des grands espaces, d'un milieu englobant, n'apparaît ici que dans deux plans : les premier et dernier, où l'on voit le train qui amène puis remmène le sénateur et sa femme, suivant deux boucles symétriques qui forment comme la parenthèse

* Une première version de ce texte a été présentée lors de la séance des « Écrans philosophiques » et du séminaire « Figures et concepts du peuple », tenue le 5 avril 2006, organisée par le CIPh, la Maison Populaire et le cinéma « Le Méliès » de Montreuil. La discussion qui a suivi l'exposé m'a permis d'enrichir et d'approfondir ma réflexion. Que tous les participants soient ici remerciés.

1. Je voudrais mentionner en premier lieu le livre de J.-L. Leutrat, *L'Homme qui tua Liberty Valance* (Nathan). Pour une interprétation en termes de philosophie politique, mais prenant une orientation un peu différente de la mienne, je renvoie aux deux textes de Gertrud Koch et Hauke Brunkhorst dans le n°56 de la revue *Trafic*, « Politique(s) de John Ford ».

qui a rendu possible le récit : parcourir d'abord une campagne aride, puis une campagne cultivée et prospère.

L'action proprement dite se déroulera en ville, la plupart du temps dans un lieu clos, souvent de nuit. Autant d'éléments qui empruntent plus au film noir qu'au western. Mais ce qui frappe, formellement, dans ce film qui apparaît comme réflexion sur un genre en train de s'éteindre, sur le mythe dont il est porteur, c'est que chacun des lieux où une action se déroule est doublé par un autre qui en dit quelque chose comme la vérité. Ainsi en va-t-il de la salle de l'auberge et de la cuisine, de la salle de rédaction et de la salle de classe, de la salle où se tient l'assemblée territoriale et du bureau dans lequel se déroule l'entretien de Tom et Ransom, mais aussi de la rue principale, lieu du duel, et de la rue adjacente qui en dévoile la réalité, ou ce qui est censé l'être. Emboîtements spatiaux auxquels fait écho le jeu des flash-back, du flash-back dans le flash-back, qui vient réfléchir l'action et l'instituer en légende. La question que pose un tel dispositif est justement celle de savoir si l'hypothèse suggérée ici est la bonne : y a-t-il un point de vue qui dise la vérité de l'action ? Peut-on déterminer le bon point de vue ? Ou bien faut-il admettre que la vérité du film est justement dans le passage, ou plutôt les passages d'un lieu en un autre², ce qui serait le point de vue du spectateur, articulant les différents points de vue que le film expose ? En tout état de cause, il paraît clair qu'un tel dispositif est réflexif, invitant à interroger ce qui s'expose d'abord dans l'action.

Quelle est la question de philosophie politique posée par le film ? Contrairement à ce qui se passe dans la plupart des autres films de Ford, il me semble qu'il s'agit moins de la question du droit, du rapport entre la violence et la loi, de la substitution de l'une à l'autre, de l'instauration du droit, que de celle de la constitution d'une société politique, donc de la constitution du peuple comme sujet politique. La première partie du film, qui fait à peu près un tiers de la durée totale, présente la question de la plupart des westerns : comment la loi juridique, la loi du code, celle de la justice ou du droit (l'ambiguïté du *law* anglais permet une certaine indécision bien caractéristique d'une tradition jurisprudentielle) va pouvoir remplacer la loi de l'Ouest, identifiée à la loi du plus fort ? La scène initiale du flash-back est d'une absolue limpidité : le brigand Liberty Valance, à la fois bien et mal nommé, en donne la leçon à l'avocat fraîchement émoulu. L'incurie de la loi apparaîtra dès la séquence suivante, qui voit le shérif chercher toutes les arguties du droit pour se dérober à sa tâche de maintien de l'ordre juridique. Or, après la scène du steak qui voit les deux figures de l'Ouest, celles du bon et du mauvais garçon prêts à en découdre, le récit change de registre : les petits fermiers du Sud veulent la constitution du

2. Manoel de Oliveira a montré l'importance des portes et des passages de portes dans le cinéma de Ford. Cf. l'entretien qu'il lui consacre dans *John Ford*, sous la direction de P. Rollet et N. Saada (Les Cahiers du Cinéma).

territoire en État, de façon à pouvoir aménager le fleuve, et s'opposent aux grands éleveurs du Nord qui ont besoin d'espaces ouverts pour leurs troupeaux. La question politique se substitue à celle de la justice à rendre, en l'incluant de fait : on n'entendra plus parler de la plainte à déposer contre Liberty. Si celui-ci continue à sévir, c'est maintenant comme tueur à gage semant la terreur au service des grands éleveurs.

L'affrontement change de sens : il faut la médiation du politique pour que la justice civile soit établie. La première partie, dont le point d'orgue est constitué par la scène du steak, a révélé deux choses : d'une part, dans une situation tout entière déterminée par la gestion des intérêts particuliers, chacun s'arrange de tout, y compris de la violence ; la peur est bonne conseillère et permet, en gros, d'éviter les dangers, pourvu que l'on apprenne à ne pas interférer avec les volontés des autres. C'est ainsi que l'aubergiste suédois, Peter, peut dire que « Liberty Valance est un client », bien qu'il estime que le shérif devrait l'arrêter. D'autre part, le point de vue du droit, celui qui repose sur des principes écrits, c'est-à-dire raisonnables, accessibles à tous, ne peut pas se faire valoir dans une situation dominée par la force, par la violence de maîtrise. Tom ne cessera de le répéter à l'avocat : « Si tu veux t'installer ici, il te faudra apprendre à te servir d'un pistolet ! ». Le droit ne peut par lui-même supprimer la violence. D'où la question classique : en quoi consiste l'usage légitime de la force ? Comment faire un usage légitime de la force contre celui qui ne reconnaît d'autre légitimité que la force même ? Comment instituer le droit sans déroger aux principes du droit ? Comment fonder le droit sans le pervertir par l'usage de la force sans lequel il est impossible de vaincre la violence ? Comment un usage de la force peut-il être légitime avant que le droit ne soit institué ? Pour sortir du cercle, Ford montre qu'il faut réaliser une double opération : d'une part constituer une puissance qui donnera force au droit, tout en le préservant de sa dénaturation en violence ; tel est l'objet des trois séquences où se joue la constitution du peuple, la *naissance d'une nation* ; en conséquence, d'autre part, cela devra rendre possible l'existence d'une force distincte en nature de la violence, d'une force qui ne sera pas une force de maîtrise. Si, en effet, le droit devait s'instituer par l'usage d'une telle force, il serait immédiatement invalidé dans sa prétention rationnelle. Il faut donc que celui par qui le droit aura été possible ne soit pas celui à qui le droit profite ; qu'il apparaisse comme capable de faire usage de la force, sans qu'il puisse être soupçonné d'en être le maître. Tel est le problème dont Ford nous propose ici une solution.

Le peuple, c'est le *boss*.

La première opération se réalise par la constitution du peuple, ou plutôt les deux constitutions. Trois séquences en exposent le processus complexe : celle de la leçon d'instruction civique ; celle de l'Assemblée électorale cantonale, destinée à élire le représentant à l'Assemblée territoriale ; celle de l'Assemblée territoriale. Si les deux dernières sont complémentaires, et peuvent être réunies en une seule, coupée cependant par la scène du duel, dont on ne sait immédiatement si elle est condition de possibilité ou d'impossibilité de l'élection de Stoddard, la première s'en distingue nettement en ce sens qu'elle paraît présenter un préalable pré-politique à la constitution du peuple. Il n'en est rien puisqu'elle expose les principes mêmes sans lesquels la constitution politique du peuple serait impossible : ceux de la constitution du peuple américain dans la Déclaration d'Indépendance. Et de son fondement pré-juridique, écrit au tableau noir de la classe : « l'éducation est la base du droit (*law*) et de l'ordre ». Mais surtout, ce qui est frappant, c'est que l'on n'a pas à faire au même peuple dans les trois cas : peuple, si l'on peut dire, composé de ceux qui, pour la plupart, sont sans droits politiques (enfants, femmes, noir), dans la salle de classe ; peuple des citoyens, de ceux qui ont le droit de vote, lors de la réunion électorale ; peuple des représentants, peuple à travers ses représentants lors de l'assemblée territoriale.

En quoi et pourquoi est-il question de la constitution du peuple dans la séquence de la leçon d'instruction civique ? Deux éléments permettent de le soutenir : la séquence commence par la lecture de l'article du rédacteur du *Shinbone Star* qui milite pour la transformation du territoire en État, c'est-à-dire en institution de droit s'intégrant dans l'Union. Le territoire n'est pas sans lois, puisqu'il est sous l'autorité fédérale. Mais il est en situation de colonie, sous la dépendance d'un pouvoir extérieur. La constitution en État n'est donc pas le passage de l'état de nature à l'état civil : elle est plutôt pensée comme réappropriation, par une communauté sociale dont les liens sont lâches, de principes éternels.

Qu'est-ce qui vient se conjuguer en effet dans cette séquence ? L'apprentissage de la lecture, comme nécessité pour connaître le livre, non pas la Bible, dont Hallie (Vera Miles) a dit qu'elle pouvait la déchiffrer à force d'avoir entendu les sermons du pasteur, mais le code, principe du droit préalable à la communauté politique, fondement de la République. Mais comment énoncer le droit ? La condition se trouve dans ces principes qui le rendent possible, et non, si l'on suit la pensée politique américaine telle que Ford la restitue ici, dans la volonté du peuple. D'où cet apogée de la séquence qui voit le serviteur noir au nom latin, Pompey, sous le portrait de Lincoln, réciter le début de la Déclaration d'Indépendance, qu'il confond avec la

Constitution: «Nous tenons pour évidentes par elles-mêmes les vérités suivantes». Si l'évidence doit être déclarée et réaffirmée comme telle, c'est précisément parce qu'il s'agit non pas d'un fait, mais d'un principe qui peut toujours être dénié dans les faits, d'une règle de conduite prescriptive. Comme le soutient d'ailleurs la suite de la scène, ces vérités, à commencer par la première d'entre elles, «les hommes sont créés égaux», peuvent être oubliées. Cet oubli du principe d'égalité s'expose à trois autres reprises dans le film : lorsque Tom fait irruption dans la salle de classe, et reproche à Pompey de ne pas avoir réalisé le travail commandé ; lors de l'Assemblée électorale, où on le voit assis sur les marches à l'entrée de la salle, tous les citoyens passant devant lui sans y prendre garde, y compris Ransom ; lorsque Tom va après le duel au saloon avec lui et que le patron refuse de servir Pompey. Et puis bien sûr dans l'actualité du film : nous sommes en 1962, en pleine lutte des Noirs pour les droits civiques. La leçon est triple : les principes éternels doivent être affirmés dans le temps pour être effectifs ; leur déclaration originare doit être réitérée, parce qu'ils ne deviennent effectifs que dans un processus historique qui suppose l'action consciente des sujets dans l'histoire ; les principes ne relèvent pas de la volonté du peuple, mais constituent en peuple ceux qui les reconnaissent.

Le peuple se rassemble par un acte de volonté, mais cette volonté n'est pas volonté de faire le droit : il faut reconnaître les principes du droit pour se rassembler, ce qui suppose un homme capable de les faire entendre. Non pas un législateur donnant la loi, tel un dieu, mais un homme parmi les autres, simplement instruit du droit et capable de faire entendre les principes à ses semblables : telle est la figure de Ransom, avocat et instituteur (le français permettant de jouer sur l'ambiguïté du mot), venu de l'Est «non pas avec un fusil, mais avec un code» comme le dira Peabody (Edmond O'Brien) dans son discours électoral. Non pas un étranger puisque la communauté n'est pas constituée, mais un arrivant qui vient s'ajouter à la communauté en formation, et qui devra lui aussi donner des gages pour en être vraiment. On peut citer Hannah Arendt réfléchissant la Révolution américaine : «Le principe qui se fit jour au cours de ces années décisives où l'on posait les fondations – non en raison de la force d'un architecte unique, mais par la puissance en commun de la multitude – fut celui combiné du pacte commun et de la commune délibération ; et l'événement lui-même devait prouver en réalité, comme Hamilton y insiste, que les hommes étaient *réellement capables... de l'établissement d'un bon gouvernement par la réflexion et le choix*, qu'ils ne sont destinés à tout jamais à dépendre pour leurs constitutions politiques d'un accident et de la force³.» Tout le propos du film de Ford est sans doute de montrer que «l'accident et la force» ne peuvent pas être

3. H. Arendt, *Essai sur la révolution*, Gallimard, 1967, p.316.

éliminés de l'histoire, mais que la puissance d'un peuple tient à sa capacité à les intégrer dans une légende à laquelle croire. Et que le moment où l'on ne peut plus croire aux mythes, moment de leur critique ou de leur déconstruction, est celui de la dégénérescence de la communauté.

Quel est ce peuple réuni dans la salle de classe pour la leçon d'instruction civique ? On l'a déjà dit : il est composé de non-citoyens, femmes, enfants, noirs, mexicains, mais aussi des ouvriers agricoles. Les enfants forment un groupe homogène, au sein duquel les individus ne sont pas différenciés, chantant l'alphabet à l'unisson. Petit peuple donc, dont la première scène de la séquence montre qu'il se forme contre ce à quoi il s'oppose : les grands propriétaires. Nous ne sommes pas dans la logique d'une lutte de classes, mais plutôt dans une thématique machiavélienne de distinction des deux « humeurs », opposant « peuple » et « grands ». « Peuple » est donc pris ici d'abord au sens social, et non au sens juridico-politique. Peuple non-instruit, qui subit la violence des grands, ou qui s'en préserve illusoirement en n'interférant pas avec leur volonté. Peuple qui voudrait faire valoir ses intérêts mais qui est empêché de le faire en raison de sa faiblesse. Peuple qui, en conséquence, ne parvient pas à comprendre clairement les principes du droit politique. C'est ainsi que Nora donne de la République une définition qui est en réalité celle de la démocratie : « *A Republic is a state in which the people are the boss* ». Et elle poursuit par une illustration qui restreint ce pouvoir du peuple au choix de ses représentants. Mais c'est l'ambiguïté et la confusion de la définition qui est intéressante pour nous : elle fait penser à une autre formule dans Ford, celle que prononce Ma' Joad à la fin des *Raisins de la colère* : « *We are the people* ». Le peuple ? les gens ? Le français hésite. Il suffit sans doute de se souvenir de l'ambiguïté de « peuple ». Mais le *boss* relève sans aucun doute du vocabulaire de l'intérêt particulier, c'est-à-dire d'une pensée pré-politique qui n'a pas encore accès à la réflexion du bien commun. Pourtant la naïveté de Nora est légitime, puisqu'elle dit le fonds démocratique de la Déclaration d'Indépendance. Le peuple, c'est-à-dire nous, précise-t-elle, pour revenir à une formule de république représentative : nous pouvons renvoyer chez eux les « gros bonnets » de Washington si on n'est pas content de ce qu'ils font.

Cette fragilité du peuple social, sa division interne suivant des lignes de clivages que la classe escamote, va apparaître avec l'arrivée de Tom faisant irruption par la porte du fond qui donne sur la rue : le monde extérieur, le réel en ce qu'il a d'incontournable, va disperser un peuple non effectivement unifié. La séquence avait commencé dans la salle de rédaction, où Ransom avait lu une première fois l'article de Peabody militant pour la constitution en État. Une vérité

s'est articulée avec la leçon de droit public où l'on a vu les principes fondant le droit politique être énoncés par ceux-là mêmes qui peuvent en bénéficier. Tom surgit de la rue, après d'autres personnages qui, eux, étaient venus s'agréger au groupe, comme vecteur de réel : le droit ne peut rien contre la violence s'il ne dispose pas de la force, « un vote ne peut pas grand-chose contre un fusil », fait-il remarquer. Comment faire pour que ce qui est juste soit fort ? pour que la force ne pervertisse pas le droit ? Mais aussi comment s'y prendre pour que le principe d'égalité soit respecté ? C'est la première question que pose, de fait, l'arrivée de Doniphon : Pompey qui vient d'administrer, « en creux », une leçon en la matière, se voit renvoyé des bancs de l'école où tout est beau, à son travail non fait, et du même coup à son statut de serviteur. Deux concepts de la liberté se dégagent ici : non-interférence des volontés, ce qui n'exclut pas les inégalités, ou non-domination ? Plus profondément, quel est le statut de Pompey dans cette histoire ? Il apparaît comme une pièce maîtresse, puisqu'il est là comme véritable bras armé qui fait respecter l'ordre, limite la violence, à trois reprises : lors de la scène du steak ; au moment de l'élection du délégué du canton ; au cours du duel. Il n'est donc pas étranger à la communauté. Pourtant il n'en fait pas partie de plein droit, puisqu'il n'a pas le droit de vote, ni celui de consommer avec les autres au saloon. À la fois dedans et dehors, il est littéralement sur le seuil, en position d'inclus-exclu, figure de ce que je nomme inclusion exclusive : inclus afin d'être exclu, inclus afin d'être, au sein même de la communauté, enfermé dans la position de celui qui n'en est pas, et sommé d'acquiescer à son statut.

Geste inconscient du peuple qui s'affirme, mais ne s'affirme que dans une double contradiction : avec l'autre qui lui est extérieur, ici les grands éleveurs, et avec son autre qu'il pose à ses marges en un geste contradictoire qui consiste à affirmer son identité en même temps qu'il s'ouvre au nouvel arrivant qui veut en faire partie, tel Peter le Suédois admis au statut de citoyen américain. Il en est ainsi également des femmes, présentes activement dans la salle de classe (Hallie reprochera même à Ransom de capituler sur ses principes) et renvoyées avec leur caquetage derrière la porte par Doniphon, lors de l'Assemblée territoriale.

Mais ce peuple reste sans consistance : l'évocation du tueur payé par les grands éleveurs suffit à le disperser. La leçon est terminée. Sans doute n'avait-on pas prêté une attention suffisante au maître qui avait rappelé les principes républicains mal compris : si la démocratie est la source du pouvoir, elle n'en est pas le mode d'exercice, lequel relève des représentants du peuple ⁴. Autrement dit, un peuple constituant ne peut durer s'il n'est pas constitué en État. Sans cette institution, hors des moments où il est assemblé, il est soumis à la peur : Liberty le

4. On ne peut que penser à Madison : « Nous définirons une république, ou du moins ce qu'on peut appeler de ce nom, un gouvernement qui tire tous ses pouvoirs directement ou indirectement de la grande masse du peuple, et qui est administré par des personnes qui tiennent leurs fonctions d'une manière précaire pour un temps limité, ou tant qu'elles se conduisent bien ». Cité par A. Negri, *Le Pouvoir constituant*, PUF, p.219.

rappellera après sa défaite électorale. Impuissance du peuple pris dans son acception démocratique et sociale, qui est aussi l'impuissance des principes face à la violence, à la force de maîtrise. Impuissance tragique en quelque sorte puisque le choix semble être entre céder devant la force ou céder à la tentation de la force.

Les représentants du peuple.

L'épreuve de la peur, voire celle de l'humiliation, apparaît comme une condition nécessaire pour faire partie du peuple. Épreuve à laquelle les deux hommes de l'Ouest, Doniphon et Valance, le bon et le mauvais, sont étrangers, en raison de leur force. Épreuve qui est celle du parcours de Stoddard tout au long du récit, à laquelle il n'accède en fait qu'avec la « leçon de tir » qu'il reçoit de Tom, condition sans laquelle il ne saurait vraiment être courageux. Toutefois le premier courage ne consiste pas à affronter la violence sur son terrain : le duel ne peut venir qu'après l'assemblée électorale. C'est un autre peuple qui se constitue ici : ce ne sont pas tout à fait les mêmes individus que ceux de la séquence précédente, et le ressort de leur réunion diffère. Le peuple se distingue de l'autre auquel il s'oppose, mais qu'il porte en quelque sorte en lui-même comme une menace permanente, la multitude turbulente qui se réunit au saloon, lieu ouvert qui est sans doute le seul dans le film à ne pas être doublé. Singularité sans doute qui expose à la fois l'ambiguïté et le caractère central de ce lieu où se rencontre la multitude dans ce qu'elle a de négatif (Valance et la peur qu'il suscite) et dans sa capacité à se réunir en peuple, à devenir politique⁵. À moins que la salle de rédaction, pratiquement en face, de l'autre côté de la rue, puisse en être le double : son écho réfléchi plus que sa vérité. Le saloon est le lieu de la turbulence, de la multitude qui se laisse aller à ses passions, dont la boisson est la figure exemplaire, et qui n'est jamais, chez Ford le catholique, l'expression du péché et de la bassesse humaine. C'est aussi, dans la première partie du film, le lieu de Liberty. Mais, durant la réunion politique, le désordre doit se muer en ordre : l'alcool y est interdit. Le maillet du président transforme le brouhaha et les mouvements épars en silence relatif, permettant le discours qui expose les règles sans lesquelles la multitude continue à régner. Tout suggère dans la séquence l'idée d'une communauté sans dehors, qui trouve en elle-même les principes qui la fondent, même s'ils lui parviennent par la médiation de l'avocat venu de l'Est : celui-ci en est membre, au même titre que l'aubergiste suédois, ou que le *good boy* éleveur de chevaux, voire que le *bad boy* qui surgit depuis la rue pour revendiquer son droit de vote.

Le peuple est ici l'ensemble de ceux qui ont droit de vote : peuple juridique qui reconnaît le droit, et qui n'est pas fondé sur une donnée ethnique. Pourtant Pompey reste en dehors, assis

5. Il faut noter que si le saloon n'est pas doublé par un lieu qui en serait comme la vérité, il a un pendant dans la taverne des Mexicains, son autre où se réunit une fraction incluse/exclue du peuple. Les deux lieux s'ignorent et ne communiquent pas : seul le personnage de Peabody peut passer de l'un à l'autre. Ainsi s'expose l'une des lignes de fracture qui traversent la Cité.

près de la porte, somnolent, comme s'il n'était pas concerné par ce qui se passe à l'intérieur. Apparence trompeuse, puisqu'il interviendra, menaçant Liberty de son arme pour empêcher son coup de force. Dedans et dehors en même temps, comme je l'ai déjà montré. Par contre Liberty Valance lui, peut faire partie de l'assemblée du peuple, ce qui signifie qu'elle a le pouvoir de le contraindre à respecter les règles du droit, au moins pendant le temps de la réunion. C'est évidemment un moment essentiel : contrairement au peuple social qui se pose en s'opposant aux grands, le peuple juridique s'expose ici comme réunion de tous, engageant une réflexion sur le bien commun, capable d'inclure le *dissensus* : Valance y est le représentant de l'intérêt des gros éleveurs pour lesquels il travaille, s'opposant aux intérêts du petit peuple. En même temps la force collective, incluant l'arme de Pompey, c'est-à-dire aussi de Tom, a laissé apparaître la possibilité d'une autre espèce de force que celle dont usent Valance comme Doniphon : non pas une force de maîtrise, au bénéfice d'un particulier, mais celle du droit, d'un droit effectif qui sort de l'angélisme dans lequel le discours des seuls principes pouvait l'enfermer. Mais il reste clair que le peuple ne pourrait pas se constituer sans l'intervention en son sein du juriste qui connaît le droit, et du journaliste, vecteur du débat public.

Tant que l'État ne sera pas institué, la «loi de l'Ouest» prévaudra hors des limites de l'Assemblée. Non parce que le peuple retourne à la boisson : on a déjà dit qu'elle n'était qu'un péché véniel. Mais parce que l'institution n'a pas fait disparaître les contradictions qu'elle a pour charge de régler ou de canaliser. Suivant la tradition politique américaine, l'État rend possible la quête du bonheur, il ne le réalise pas. Les délégués élus, la tâche reste à accomplir : soumettre effectivement la violence et endiguer les appétits des gros éleveurs.

On a beaucoup écrit sur le duel qui oppose Liberty Valance et Ransom Stoddard. De mon point de vue, sa compréhension passe encore par la séquence de la leçon d'instruction civique. Celle-ci se termine par la suspension de la leçon, au risque qu'elle ne reprenne jamais, Ransom effaçant du tableau noir la devise «l'instruction est la base de la loi et de l'ordre», pour déclarer, sous le portrait de Washington : «Quand la force menace, vouloir se faire entendre est vain». Maintenant, seule la force peut endiguer la force. Mais quelle force ? L'ordre des séquences répond à cette question. La leçon de tir que Tom inflige à Ransom en donne une figure négative : la force de l'habileté individuelle, celle de la «loi de Shinbone» qui veut que «chacun règle ses comptes», et qui reste dans la logique de la maîtrise. Il faut justement que l'usage de la force contre Valance ne puisse pas apparaître comme règlement de compte personnel. L'escamotage des affronts subis par l'avocat dans la première partie du récit

contribue à installer cette idée. La violence de Valance contre l'assemblée électorale en est une seconde condition : le peuple réuni a montré sa puissance en intégrant Valance en son sein, ce qui est manière de l'obliger ; les menaces proférées contre chacun des membres de l'Assemblée sont la marque de ce que la violence n'a pas disparu. Le défi lancé à Stoddard n'est plus défi personnel, mais mise en cause du représentant élu. Le sac du journal donne la mesure de ce qu'est l'usage de la force chez Valance : la volonté de maîtrise qui, ici aussi, s'en prend à un représentant de la communauté, avec une violence sans limite.

Tous ces éléments légitiment le duel, qui apparaît comme seule issue possible : Stoddard relève le défi après l'agression du journaliste, après que son enseigne d'avocat a été coupée en deux par Valance, ne laissant que son nom, accroché à un clou : l'avocat, l'homme de loi (qui n'est pas l'homme de la loi) est séparé du sujet qui ne peut se restituer qu'en affrontant la violence réelle, puisque c'est l'existence de la loi qui est en cause. Il apparaît comme capable d'un usage de la force qui ne procède pas de la maîtrise, même s'il ne peut s'agir d'une force légale, puisqu'il n'est pas mandaté pour cela. Il incarne donc la possibilité d'une force légitime, antérieure à l'institution politico-juridique qui rend possible la contrainte légale, et qui soit au fondement de celle-ci : figure du droit *et* de la force du droit, capable d'en imposer à la force de la maîtrise. Troisième terme nécessaire qui dépasse l'opposition de la violence et des mots, de la force réelle et de l'impuissance du discours, de la virilité des hommes de l'Ouest et de la féminité de l'homme de loi. Le tablier dont Ransom est affublé au moment du duel condense tous ces signes : attribut féminin, par opposition au holster du cow-boy, il est aussi le signe de la dette réglée, puisqu'il est le signe du travail fait à l'auberge en paiement de la pension. Tuer Liberty Valance, c'est ce que tout le monde désire sans oser le faire. Il faut donc que ce soit réalisé par un homme ordinaire et extraordinaire, figure héroïque, qui puisse apparaître comme incarnation de cette force singulière qui n'est pas volonté de maîtrise. Mais un homme ordinaire n'a pas les moyens de tuer ce tireur d'exception. Il faut donc croire qu'il peut le faire, contre toute évidence.

C'est le journaliste Peabody qui va tailler le costume du héros à un Ransom dont le corps paraît trop frêle pour l'endosser, lors de l'Assemblée territoriale, en dressant le grand récit de la conquête de l'Ouest : ici régnait la loi des tomahawks, quand les bisons et les peaux-rouges erraient dans la contrée, selon la loi de la survie ; alors sont arrivés les pionniers et les aventuriers, les intrépides qui se sont opposés à cette loi ; puis les éleveurs ont fait de ce territoire leur propriété privée ; aujourd'hui, « à l'époque du chemin de fer et du peuple », il

faut des routes et un État qui rende possible la prospérité de chacun, raison pour laquelle il faut voter pour l'homme qui est venu ici armé seulement du code, et non d'un fusil. Téléologie du progrès dont l'imaginaire se donne comme unificateur face à ce qui apparaît comme mystification fondée sur le langage religieux du porte-parole des éleveurs accusant Stoddard du crime majeur : se prendre pour l'incarnation de la loi, jusqu'à confondre les rôles d'avocat, de procureur et de bourreau. « Cet homme est marqué du signe de Caïn », et ne peut donc pas être le représentant du peuple. Tout se passe comme si Ford cherchait à articuler le théologique et le politique, de telle sorte que celui-là ne puisse être le fondement de celui-ci, tout en restant dans le cadre d'une pensée qui ne peut les séparer totalement. L'interdit religieux, « Tu ne tueras pas ! », ne vaut pas de façon catégorique en politique. La réponse du journaliste est doublement sidérante : « Valance, un homme ? », ce qui peut être aussi entendu comme écho du début du récit : « Les Indiens qui erraient là, des hommes ? ».

« Avoir tué un homme », ou non, est l'une des questions qui hantent nombre de films de Ford. Le religieux supporte cette ambivalence : la nature pécheresse de l'homme rend incontournables non seulement la mortalité, mais le meurtre, en même temps que l'amour divin rend possibles la promesse et la confiance sans lesquelles aucune communauté ne pourrait exister. Double thème au fondement de la pensée politique américaine, que Ford déploie magistralement ici, et qui traverse toute son œuvre. Le héros n'est pas un saint : il donne figure à un homme qui assume sa culpabilité pour permettre le dépassement de l'état de violence. « Ransom » en anglais signifie à la fois « la rançon » et, comme verbe, « racheter ». Tuer Liberty Valance est la rançon à payer pour racheter la communauté de sa propre lâcheté, la constituer en donnant force au droit. Il est remarquable que le religieux ne soit présent qu'en filigrane dans tout le récit : le bâtiment de l'église ou du temple n'est visible que dans le Shinbone actuel, dans lequel débarquent le sénateur et sa femme.

Il faut que, à ses propres yeux, Ransom soit blanchi du meurtre qui le met en contradiction avec lui-même. La belle âme ne peut être politique. Qu'en est-il du flash-back dans le flash-back, du récit de Tom qui énonce la vérité du duel ? J.-L. Leutrat a montré le caractère indécidable de la vérité de cet épisode : le procédé qui introduit le second flash-back est, traditionnellement, celui qui sert à introduire le rêve et le seul témoin qui pourrait confirmer le propos du sénateur, Pompey, n'assiste pas au récit et n'est pas interrogé. Rien ne permet donc d'affirmer que les choses se sont bien passées ainsi, que nous n'avons pas à faire à une reconstruction de la part du vieux sénateur cherchant à se laver de l'accusation. Il faut que les

deux figures de la violence de maîtrise sortent de la scène, selon deux voies distinctes : en exécutant Liberty Valance, Tom fait un usage de la violence qui, paradoxalement, le dépossède de Hallie ; il sacrifie sa volonté de maîtrise.

Là n'est pas l'essentiel, pour la question qui nous occupe : il faut, du point de vue de l'imaginaire du peuple, que l'on puisse croire à la possibilité d'un exercice de la force qui donne force au droit, d'un autre régime de la force que celui de la maîtrise. Que cet usage considère comme inhumains ceux, le gangster certainement, mais sans doute aussi les Indiens, contre qui elle s'exerce, est alors compté pour rien. Telle est la rançon du rêve et ce qui lui confère sa puissance. « On ne pourra donc pas reprocher au rêve américain de n'être qu'un rêve : c'est ainsi qu'il se veut, tirant toute sa puissance de ce qu'il est un rêve ». Pour y parvenir il doit être incarné dans une figure qui lui donne chair, fermant ainsi le dispositif imaginaire par lequel le peuple se donne de lui-même l'image qui lui permet d'agir. « 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 désirs et ses convoitises, sur ses valeurs et ses idéaux : illusions "vitalistes", illusions réalistes plus vraies que la vérité pure⁶. »

Cette incarnation, ce moment où le symbole prend chair⁷ se donne à voir au moment où Stoddard revient dans la salle de l'Assemblée territoriale : il l'avait quittée honteux, défait devant l'accusation morale portée contre lui, la salle semblant basculer sous la rhétorique du représentant des éleveurs ; il y fait un retour triomphal, comme si les électeurs savaient et ne savaient pas ce qui venait de se dire dans le bureau. Il peut alors s'assumer en conscience comme figure symbolique qui donne chair au désir de justice des gens du peuple, parce qu'il se sait ne pas y être identifiable. Figure qui par un jeu de renvoi constitue l'image sans laquelle le peuple ne serait pas.

Ni la constitution éthique de la leçon d'instruction civique, ni celle, juridique, de l'Assemblée ne peuvent suffire à constituer un peuple. Il faut cette constitution imaginaire qui donne chair à ses croyances, et qui n'est possible qu'à travers une figure qui l'assume, sans se faire elle-même des illusions sur elle-même. Telle est la leçon que Ford veut tirer, non seulement à travers la formule fameuse du journaliste, « Dans l'Ouest, quand la légende dépasse la réalité, on imprime la légende », mais aussi dans la scène finale où l'on voit le sénateur et sa femme, figés dans leur corps comme dans un corset, s'entendre dire par l'employé de la compagnie de chemins de fer : « Rien n'est trop beau pour l'homme qui a tué Liberty Valance ». Assumer l'hypocrisie sans laquelle la politique n'est pas possible.

6. G. Deleuze, *L'Image-mouvement*, p.205. | 7. Ces formules empruntent beaucoup à J.-T. Desanti, *Un destin philosophique*.

Raison des effets.

Où est la vérité ? Dans l'ultime récit de Tom ? Dans la décision de ne pas publier la vérité ? La question n'est pas indépendante de celle qui porte sur le statut même du film en regard de l'histoire du genre. Montrer le caractère mythique du mythe, c'est déjà le détruire : sa déconstruction conduirait à cette perte de l'illusion, premier moment de la pathologie, si l'on suit la remarque de Deleuze.

Les choses me semblent un peu plus complexes : n'oublions pas en effet que tout le film est construit sur la démultiplication des points de vue. Son dispositif contribue à montrer que le point de vue immédiat, celui d'une imagination réagissant spontanément, doit être critiqué par un autre point de vue qui permette d'en réfléchir la relativité. On peut donc le comprendre en suivant la figure pascalienne du « renversement du pour au contre »⁸ :

– Le peuple croit que Stoddard a tué Liberty Valance ; le peuple croit au mythe, le prend pour vérité, ignorant qu'il s'agit là d'une croyance.

– Les demi-habiles dénoncent la mystification, et réclament la transparence. Le sénateur Stoddard est tenté par cette solution qui le laverait de la faute théologique d'avoir tué un homme. On comprend aussi que cette position de transparence aurait favorisé les gros éleveurs en supprimant le héros populaire capable de s'opposer à eux. Les demi-habiles ne comprennent pas la nécessité de l'imaginaire.

– Les habiles comprennent qu'il faut des mythes pour le peuple ; ils vont même jusqu'à se faire producteurs de mythes ; c'est ici le statut du journaliste, tant Peabody, fondateur du *Shinbone Star*, que son actuel rédacteur en chef, qui détruit la vérité des faits au profit de la légende. Ce que les habiles ignorent, c'est qu'une légende qui se sait légende ne peut plus être objet de croyance.

– Les vrais croyants savent que le peuple a raison pour une autre raison que celle du peuple. C'est la posture du vieux sénateur et de sa femme, qui assume son statut de figure charnelle d'une légende : telle est la véritable rançon que Stoddard paie, ou plutôt dont il est le paiement. Avant-dernière scène du film, avant de voir le train refermer la parenthèse qui a été ouverte par la première, et s'enfoncer dans la campagne riante et prospère. Or, de ce point de vue, la vérité énoncée de ce qui apparaît comme une confession fait partie intégrante du dispositif.

Où est la vérité ? Quelle vérité ? La vérité de fait est sans importance ici. Ce qui importe seul est la vérité du film, ce qu'il pense, qui est dans ce jeu de renversement des différents points

8. « Il est donc vrai de dire que tout le monde est dans l'illusion, car encore que les opinions du peuple soient saines, elles ne le sont pas dans sa tête, car il pense que la vérité est où elle n'est pas. La vérité est bien dans leurs opinions, mais non pas au point où ils se figurent. Il est vrai qu'il faut honorer les gentilshommes, mais non pas parce que la naissance est un avantage effectif, etc. » Pascal, *Les Pensées*, édition Lafuma, fragment 92. Cf. aussi les fragments 90-95.

de vue. Je ne sais si Ford a lu Pascal, mais cette figure rhétorique permet également de comprendre une autre ambiguïté. Quel est le sujet du film ? Le titre nous le donne, mais il le donne en un jeu de mots anglais : *The Man Who Shot Liberty Valance*, s'entend soit comme *L'Homme qui tua Liberty Valance*, soit comme *L'Homme qui tourna Liberty Valance*⁹. La raison pascalienne des effets nous fait voir celui qui tourna ce film réfléchissant le moment imaginaire de la constitution du peuple américain, s'interrogeant sans doute sur ce qui est ou doit être le mythe agissant au moment où il tourne. Où est la vérité de l'histoire ? Les faits sont inaccessibles. Tout le film nous a appris que notre perception de spectateur peut être manipulée. « Two shots : le train qui arrive amorce un voyage dans le temps ; celui qui part ne peut se voir sans qu'on lui suppose l'image du premier ; il emporte avec lui cette image en en constituant ainsi une troisième, strictement mentale. Le travail de réflexion qu'engage Ford sur l'histoire et le genre est ainsi : deux images pour en obtenir une troisième¹⁰. »

Raison des effets : dans ce jeu du « renversement du pour au contre », qui n'a rien de dialectique, se dit cinématographiquement la philosophie de l'histoire à l'œuvre chez Ford. L'histoire n'y est jamais le déploiement téléologique de la nécessité de l'Idée. Le récit qui en est donné n'en découvre pas la raison profonde ou l'origine qui fait sens. Il s'agit plutôt d'exposer, comme chez Pascal d'ailleurs, le jeu des relations entre les effets dont la raison ultime échappe aux protagonistes, pris dans des situations sans cesse changeantes et qu'ils ne sauraient maîtriser. Le « héros » est alors celui qui ajuste, au mieux de la cohésion de la communauté, l'ensemble de ses parties.

9. Cette remarque est due à J.-L. Leutrat, *op.cit.*, sur lequel je m'appuie dans ce qui suit.
|10. *Op.cit.*, p.103.



Ce monde est comme une fenêtre.