



## 6. Mything young Mister Lincoln

Stéphane Pichelin

### Mything young Mister Lincoln

\_Si le cinéma de John Ford peut être caractérisé en une seule formule, tout le monde semble à peu près d'accord pour choisir la célèbre réplique de *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962) : « *When the legend become facts, print the legend* ». La phrase est certainement emblématique de l'œuvre fordien, mais uniquement en ce sens que l'impression filmique de la légende se fait à travers le processus même de sa formation, et toujours en regard, toujours contredite par un autre récit dont on ignore finalement s'il est une contre-légende, la potentialité d'un mythe non advenu, ou au contraire une réalité factuelle, concrète, objective et dévoilante [1]. À la question posée dès le titre : « qui a tué Liberty Valance ? », le sénateur Ransom Stoddard n'apporte évidemment qu'une réponse déceptive : quelqu'un. Quelqu'un, « *The Man* » a tué Liberty, et le film insiste sans vergogne sur ce qu'implique le nom du mort. « *Liberty Valance's taking liberties with the liberty of the press ?* », interroge le journaliste Dutton Peabody. Or, pour un sénateur du fabuleux *Land of freedom*, il y a un enjeu politique urgent à reverser le meurtre de Liberty/liberté sur un tiers - surtout quand ce tiers, comme Tom Doniphon, est un représentant archétypique d'un rapport au pays archaïque, tout opposé au modernisme de Stoddard. La véridicité du récit dans le récit en reste indécidable, au simple niveau des faits et, avec elle, le statut du fait légendaire en tant que tel. S'agit-il, pour le réalisateur, d'un vice de forme culturel, où toute l'image que les USA ont d'eux-mêmes est dramatiquement faussée - constat politique ? Ou d'une constance de la culture, qui n'existe qu'en fonction des mythes et légendes qu'elle se donne - constat anthropologique ? La réponse n'est pas nécessairement unilatérale et peut varier de film en film, au gré de la longue carrière de Ford. Mais il apparaît qu'elle tient un rôle majeur dans une grande partie de l'œuvre. Car, si le dédoublement du récit de la mort de Liberty Valance rend explicite la dialectique de la légende et de son contrepoint, celle-ci n'en est pas moins implicite dès 1939 avec *Young Mister Lincoln*.

↳ Problèmes chronologiques \_Vers le milieu de *Young Mister Lincoln*, Lincoln et son compagnon au bonnet de castor, Efe Tyler, vont rendre visite aux femmes Clay. La séquence commence dans une rue de Springfield où les deux hommes montent leurs mules sous le regard amusé d'un groupe d'hommes assis devant le magasin de Joshua Speed. Puis, on retrouve les voyageurs sur un long chemin rectiligne passant entre les arbres sur la rive du fleuve. Ils traversent ensuite une rivière débordante et dépassent un champ de maïs avant d'arriver à la ferme. Là, Lincoln associe les femmes Clay aux mortes qui ont marqué sa vie (sa mère, sa sœur, Ann Rutledge) avant de lire à Mme Clay une lettre de son fils Adam, de demander à Corrie Sue une assiette de fanes de navets, de recevoir des mains de Sarah l'almanach qui va disculper les fils Clay et de revenir vers leur mère pour un interrogatoire. Les *Cahiers du Cinéma* ont bien montré comment Lincoln, en assimilant la famille Clay à la sienne propre, « se délire en fils de famille » ; et Nick Browne, à leur suite, a tiré les conséquences de l'acceptation de ce délire par la mère Clay, son adoption tacite de l'avocat, qui concourt à son élévation au rang de mère-que-tout-le-monde-voudrait-avoir, de figure maternelle ontologique [2].

La scène paraît bien calée chronologiquement dans un récit qui s'affiche, à la façon d'une chronique, très précis sur ses datations. Le film s'ouvre sur une localisation spatiale et temporelle : New Salem, Illinois, 1832. Dès la première séquence, Lincoln reçoit les Blackstone's Commentaries ; à la deuxième, il est en train d'y découvrir les rudiments de la Loi : d'une séquence à l'autre, la similarité de climat et le peu d'avancée du récit suggère un temps court, de quelques heures à quelques

## 6. Mything young Mister Lincoln

---

semaines. La troisième séquence est inaugurée par la débâcle du fleuve et marque une avancée temporelle sensible. Plusieurs mois, voire plusieurs années, se sont écoulés entre le flirt avec Ann et la visite sur sa tombe. Le film en élude le nombre exact en recouvrant de neige la date du décès, mais un simple coup d'œil sur un dictionnaire permet de rétablir la continuité chronologique. Ann meurt en fait en août 1835 ; la séquence ne peut donc pas prendre place avant la fin de l'hiver 1836 ni après les fin de l'hiver 1837, car le film enchaîne sur une nouvelle datation explicite, l'entrefilet du Sangamo Journal annonçant l'installation de Lincoln comme avocat à Springfield au 12 avril 1837. Une illustration des conséquences de cette installation est immédiatement donnée par un passage dans le bureau du jeune avocat - passage orchestré avec brutalité par les éclats de voix des deux mormons plaignants, qui rompent avec le ton du film jusque là. L'effet est double. D'une part, la rupture sonore de l'enchaînement produit une impression de soudaineté et opère une compression chronologique analogue à celle du passage de la première à la deuxième séquence, ce qui place l'insert sur le Sangamo Journal et son exemplification *in vivo* dans une continuité temporelle courte (quelques heures, quelques mois). D'autre part, la séquence des mormons est postdatée par rapport au jour de la fête de l'Indépendance, soit un 4 juillet copieux où se succèdent encore les réjouissances populaires, le meurtre et la tentative de lynchage. Changement de régime temporel, puisque le film se poursuit sur la base de ce seul marqueur où l'année manque, et à travers la lettre de Mary Todd qui situe le bal à proximité du « *recent deplorable uprising*, jusqu'à ce que, vers la fin du film, entre les deux journées du procès, on retrouve Lincoln manipulant l'almanach sur lequel est distinctement imprimé 1837. Le final sur un orage - signe classique d'une fin d'été - laisse supposer que la durée séparant l'affaire des mormons et la résolution du procès des Clay (comprenant la visite à la ferme) s'étend sur les mois de juillet et août 1837. La construction temporelle appuyée sur les signes écrits apparaît singulière, en ce qu'un quart du film couvre cinq années quand les trois-quarts restant ne représentent que deux mois : étrange déséquilibre qui fait penser à une introduction anormalement longue ou à une première partie exceptionnellement courte. Cette chronologie ne tient en fait que par un double effet de langage, où l'annonce de la date, « forme parfaite de la vérité indiscutable » [3] propre à la chronique, est relayée par une unité thématique (le judiciaire sous toutes ses formes et dans ses liens au politique) et d'action inséparable d'une unité de temps (l'été 1837).

>>>

\_Le problème est que cette construction, tellement évidente qu'elle est généralement négligée, est incompatible avec les informations plastiques véhiculées lors de la visite à la ferme. Par exemple, la longueur des ombres dans les rues de Springfield pourrait à la rigueur évoquer un tout petit matin d'été, de très bonne heure, sauf que les badauds mirant Lincoln et Tyler sont déjà profondément enfoncés dans leur nonchalance et s'exposent au soleil comme à une denrée rare plutôt que comme à un inconvénient estival. De plus, on peut apercevoir parmi eux Sam Boone, futur juré dont l'examen par Lincoln révélera un caractère rétif à la besogne et, par induction, à un lever précoce. Au vu de ces seuls indices, on peut soupçonner que la scène prend place non en été, mais à une heure tardive d'un matin du début du printemps ou du milieu de l'automne. La suite de la séquence va dans ce sens. Les branches des arbres sont nues entre Springfield et la ferme. Les pieds de maïs sont sans épis et le champ semble délaissé depuis plusieurs mois. Les labours mentionnés dans la lettre d'Adam et la préparation de fanes de navets par Corrie Sue sont des activités automnales ou printanières. Par contre, l'étiage élevé des eaux traversées par les deux hommes, les lourdes grappes de fleurs surplombant le champ de maïs et la musique tendre et joyeuse accompagnant l'arrivée à la ferme sont indubitablement des marques du printemps. De même, la précision de Sarah

## 6. Mything young Mister Lincoln

---

Clay quand elle tend l'almanach - the new almanach - serait incongrue en été et absurde à l'automne alors qu'elle garde toute sa pertinence en mars ou en avril. Après tout, le printemps est en accord avec la situation psychologique du personnage Lincoln dans cette séquence : la ferme des femmes Clay le ramène à celle de ses parents, à son enfance, au printemps de son existence et efface, au moins temporairement, l'hiver des morts successives de sa mère, de sa sœur et d'Ann. Par ailleurs, la ferme maternelle isolée dans une campagne accueillante est un lieu commun édénique, où la bonne nature, opposée à la violence des villes, reconstitue le Paradis perdu de l'enfance du monde et de l'humanité en un printemps éternel et ontologique. Du point de vue symbolique, tout est en ordre. \_Du point de vue chronologique, par contre, tout nous échappe. Car il ne peut s'agir que du printemps 1838, ce qui entraîne une nouvelle configuration temporelle. Dans ce nouveau cadre, tout ce qui se passe entre l'insert sur le Sangamo Journal et le bal a toujours lieu en 1837 ; mais la suite, avec le don du « nouvel » almanach, prend place en 1838 et entre en contradiction totale, mortelle pour le récit, avec l'année « 1837 » inscrite sur l'almanach. Il faut alors déterminer si l'incohérence n'est que le résultat du printemps comme nécessité symbolique - mais, dans ce cas, une simple réplique aurait pu suffire à rétablir en douceur la cohérence du récit - et on doit conclure que *Young Mister Lincoln*, malgré son apparence de maîtrise absolue, est parsemé de quelques oublis ou bien Ford aurait-il décidé de sacrifier délibérément la cohérence du récit pour une cohérence supérieure, de l'ordre du discours. \_Il faut se rappeler que l'almanach qui sert à confondre un témoin emprunté par les scénaristes (John Ford et Lamar Trotti) est dérivé du célèbre procès *People vs. Armstrong*. Duff Armstrong, fils d'un vieil ami de Lincoln, fut accusé du meurtre commis dans la nuit du 29 août 1857 sur la personne de James Preston Metzker. Lincoln assura la défense lors du procès qui se tint l'année suivante, en 1858. Et, à l'aide d'un almanach, il défît le témoignage de Charles Allen, principal témoin pour l'accusation, qui jurait avoir été témoin du meurtre, se tenant à cinquante mètres de distance. La scène du crime était alors très bien éclairée par la lumière de la lune. Personne n'ayant pu vérifier cet almanach, une rumeur persistante affirmait qu'il ne s'agissait pas de l'almanach de l'année du meurtre. À vingt ans d'écart dans la fiction (1837/38 au lieu de 1857/58), le cas est exactement semblable à celui du film (là non plus, personne ne vérifie la couverture de l'almanach) et la rumeur est parfaitement justifiée si on s'attache aux données plastiques printanières, complètement erronées si on s'en tient aux dates écrites. \_La seconde moitié de *Young Mister Lincoln* est donc construite sur deux lignes temporelles simultanées et inconciliables, engageant chacune différemment le statut de l'almanach. Selon l'une, appuyée sur les données scripturales (les datations successives, y compris celle inscrite sur l'almanach lui-même, mais aussi le geste lincolnien comme écriture mythique de l'histoire des USA), Lincoln gagne loyalement le procès grâce à son intelligence et à son lien avec le peuple (les petits-blancs Clay). Selon l'autre, qui s'origine dans les informations plastiques de la séquence à la ferme, le contenu de l'almanach ne concerne en rien le procès et Lincoln ne doit sa victoire qu'à son intuition de la culpabilité de Cass et à la violence coercitive qu'il lui applique. Et les deux possibilités coexistent, impliquant deux figures de Lincoln contradictoires, sans qu'à aucun moment le spectateur puisse se permettre (autant qu'il ait perçu les deux temporalités) de choisir l'une au détriment de l'autre. \_Le brouillage temporel autour de l'almanach n'est en fait pas isolé. La première partie du film, autant que par des dates, est ponctué par des bizarreries chronologiques. L'année de la mort d'Ann Rutledge est illisible sur sa tombe, cachée par la neige, et le geste de Lincoln manque à découvrir l'inscription tout en soulignant plutôt l'absence. Refus de dévoilement qui ressemble à un point d'interrogation, un questionnement fait au regardeur invité à aller voir ailleurs, hors de la fiction et de la légende, ce qui se dit et s'écrit de la réalité historique. L'impression est renforcée par l'enchaînement sur la page du Sangamo Journal annonçant l'installation de Lincoln au 12 avril 1837 - alors que le journal lui-même est daté du 5 avril, soit une semaine avant l'information qu'il publie. Peut-être que la post-datation de l'information était

## 6. Mything young Mister Lincoln

---

une habitude de la presse américaine du XIXe siècle. L'affirmative laisserait intacte la singularité du choix de Ford de garder ce vestige d'une disposition inusitée dans un film qui ne cesse pas par ailleurs de déformer et de romancer l'histoire. D'autant plus que ce journal qui précède la nouvelle semble aussi bien la créer et ramène à toute vitesse vers la réplique citée en début d'article de *The Man Who Shot Liberty Valance*. La fiction a beau confirmer immédiatement la nouvelle en s'introduisant dans le cabinet de l'avocat, le *Sangamo Journal* n'est pas moins mis en position de créer Abraham Lincoln en avocat de la même façon que Dutton Peabody, journaliste ignorant la vérité, et son successeur indigne mais mieux informé, créent et pérennisent Ransom Stoddard en tueur-libérateur. La collision de l'année manquante sur la tombe et des dates inversées sur le journal (rappelant encore *Liberty Valance*, où c'est près d'un cercueil que Stoddard raconte son histoire au journaliste), cette collision fait jouer les séquences l'une sur l'autre dans une logique où ce n'est plus la date qui est la « forme parfaite de la vérité indiscutable » mais bien son absence, qui force pour la combler à s'extraire de la fiction. Par contre, le doute est jeté sur l'ensemble du film, avec tout son système de datation qui ne sert peut-être qu'à dissimuler un simulacre et la création d'un personnage fictif sous des oripeaux historiques - en bref, l'établissement d'un mythe.

>>>

Vers son origine \_Il reste à voir une figure temporelle, géographique aussi, qui, sans cette fois mettre en cause la structure du film, sert à en préciser son contenu politique - et à expliquer, entre autres, la place mineure accordée à l'esclavage. À cet égard, l'ordonnement de la parade du 4 juillet, jour de l'Indépendance, n'est pas indifférent. Le défilé est ouvert par les Silver Cornets, soit la milice contemporaine au récit, suivis par les rescapés de la guerre de 1812 contre l'Angleterre qui permet l'affirmation de l'identité des USA face à l'ancienne puissance coloniale, de ce fait surnommée « seconde guerre d'indépendance ». Viennent ensuite les vétérans de la Révolution de 1776, vieillards chenus survivants de la guerre d'Indépendance proprement dite. Puis la parade se clôt sur Lily, habillée anachroniquement à la manière d'une Statue de la Liberté délurée (la couronne et la flamme, le sex appeal en supplément) et flanquée d'un panneau marqué Illinois Heart of the West. Lily élève la partie pour le tout, le territoire de la fiction au niveau de l'ensemble de l'Union, concluant la remontée dans le temps qu'opère le défilé par une expression territoriale minimale : les USA comme réalité purement géographique, patchwork d'états-frontières encore autonomes les uns par rapport aux autres et par rapport au pouvoir central - justement la situation des 13 colonies d'Amérique du Nord avant la Révolution de 1776. Le moment de cette Révolution et du passage à l'indépendance et à l'Union s'insère en fait entre les plans des vétérans de 1776 et ceux de Lily, dans la courte scène où Stephen Douglas, pour sa première apparition dans le film, préside à la rencontre de Mary Todd et Abraham Lincoln. Le spectateur nord-américain sait déjà - pour l'avoir appris à l'école - que Douglas et Lincoln seront adversaires lors de l'élection présidentielle de 1860, remportée par le second. Il sait aussi que Mary Todd est la future Première Dame et, avec un peu de chance, que Douglas était bel et bien présent au moment de leur rencontre, à la fin des années 1830. La rivalité amoureuse entre les deux hommes prend donc immédiatement une tournure politique, où la conquête de Todd vaut pour la conquête des Etats-Unis. Au travers de Todd, Lincoln fait la connaissance du pays qu'il doit et va séduire. Mais Ford trace très précisément le cadre de l'événement en le situant un 4 juillet, entre les restes de la Révolution et une personnification du territoire, et en mettant dans la bouche d'Elizabeth Edwards cette réplique apparemment anodine : *This is my sister who's just come up from Lexington*. Que Mary Todd ait été originaire de Lexington est un simple fait historique - Lexington dans le Kentucky, ce qu'Edwards manque à préciser. L'omission est ambiguë. Outre Lexington, Kentucky, il y a un autre Lexington, mais dans le

## 6. Mything young Mister Lincoln

---

Massachusetts, terre d'arrivée des Pilgrim Fathers du Mayflower, dont le pacte « est devenu pour les Américains le symbole des origines nationales et des libertés politiques » [4] ; et c'est aussi là, à Lexington, Massachusetts, que furent tirés les premiers coups de feu de la Révolution à la fin de 1775.

La fille venue de Lexington et disputée par les deux prétendants à la Présidence fonctionne d'évidence comme une expression de l'entité nationale issue de la Déclaration d'Indépendance, se différenciant de l'expression brute du territoire (la fonction de Lily) par un contenu constitutionnel. Or, c'est bien plus une différence d'interprétation de la Constitution que leur souci du sort des esclaves qui opposa politiquement Lincoln et Douglas pendant 20 ans, jusqu'à l'élection de 1860. En refusant d'aborder directement le problème de l'esclavage, Young Mister Lincoln tourne le dos à une lecture rétrospective de l'histoire et colle au plus près des débats de l'époque de l'action. Les divergences d'opinion sur l'esclavage dans les années 1850 relevaient « de préoccupations exclusivement politiques, dans lesquelles l'institution particulière [servait] d'alibi. » [5] Le clivage entre les deux hommes ne se faisait donc pas d'abord sur une éventuelle libération des Noirs (au mieux projetée par Lincoln à échéance de quarante ans) mais sur la délicate question du niveau institutionnel habilité à en prendre la décision. Opposition vieille comme le pays entre fédéralistes, partisans d'un Etat central fort réunis au sein du parti Républicain et anti-fédéralistes favorables à la limitation des pouvoirs centraux et à une « souveraineté populaire » de chaque Etat pour son propre compte, qui se retrouvaient dans le parti Démocrate. Le film se place sur ce terrain là et le balise d'abord par les rapports qu'il établit entre le champ et le hors-champ.

>>>

La politique du centre

Encore Liberty Valance. Dans la recension des emprunts que Ford y fait à ses autres films, il me semble que Jean-Louis Leutrat [6] en oublie un, peut-être le plus évident. Comme Valance, Scub White meurt deux fois, dans une scène célèbre et cruciale. La première fois, il meurt hors champ. Un éclair, une détonation, l'interruption de la musique semblent annoncer suffisamment un drame auquel le plan suivant donne tout de suite un nom connu du spectateur : murder. Paradoxalement, l'irrévocabilité de la signification du coup de feu est d'autant plus certaine que le meurtre se passe hors champ. Il faut dire que Young Mister Lincoln est un film clos, presque théâtral dans sa façon de fermer les trois côtés de l'image - droite, gauche et lointain - à l'aide de toutes sortes d'éléments de décors entassés les uns sur les autres : redoublement des enclos de la scène d'Ann par le fleuve et des murs du tribunal par la barrière du prétoire ; clôture de la clairière où a lieu le meurtre, clôture de la cour de la ferme des Clay ; et l'interminable chemin reliant la ferme à Springfield en traçant moins une ligne de fuite que son contraire, l'impossibilité de s'échapper du cadre. Les personnages sortant du champ, soit sont immédiatement recadrés dans le plan suivant (cas le plus général), soit passent hors de l'action et tombent dans l'inexistence (les lyncheurs dispersés par Lincoln, par exemple). Dans la même idée, la canne à pêche de Scub harcelant Sarah et le couteau d'Adam flirtant avec Corrie Sue sont suffisants, dans leurs symboliques érotiques génitales, à représenter la totalité du personnage qui les manipulent et dont la présence effective devient tout-à-fait facultative. Tout le film se passe ainsi dans le champ et nulle part ailleurs. Aussi, la violence du meurtre, aidée par la bande sonore, vient de l'irruption brutale du hors-champ. La rupture de l'ordre filmique par l'ouverture du cadre à son dehors est aussi rupture de l'ordre psychique par la mort, rupture de l'ordre social par le meurtre. Cette violence trouve d'ailleurs son pendant et sa confirmation dans le surgissement de Cass : car il n'arrive pas dans la clairière, il est simplement déjà là et déjà en train de courir selon une trajectoire impossible, aucun espace ne s'ouvrant derrière lui pour justifier plastiquement sa

## 6. Mything young Mister Lincoln

---

course. Le hors-champ est devenu actif grâce au coup de feu à droite de l'image, dans la continuité du regard de Mme Clay, et il est rendu à son insignifiance par la suite par inversion formelle du motif : les bruits de pas viennent de la gauche, comme en informent les frères en se retournant. L'outrage à la raison que représente la trajectoire de Cass qui ne fait qu'exprimer avec brutalité le retour à la clôture. Le cadre, ouvert pour laisser passer la mort, est de nouveau clos. Or, dès lors que le cadre est refermé et que ce qui vient est nécessairement pris dans le champ, plus rien ne peut advenir du hors-champ où le meurtre a eu lieu de manière irréversible. Tout est dit et aucun espoir de rachat n'accompagne l'arrivée de Cass. Les deux frères n'ont plus qu'à retourner leurs regards vers leur mère, entraînant avec eux le regard des spectateurs dans la clôture du groupe familial redoublée par la division de l'image que le buisson central opère. Participe aussi de cette fixation de l'attention la quasi transgression dans l'axe, faisant passer de façon leurrante le pôle actif du coup de feu à la figure de Mme Clay bientôt rejointe par ses fils à droite du buisson central. Enfin, l'hésitation de Cass à la pointe du même buisson achève de séparer l'écran en deux images distinctes et non communicantes. Cass, de dos, peut alors poignarder Scrub ni vu ni connu, les spectateurs n'en sauront rien. \_ Toute la mise en scène est faite pour que le buisson central prenne le caractère d'une démarcation stricte entre les deux moitiés de l'image, qui s'autonomisent l'une par rapport à l'autre. Ford introduit organiquement un effet de split-screen où les deux demi-plans, rendus non-communicants, s'articulent comme deux plans indépendants - le buisson séparateur fonctionnant alors comme un hors-champ intérieur. Mais, soit que l'attention se porte sur le groupe familial dans la croyance que rien ne se passe à gauche, soit, au contraire, que dans un deuxième visionnage on s'attache à décrypter les gestes de Cass en ignorant la droite de l'écran, on rate dans les deux cas ce qui se transmet de capital d'un demi-plan à l'autre et dont la perception nécessite la vision globale du plan. Car à travers le hors-champ intérieur passe le regard de Mme Clay. La mère est bien le témoin oculaire qu'elle dit être, elle a assisté, non à l'illusion du meurtre de Scrub White par Matt ou Adam, mais bien au meurtre effectif commis par Cass. Ce fait rend urgent de comprendre les raisons qui font que la mère des accusés refuse de livrer le coupable. On peut facilement en dénombrer trois.

1. Personne ne le lui demande. La seule chose qui est inlassablement exigée d'elle par l'avocat autant que par le procureur, c'est de désigner lequel des deux frères Matt et Adam a tué Scrub. Ce à quoi la mère donne tout aussi inlassablement la seule réponse véridique : « I can't ». Elle ne peut tout simplement pas dire lequel des deux innocents est le coupable et répondre à une question impossible dans la forme où elle lui est posée. Et au fond, elle ne fait là que retrouver spontanément le formalisme judiciaire réclamé par Lincoln dans son discours aux lyncheurs - discours dont, deux inserts en témoignent, Mme Clay n'a pas perdu une miette.

2. Comme on l'a vu, Mme Clay n'est pas la mère uniquement de Matt et Adam. Elle est plutôt la figure d'une Mère ontologique, qui n'hésite pas à prendre Lincoln pour son fils. Et rien n'indique que l'englobement maternel s'arrête là. À l'inverse, le catholicisme universaliste revendiqué par Ford tout au long de sa carrière implique aussi l'universalisme de cette fonction maternelle. Cass, tout autant que Lincoln, Matt ou Adam, est le fils de la Mère et elle a les mêmes titres à le protéger en se taisant.

3. Luc Vancheri note que « l'innocence est chez Ford très peu liée au commun des actions, au jugement des hommes ou de Dieu. Elle marque avant tout une position du sujet devant le visible, ainsi qu'une certaine exemption d'image. Être innocent, c'est être soustrait au visible, c'est demeurer interdit ou empêché devant ce qui prend forme et consistance d'image. À l'opposé, être coupable, c'est être condamné au visible [...] L'innocent est aveugle ou aveuglé, le coupable est clairvoyant. » [7] Analyse confirmée par Young Mister Lincoln avec une légère nuance : l'aveuglement ou la vision peuvent également être un choix rétrospectif des personnages. En refusant d'avoir vu, Mme Clay

## 6. Mything young Mister Lincoln

---

*engage une innocence générale étendue à elle-même aussi bien qu'à Matt, Adam ou Cass. Inversement, c'est la prétention de Cass à avoir vu qui sert d'instrument à l'établissement de sa culpabilité. Par contre, l'argumentaire délivré par Lincoln lors du procès, selon lequel le silence de Mme Clay vient de ce qu'elle aurait vu le couteau d'Adam dans la main de Matt, cet argumentaire apparaît pour ce qu'il est : une figure de rhétorique visant à combler tous les trous de l'énigme pour en rendre la résolution inattaquable. Lincoln reconstitue le crime et, au passage, se fait magicien clairvoyant. Or la revendication de la vision fait le coupable, ce qui veut dire qu'au moment même où Lincoln prouve la culpabilité de Cass, il établit aussi la sienne propre - très particulière et politique. Car la justice aux Etats-Unis est un pilier de la démocratie et sa valeur politique s'exprime d'abord dans son formalisme et dans le respect de la procédure. N'est-ce pas en appelant à la procédure (some legal pomp) que Lincoln parvient à faire ajourner le lynchage ? Pourtant son crime, crime contre la démocratie, s'exprime moins dans l'extrapolation de ce que peut être raisonnablement le témoignage jamais porté, que dans l'appropriation radicale du regard du témoin. Ce que le vingt-cinquième plan après le coup-de-feu rend parfaitement explicite.*

>>>

*\_Dans le plan où Lincoln est au centre de l'image et cache le buisson de son corps, à droite se trouve le groupe des Clay, augmenté de Sarah et de Corrie Sue, à gauche, la foule amassée autour du cadavre, avec le shérif Billings à sa tête, se dirigeant vers les Clay à travers l'axe central. C'est justement sur le buisson central, sur le hors-champ intérieur, sur le regard porté par Mme Clay vers le meurtre, que Lincoln, de dos comme Cass auparavant, vient se poser. C'est à travers lui que le regard passe à présent, soumis à une véritable appropriation physique. Ayant ainsi fait siennes les relations Cass/Clay, il peut alors se permettre d'adapter à ses besoins, avec une vraisemblance minimum, les raisons du mutisme de la mère. Et ce n'est pas là la seule capture des relations sociales par le futur Président. La même forme de division au centre de l'image est récurrente dans tous les plans suivant immédiatement le meurtre, avec une variation des éléments réunis et distingués au sein de l'image : opposition-réunion de l'innocence et de la culpabilité propre à la Justice (Cass/Clay, repris plus loin en shérif+émeutiers/Clay), population fêtant l'Indépendance et s'ouvrant pour laisser passer le shérif (comme le politique cédant démocratiquement le pas au judiciaire), différenciation économique et culturelle entre le haut-de-forme d'Abraham Lincoln et le bonnet de castor d'Efe Tyler (deux pôles d'une globalité sociale, se déclinant à merci en citadin/coureur des bois, en possédant/non-possédant ou en civilisation/nature). Chaque binôme s'inscrit à chaque fois en un plan, l'unité subsumant et conditionnant la différence. En laissant de côté les questions érotique et spirituelle (très présentes tout au long de la séquence mais qui exigeraient de longs développements), on peut dire que le hors-champ intérieur à la division prend en charge la totalité des relations sociales - judiciaires, politiques, économique-culturelles - et les rabat sur la figure centralisée de Lincoln qui paraît les avaler, les digérer et les recracher dans la forme qui l'arrange, de la métamorphose du conflit des deux mormons jusqu'au transfert de la furie des lyncheurs des frères Clay à Cass, qui leur est livré à la fin du procès. La régulation des rapports sociaux par Lincoln, c'est d'abord leur capture au centre et par le centre, leur aliénation vis-à-vis des citoyens qui s'en trouvent dépossédés, et leur transformation en fonction des stratégies - à la fois moralistes et carriéristes - du centre. Toute la pratique concrète de Lincoln est dès lors l'occupation du centre comme foyer des regards et des rapports sociaux : il s'interpose entre les mormons et devant les lyncheurs, il conduit par une maladresse opportune sa cavalière au centre du cercle des danseurs, il se fait le dernier homme de la famille Clay, il se décadre pour mieux interrompre le procureur, il transforme le procès en un burlesque dont il tient la vedette et en permanence il attire à*



## 6. Mything young Mister Lincoln

---

*lui tous les regards (à l'exception notable du couple Edwards, reste nécessaire d'antagonisme politique visant bien entendu la Sécession sudiste). \_On retrouve la problématique de la forme de l'Etat annoncée par la parade : conformément à la réalité historique et contrairement à Douglas, Lincoln est montré en représentant du fédéralisme et de l'Etat central fort, régulant dans le détail les relations sociales en lieu et place des échelons plus locaux et des populations. Mais il est aussi dans la fiction ce qu'il fut en dehors, un Président de temps de guerre, ne reculant pas devant les mesures d'exception et anticonstitutionnelles : conscription obligatoire, mesures extra-judiciaires contre l'ennemi de l'intérieur, censure des journaux et limitation de la liberté d'expression, suppression de l'habeas corpus. Par la force des circonstances, la présidence Lincoln a été profondément anti-démocratique et le film l'enregistre sans la moindre ambiguïté dans le dernier plan du procès : le Juge Bell, le Procureur Felder, le Congressiste Douglas et, au fond, un des membres du Jury populaire sont tous quatre figés et regardent Lincoln remettre son gibus et adresser un clin d'œil à l'huissier : contre l'appareil complexe d'une démocratie frappée de stupeur, Lincoln établit sa complicité avec la bureaucratie. Légende noire de l'administration lincolnienne.*

### Recadrage (1)

*N'empêche que la double mort de Scrub White continue à poser un problème. Le récit explicite de Young Mister Lincoln, avec sa pointe dans la résolution surprise du procès, repose sur le simulacre des plans 1 et 2, autrement dit sur un effet de langage cinématographique (le coup de feu hors-champ suivi de la fuite des frères Clay loin de Scrub apparemment agonisant), contredit en 4 par un filmage littéral et secret (Cass poignardant Scrub). La rhétorique utilisée est très équivalente à celle qui détermine le caractère indécidable du statut de l'almanach (temps plastique - littéralité de l'image - contre temps scripturaire, code et effet de langage). Il semble alors légitime de transférer l'indécidabilité à toute la séquence du meurtre, et particulièrement à l'identité des coupables, en en assumant les étranges conséquences : Scrub serait bien tué deux fois et la cohésion du récit, déjà mise à mal par la duplicité chronologique, finirait de voler en éclat en effaçant définitivement la légende dorée du Lincoln Sauveur de l'innocent. N'en resterait que la légende noire de ses méthodes mensongères, coercitives et anti-démocratiques.*

*Heureusement pour la figure lincolnienne, il faut maintenant expliquer comment l'éclair et la détonation à droite hors-champ du premier plan se retrouvent dans la scène finale du film, au troisième plan avant le noir : Lincoln, grimpant une colline, est arrêté par un orage et sort du champ à droite, dans la direction de l'éclair. La récurrence du motif n'est pas fortuite et elle articule une correspondance formelle qui permet de distinguer clairement l'identité de l'assassin.*

*Ce qui frappe d'emblée dans la correspondance de ces deux plans, c'est leur opposition géométrique. Dans le premier plan, le fond est hermétiquement clos par des feuillages sombres alors que le second est entièrement ouvert sur un ciel nuageux ; Mme Clay descend en courant quand Lincoln monte en marchant ; si elle s'immobilise dans le champ, le personnage masculin en sort. Par contre, les deux protagonistes sont immédiatement recadrés de l'autre côté de l'éclair-détonation, dans une correspondance étendue, et les cadrages sont strictement similaires avec les derniers plans du film qui offrent deux cadrages différents du même objet - la célèbre statue du Lincoln Memorial. La poursuite de la logique inversive qui régit les rapports de ces deux plans se retrouve donc à la fin du film et conduit à une seule conclusion possible, l'inégalité des objets filmés : si dans un plan l'assassinat de Scrub White est montré, dans l'autre plan c'est justement de l'absence du meurtre dont il est question. Lincoln ne s'est donc pas trompé dans le choix de ses clients, même s'il*

## 6. Mything young Mister Lincoln

---

*n'en sait rien, et c'est l'innocence qu'il fait triompher. La légende dorée coexiste avec la légende noire - de la même façon que les plans se suivent et se complètent. Car ce même objet que ces plans montrent sous deux angles différents n'est rien d'autre que la fameuse statue du Lincoln Memorial, c'est-à-dire le signe le plus éclatant de la reconnaissance par la Nation de Lincoln comme un de ses pères fondateurs et le moment du passage de la légende dorée au mythe national. La duplicité des angles de prise de vue, en ce qu'elle résume la duplicité de l'ensemble de la structure du film, illustre la démythification de Lincoln, sa retombée au niveau d'une légende dédoublée. Avec cette précision que, comme ceux de Janus, les deux faces de Lincoln sont faits du même matériau, pris sur la même représentation, et si l'une éclaire l'aspect sombre de la Présidence Lincoln, l'autre n'en perd pas pour autant une once de réalité. À l'instar, là encore, de *The Man Who Shot Liberty Valance*, *Young Mister Lincoln* ne procède pas au remplacement d'une fable par une autre mais analyse la légende en partialité plutôt qu'en invention. Qu'on accepte ou qu'on rejette le récit de Stoddard dans *Liberty Valance*, on ne peut le faire qu'en bloc et le duel Stoddard/Valance, première mort du hors-la-loi, n'est un leurre que par l'omission du rôle de Doniphon. *Young Mister Lincoln* arrive à un résultat équivalent avec des moyens différents. Le dédoublement du récit laisse ici la place à une dialectique, développée sur tout le film, de l'explicite et de l'implicite, de la proclamation et de l'évidence filmique. Il y a bien sûr une part de ruse dans cette dialectique, une manière d'éviter la censure financière des producteurs hollywoodiens, tous militants républicains, et de contourner le consensus en faveur de Lincoln qui imprègne la société américaine dans son ensemble. Mais la nécessité pratique est mise en forme au service du discours. Car, en définitive, la proclamation apologétique, la légende dorée de Lincoln Sauveur de l'innocent (les Clay de la fiction ou les Noirs de l'Histoire), est montrée comme étant inséparable du processus de refoulement de la réalité qui la sous-tend, comme un prix à payer : l'état centralisé anti-démocratique et coercitif.*

>>>

### **Recadrage (2)**

*\_On a déjà tout écrit sur la fonction du poème incise de Rosemay Benét qui fait suite au générique : au regard du code de la chronique, le jeu de questions-réponses sur lequel le poème est basé engage une lecture « au futur antérieur », où les réponses relèvent d'une histoire déjà sue - la vie de Lincoln telle qu'apprise socialement (à l'école, par la propagande politique, etc.) - et valident des questions portant sur une histoire à venir - la fiction du film. D'où cette impression faite sur le spectateur que ce que Lincoln est devenu et ce qu'il va devenir sont une seule et même chose, inévitable, dans un procès de naturalisation d'un mythe indiscutable. L'effet est encore renforcé car le poème est gravé dans la pierre, à la manière d'une stèle commémorative, faisant de Lincoln un mythe dès sa mère - autrement dit dès l'origine. Mais on a moins vu que le procédé est discrètement subverti par les moyens mêmes de sa mise en œuvre. La gravure sur pierre qui supporte le poème, supporte également, en amont, la totalité du générique et, en aval, la première date du film. Les trois séquences - générique, poème, date - sont isolées l'une de l'autre par deux fondus au noir et leurs musiques respectives : le *Battle Cry of Freedom*, un thème lié à la mère et un thème comique chronique dans le film. L'isolement qui est une construction cinématographique - les fondus - permet aux trois musiques d'installer trois climats successifs, de la gloriole guerrière à la badinerie du quotidien en passant par l'élégie maternelle ; mais ces atmosphères différentes ne font que masquer une profonde identité de l'objet filmé en support. Par le partage d'une même stèle commémorative,*

## 6. Mything young Mister Lincoln

---

*l'événementialité du générique (noms de fortune réunis par les hasards de la production) et de l'ouverture de la chronique (où Lincoln n'est pas encore sa propre légende) encadrent et questionnent le poème mythifiant et mettent en doute sans la nier l'éternité naturalisée dont Lincoln relève. Cette duplicité est encore présente au niveau de l'image : quand l'ombre d'une branche feuillue se détache sur la pierre, l'éternité est tout de suite parasitée par l'effet caduque d'un feuillage - ou, dit à l'inverse, la contingence du vivant végétal projette déjà son ombre sur l'éternité du mythe minéralisé. Ainsi, le récit commence à peine que le film se développe déjà à la fois sous l'angle de la légende constituée et naturalisée, et sous l'angle de son dévoilement et de sa dénaturalisation sans dénaturation. Le retour final à la pierre, qui est l'aboutissement, programmé par le poème, de la diégèse dans la vision de Lincoln statufié (le Lincoln Memorial), subit la même subversion dans un semi-renversement du procédé. Alors que la pluie occupe dans cette séquence la place de l'ombre de l'arbre sur la stèle, les chœurs éclatent au moment où la tête de marbre apparaît et entonnent le Battle Hymn of the Republic précisément là où ils ont abandonné le Battle Cry of Freedom - tout le sujet de Young Mister Lincoln étant résumé dans ce passage du Cri de la Liberté générique à l'Hymne de la République final. Dans l'arrangement qu'en donne le film, on pourrait si facilement passer de l'un à l'autre que les deux airs paraissent la suite l'un de l'autre au sein du même morceau. La musique, qui au début isole les textes gravés, relie ici les fabricants de l'œuvre à la légende enfin achevée qui en est le prétexte. Ultime dévoilement de la réalité mythique en tant que telle : l'absolue contingence qui détermine le concret du film, prise au même niveau que le mythe, n'est plus informée par lui ; au contraire, le devançant, c'est elle qui l'informe et le conditionne. Le film est d'entrée annoncé pour ce qu'il est : une pure fiction. \_Il y a ici une volonté clairement matérialiste, au moins au niveau politique : imprimer la légende ? On dirait plutôt que l'important pour Ford, dans Young Mister Lincoln, est de désillusionner tout un peuple sur ce qu'a pu être ou ne pas être son Père fondateur. Faut-il s'en étonner ? Ce serait oublier que John Ford, en 1939, se disait « a definite socialist - always left » [8] - et qu'il n'adhéra au républicanisme états-unien qu'une décennie plus tard. Ce serait aussi oublier aussi que, jeune catholique, issu de la classe populaire du Maine, il avait beaucoup souffert du mépris des protestants, redoublé d'un profond antagonisme de classe. Ce serait oublier, enfin, que la communauté irlandaise des USA, à laquelle le réalisateur restera toujours attaché, avait massivement voté en 1860 en faveur de Douglas et contre Lincoln.*

[1] Voir Estelle LEPINE, *L'homme qui tua Liberty Valance*, de John Ford, [www.artcinema.org](http://www.artcinema.org).

[2] CAHIERS DU CINEMA (collectif), *Young Mister Lincoln*, in *Cahiers du Cinéma*, n°223, août-septembre 1970 ; Nick BROWNE, *Relire Young Mister Lincoln*, in Raymond Bellour (dir.), *Le cinéma américain*, Flammarion, 1980. [3] Pour reprendre l'expression de Jean ROY dans son *pour John Ford*, Editions du Cerf, 1977. [4] André KASPI, *Les Américains, 1. Naissance et essor des Etats-Unis (1607-1945)*, Seuil, 1986. [5] Claude FOHLEN, *Histoire de l'esclavage aux Etats-Unis*, Perrin, 1998. [6] Jean-Louis Leutrat, *L'Homme qui tua Liberty Valance*, Editions Nathan, 1995. [7] Luc VANCHERI, *L'Amérique de John Ford*, Céfal, 2007. [8] Joseph MCBRIDE, *Searching for John Ford*, faber & faber, 2003.