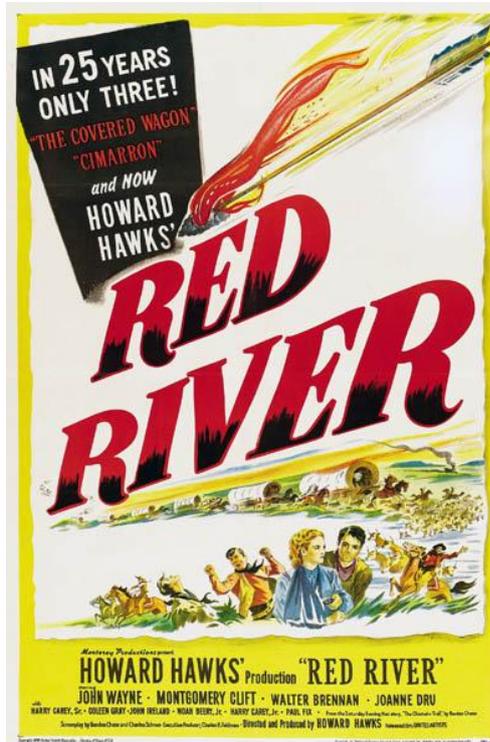


## *Analyse de La Rivière rouge (1948) de Howard Hawks*

*Par Emanuele Tealdi*



*En 1851, Tom Dunson (John Wayne), accompagné de son fidèle Groot (Walter Brennan), s'éloigne de la caravane dans laquelle se trouve sa bien-aimée, Fen (Coleen Gray), pour chercher des terres où s'installer et élever du bétail. Tom offre à Fen un bracelet qui appartenait à sa mère et lui promet de revenir la chercher une fois installé. Cependant, dès leur arrivée à la frontière du Texas, près de la rivière Red River, Tom et Groot aperçoivent une épaisse colonne de fumée s'élever dans la direction de la caravane qu'ils viennent de quitter. Il est évident pour eux que les Indiens ont attaqué les colons et qu'ils seront probablement les prochains. La nuit suivante, l'attaque a bien lieu, mais les deux hommes*

*parviennent à repousser leurs assaillants. Tom remarque que l'un des Indiens porte au poignet le bracelet qu'il avait offert à Fen. Le lendemain, un jeune garçon nommé Matthew Garth, visiblement traumatisé par le massacre perpétré par les Indiens, arrive au camp de Tom accompagné d'une vache : il s'était éloigné de la caravane pour suivre son animal au pâturage et est donc le seul survivant. Tom et Groot trouvent enfin une terre où s'installer et accueillent également le jeune Matt.*

*En 1865, Tom est devenu propriétaire d'un énorme troupeau d'environ dix mille têtes de bétail de la race Longhorn. Cependant, en raison de la guerre de Sécession, ce bétail ne peut pas être vendu à sa juste valeur au Texas, alors qu'il pourrait rapporter beaucoup plus sur les riches marchés de l'Est. Pour atteindre ces marchés, il faudrait rejoindre la voie ferrée, et le nœud ferroviaire le plus proche, dans le Missouri, se trouve à plus de mille kilomètres de la terre de Dunson. Accompagné de Groot, de Matt (Montgomery Clift), devenu un excellent pistolero, et d'un groupe varié de cow-boys, Tom entreprend donc ce voyage extrêmement difficile le long du « Chisholm Trail ». Très vite, les difficultés du voyage exacerbent le caractère dur de Dunson et poussent à bout la patience des cow-boys. Après une nouvelle dispute, Matt destitue Tom de son rôle, prend la tête de l'expédition et se dirige vers Abilene, plus proche, où la voie ferrée serait déjà arrivée et où une importante foire de bétail serait en cours. Pendant*

le voyage, Matt sauve une caravane d'une attaque indienne, et l'une des jeunes femmes présentes, Tess, tombe amoureuse de lui. Dunson, après s'être remis de la mutinerie, recrute un petit groupe de pistoleros et se lance à la poursuite de Matt avec l'intention de le tuer et de reprendre son troupeau. Lui aussi rencontre la caravane de Tess, qui tente en vain, même en s'offrant comme mère de son éventuel enfant, de le dissuader de son projet meurtrier. Matt arrive à Abilene, vend le troupeau et attend Tom pour l'affrontement final. Ce dernier tente de provoquer Matt en duel, mais Matt refuse de tirer. Les deux hommes en viennent aux mains, mais l'intervention de Tess comme médiatrice met fin à leur conflit.

Reconnue comme le premier western de Hawks, un genre jusque-là délaissé par le réalisateur mais qui sera très présent dans la seconde partie de sa carrière, *La Rivière rouge* connut une production assez mouvementée. Ce fut le seul film que Hawks produisit avec la Monterey Productions, une société qu'il avait créée avec son épouse Slim afin de bénéficier d'une plus grande liberté face aux contraintes imposées par les grandes maisons de production. Le film est tiré d'une histoire alors inédite de Borden Chase intitulée *The Chisholm Trail*, qui fut finalement publiée pendant la production du film, durant l'hiver 1946-47, dans *The Saturday Evening Post*. Il s'écoula environ deux ans entre le début du tournage et la sortie officielle du film. Cette longue gestation s'explique principalement par l'augmentation excessive des coûts de production : les mauvaises conditions climatiques qui frappèrent l'Arizona à l'automne 1946 obligèrent l'équipe à ajouter des jours de tournage supplémentaires au printemps suivant.

De plus, travailler avec un troupeau de mille cinq cents têtes de bétail (qui devait en paraître dix mille à l'écran) ne fut pas une tâche aisée et rallongea encore davantage les délais de production. Les créanciers ne facilitèrent donc pas la tâche à la jeune société de Hawks, et les différends juridiques qui en découlèrent retardèrent la sortie du film. Malgré une bonne réception critique et un succès public honorable (il se trouva que, à l'automne 1948, le film le plus vu était *A Song Is Born*, également de Hawks, suivi de près par *La Rivière rouge*), les dépenses colossales engagées et la gestion peu rigoureuse des ressources par Hawks mirent rapidement fin à l'aventure de la Monterey Productions. *La Rivière rouge* fut ainsi le premier et dernier film produit par cette société<sup>1</sup>.

Peu avant la sortie en salles de *La Rivière rouge*, Howard Hughes posa également des problèmes. Si l'on exclut certaines séquences plus ou moins assimilables au genre (comme dans *Viva Villa!*, *Barbary Coast* ou *Sergeant York*), la seule expérience précédente de Hawks avec

---

<sup>1</sup> C'est précisément pour des raisons financières que Hawks dut accepter, à contrecœur, de réaliser pour Goldwyn le remake de son propre film *Ball of Fire*.

l'épopée de l'Ouest remontait à une brève collaboration, finalement abandonnée, avec Howard Hughes sur *Le Banni*. Hughes estimait que certains aspects de *La Rivière rouge*, en particulier la fusillade finale, étaient une copie fidèle de son propre film. Le monteur Christian Nyby dut alors reprendre le montage et travailla d'arrache-pied (tandis que Hawks s'était déjà envolé pour l'Europe afin de s'occuper de *I Was a Male War Bride*) pour satisfaire Hughes rapidement et sans altérer le sens de la séquence. Le résultat fut la suppression de quelques secondes, une dizaine ou un peu plus (les sources divergent à ce sujet), dans la scène finale.

Mais si *La Rivière rouge* est à juste titre considéré comme le premier véritable western de Hawks, il détient également un autre type de primat, plus subtil mais bien plus intéressant, qui concerne la figure de John Wayne. On pourrait en effet affirmer qu'il s'agit du premier film où Wayne adopte pleinement cette dimension iconique, populaire et quasi statuaire (non seulement sur le plan physique) qui marquera ses plus grandes interprétations. Il représente donc un tournant décisif dans sa carrière, probablement encore plus que *La Chevauchée fantastique*. Ce n'est pas un hasard si, dans l'ouverture de *Le Dernier des géants* de Don Siegel, les films mettant en scène la figure mythique de Wayne sont essentiellement tirés des westerns de Hawks, et en premier lieu de *La Rivière rouge*. Et surtout, il n'est pas anodin que John Ford ait particulièrement apprécié la performance de John Wayne dans le rôle de Tom Dunson. Mais au-delà de la célèbre et haute en couleur déclaration de Ford sur le jeu de Wayne – souvent répétée de manière quelque peu stérile –, il serait plus pertinent d'analyser les dynamiques qui ont conduit à une telle reconnaissance. C'est précisément en étudiant l'influence de *La Rivière rouge* sur le cinéma fordien que nous tenterons de les comprendre.

Il n'est en effet pas difficile de retrouver, dans la plus grande incarnation de Wayne sous la direction de Ford – l'Ethan Edwards de *La Prisonnière du désert* –, des éléments caractéristiques de Tom Dunson, personnage finement sculpté par Hawks. Comparer ces deux œuvres n'a rien d'artificiel ; au contraire, cela nous semble une approche essentielle pour mieux saisir les qualités de *La Rivière rouge*. Wayne lui-même se souvenait : « *Jack [John Ford] ne m'a jamais respecté en tant qu'acteur avant que je tourne La Rivière rouge* ». À partir de 1947, Ford voulut Wayne de manière assidue dans ses films, lui offrant des rôles toujours plus variés et complexes : d'abord dans la trilogie de la cavalerie imminente, puis dans *L'Homme tranquille*, en passant par le déjà mentionné Ethan Edwards de *La Prisonnière du désert*, jusqu'à Tom Doniphon (*ressemblance phonétique non fortuite avec Tom Dunson*) dans *L'Homme qui tua Liberty Valance*. Ce dernier film, comme nous le verrons, partage d'ailleurs de nombreux points communs avec *La Rivière rouge*.

Nous constaterons ainsi comment *La Rivière rouge* est probablement le plus fordien<sup>2</sup> des films de Hawks et, en suivant le raisonnement de Gallagher<sup>3</sup>, comment Wayne, dans la lignée de Tom Dunson, est peut-être le plus hawksien des acteurs de Ford. Contrairement à bon nombre de ses collègues, Wayne n'avait pas participé activement à la Seconde Guerre mondiale ; son champ de bataille fut le plateau de tournage hollywoodien. McCarthy rappelle, non sans une pointe d'ironie, que Wayne « a gagné la Seconde Guerre mondiale à l'écran, en jouant dans une série de films d'action et, pour la Republic, il avait produit son premier film, *Angel and the Badman* (1947). Mais, malgré quelques apparitions sporadiques dans le cinéma de John Ford, il continuait à fréquenter les productions de série B et la trilogie de la cavalerie restait encore à venir »<sup>4</sup>. Comme cela s'était déjà produit à au moins deux reprises auparavant (*La Piste des géants* et *La Chevauchée fantastique*), Wayne ne fut choisi pour *La Rivière rouge* qu'après le refus de Gary Cooper. Ce dernier, déjà bien établi, considérait le rôle de Dunson trop rude et inconfortable pour un acteur de son envergure. Wayne, en revanche, accepta volontiers. Bien qu'il ait d'abord été perplexe à l'idée d'incarner un personnage vieillissant, il se plaça avec enthousiasme entre les mains d'un professionnel comme Hawks, espérant ainsi s'imposer par la qualité de son interprétation<sup>5</sup>.

L'historien du cinéma Robert Sklar ouvre un de ses essais, court mais percutant, consacré à *La Rivière rouge*, par ces mots : « La Rivière rouge est un cas curieux dans l'histoire du cinéma. Presque tout le monde lui rend hommage, mais presque personne ne lui prête

---

<sup>2</sup> Voir, à propos des relations entre Hawks, Ford et le genre western, l'essai particulièrement exhaustif de Jean-Loup Bourget, *Hawks et le mythe de l'Ouest américain*, publié dans *Positif*, n° 195-196, juillet-août 1977, p. 31-42. Cet article confronte et remet en question les thèses de divers auteurs ayant traité le sujet.

<sup>3</sup> « On pourrait décrire les films de Ford et de Hawks comme des séries de petites parodies jouées par des acteurs de genre. Mais là où les acteurs de Ford finissent par devenir des êtres de fiction, les personnalités-vedettes de Hawks sont ses personnages. Sur le papier, Cary Grant, joue des rôles totalement différents dans *His Girl Friday*, *Only Angels*, et *Bringing Up Baby*, mais dans la pratique, il semble ne composer qu'un seul individu, « Cary Grant » dans toutes ses façons d'être. L'artifice, au meilleur sens du terme, semble être le but que Hawks s'est défini ; son réalisme se fonde sur le plaisir que nous prenons à ce que Cary Grant soit « Cary Grant ». John Wayne, en revanche, dans *Stagecoach*, *The Quiet Man*, *The Searchers*, *The Wings of Eagles*, et *Liberty Valance* semble être moins « John Wayne » que cinq personnages différents. Il est vrai qu'aucun critique auteuriste ne persuadera certains que *The Searchers* n'est pas un « film de John Wayne ». Pourtant, Ford veut que nous rencontrions Ethan Edwards (John Wayne) et que nous croyions aussi fermement en la réalité de ce personnage et de cet univers cinématographique qu'en ceux de La Comédie humaine de Balzac. Il utilise moins les stars pour leur personnalité que pour leur présence, leur capacité à rendre vivant un personnage de roman ». Tag Gallagher, *Ford et Hawks*, in Patrice Rollet et Nicolas Saada (dir.), *John Ford*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1990, p. 75-76.

<sup>4</sup> [Wayne] « had won World War II on-screen in a series of action pictures and had just produced his first film, *Angel and the Badman*, at Republic. But he was still hovering vaguely in the B-plus picture category and not working for top directors except occasionally for John Ford, whose cavalry trilogy was yet to come » Todd McCarthy, *Howard Hawks The Grey Fox of Hollywood*, Grove Press, New York, 1997, p. 412.

<sup>5</sup> « Le personnage de Dunson intéresse la star qui comprend immédiatement que ce rôle va lui permettre de prouver qu'il est un bon comédien, ce que lui dénie la critique ». Noël Simsolo, *Howard Hawks*, Cahiers du Cinéma, Paris, 2007, p. 174.

attention »<sup>6</sup>. Son analyse met en lumière l'aspect idéologique du film, un élément qui, selon Sklar, n'a pas toujours été correctement perçu au fil des années par ceux qui se sont intéressés à l'œuvre. L'essai explique que le film raconte la naissance d'un empire, et que le long voyage qu'il met en scène est essentiellement une métaphore du passage de l'Amérique de l'époque féodale à celle du capitalisme (ce qui permet une nouvelle fois de rapprocher le film du *L'Homme qui tua Liberty Valance* de Ford).

Mais ce qui nous intéresse ici, c'est l'accent que Sklar met sur la question du *contrat*. Selon lui, c'est précisément cette question qui est au cœur de la contradiction fondamentale du film : le conflit universel entre une loi et sa transgression. C'est ce qui confère à Wayne toute la profondeur et la complexité de son personnage. Le film explore une contradiction qui revêt une dimension typiquement américaine, notamment à travers les termes qu'il met en avant. Tout au long de l'histoire, on assiste à une prolifération de contrats : certains sont conclus (comme ceux de Tom avec ses employés), d'autres sont transgressés (comme avec les Mexicains de Don Diego), et d'autres encore sont dépassés (comme le "pacte" que Matt établit avec les autres cowboys). Cependant, la transgression de Dunson envers les hommes de main de Don Diego ne prend son sens qu'à posteriori. Il faut d'abord déterminer ce qu'est la Loi pour pouvoir identifier en quoi consiste cette transgression. En réalité, selon l'idéal de Dunson, le "contrat" américain par excellence stipule que la terre appartient à celui qui en tire un profit. C'est le bénéfice obtenu qui fait foi, et non la propriété en elle-même. Don Diego, tout comme les Amérindiens à qui il avait lui-même arraché ces terres pour les mêmes raisons, n'en tire aucun profit. Par conséquent, ces terres ne peuvent lui appartenir, ce qui justifie aux yeux de Dunson le recours à la force et, par extension, à une pseudo "transgression". Le "pacte", quant à lui, devient le symbole d'une nouvelle réalité sociale dans laquelle le consentement (qu'il émane d'une communauté plus ou moins grande, de l'opinion publique ou de la masse) dépasse les limites du "contrat" dans la détermination de la Loi et, par extension, du pouvoir. En réalité, comme conséquence de la Guerre Civile, ce "pacte", cette nouvelle réalité sociale, est inévitable. Ainsi, paradoxalement, si ce pacte ne se concrétisait pas, si le troupeau ne parvenait pas à rejoindre la voie ferrée, les terres de Dunson deviendraient stériles, incapables de générer un profit. Le contrat fondamental évoqué plus tôt perdrait alors sa validité. C'est dans cette tension que réside le paradoxe qui définit Dunson, ainsi que sa dimension de personnage

---

<sup>6</sup> "Red River is one of the curiosities in American film history. Nearly everyone pays homage to it, almost no one pays attention to it". Il s'agit de Robert Sklar, *Empire to the West: Red River* a été initialement publié in John E O'Connor, Martin A Jackson (eds.), *American History / American Film*, New York : Ungar, 1979. Il a été réédité in Jim Hillier, Peter Wollen, *Howard Hawks American Artist*, London : BFI, 1996.

pleinement hawksien. À cet égard, la fin heureuse du film, ainsi que la conclusion discutable du conflit entre Tom et Matt (sur lequel nous reviendrons plus en détail par la suite), peuvent prêter à confusion. Certes, une intégration finale a bien lieu, et la défaite ne se traduit plus par la mort du protagoniste, un élément pourtant récurrent chez les héros hawksiens, particulièrement dans les décennies précédentes, même si cette issue était prévue dans le récit original de Chase<sup>7</sup>. La défaite ici est historique et précède le développement du personnage. La Guerre Civile (et donc l'Histoire) a déjà dépassé l'idéal de Dunson, tout comme la technologie du chemin de fer a déjà dépassé le Missouri pour atteindre Abilene. Le paradoxe concernant le rendement de ses terres a scellé sa défaite bien avant la fin du film. La marche de l'Histoire (les conséquences inévitables de la Guerre Civile, elle-même une tragédie inévitable dans l'histoire américaine) l'a devancé<sup>8</sup>.

En ce qui concerne cette immobilité historique de Dunson, les plans qui ouvrent et ferment l'ellipse temporelle entre 1851 et 1865 sont particulièrement évocateurs. (Figure 1/2).



Tout a changé autour de Dunson : le nombre de têtes de bétail a considérablement augmenté, et les croix de ceux qui se sont opposés à sa loi se multiplient en arrière-plan. Surtout, Matt a changé : devenu adulte et redoutable, il revient de la guerre avec ses revolvers bien visibles. Pourtant, ces deux plans montrent Dunson dans la même position<sup>9</sup>, accroupi, le regard tourné vers la prairie. Cela pourrait suggérer, d'un côté, la fermeté de ses convictions, mais de l'autre, cela révèle aussi une rigidité excessive et fatale : c'est une atrophie formelle qui l'exclut des possibilités offertes par l'Histoire. De manière significative, pour se relever de cette

<sup>7</sup> Dans le récit original de Chase, la fin prévoyait que Dunson, mortellement blessé, soit ramené par Matt et Groot de l'autre côté du fleuve Rouge pour être enterré sur sa terre natale du Texas.

<sup>8</sup> Il est important de souligner que, tout comme la Guerre Civile américaine a redéfini les équilibres à l'échelle nationale, *Red River* a été conçu à une époque où les équilibres mondiaux étaient à nouveau redessinés, et les États-Unis jouaient un rôle loin d'être négligeable dans ce processus. Comme cela s'était déjà produit auparavant, si d'un côté le cinéma américain subissait cette influence, de l'autre, il apportait une contribution culturelle substantielle à cette réflexion.

<sup>9</sup> « Dunson est resté dans la même position malgré le temps considérable qui s'est écoulé, immobile face au changement, et son immobilité est l'image du conservatisme confronté à une nouvelle ère dans laquelle il ne se reconnaît pas ». Giampiero Frasca, *C'era una volta il western*, UTET, Torino, 2007, p. 252.

position, Dunson doit demander l'aide physique de Matt, sur lequel il s'appuie. Dunson est désormais exclu de l'Histoire ; ce n'est qu'avec Matt qu'il pourra y revenir, comme le montre la fin heureuse évoquée plus tôt. La réconciliation est possible, mais seulement après qu'il a renoncé à lui-même. En cela, Dunson incarne pleinement un héros hawksien : un héros sans gloire.

Le “contrat” qualifie Dunson dès la première séquence. Lorsqu'il informe les chefs de la caravane de son intention de s'éloigner, ceux-ci le réprimandent : cela ne lui est pas permis, car il a signé un contrat. Dunson réplique avec fermeté qu'il n'a signé aucun contrat et qu'il est donc libre de se déplacer comme il l'entend – contrairement aux cowboys qui seront plus tard sous ses ordres. Cette dimension du contrat comme caractéristique du personnage nous permet de comparer la figure de Dunson à celle d'Ethan Edwards et d'évaluer ce qu'ils ont en commun. Le contrat, dans le film de Ford, apparaît de manière loin d'être secondaire. Lorsqu'on lui demande de prêter serment, Ethan répond au révérend Clayton que cela ne serait pas “légal” : « Un homme ne peut faire qu'un serment à la fois, et j'ai déjà fait le mien aux États confédérés... ». Ici, le “contrat” prend la forme d'un serment dans son acception militaire et juridique, un principe bien plus solide qu'une simple promesse vague. Cependant, pour un homme comme Ethan, une promesse a une valeur bien précise, loin d'être floue, presque contractuelle. On le remarque notamment lorsque, à la fin de l'enterrement, Mme Jorgensen s'approche de lui et, presque en suppliant, tente de lui arracher une promesse : « Ethan, si les filles sont mortes, ne laissez pas les garçons perdre aussi leur vie au nom de la vengeance, me le promettez-vous ? ». Ethan l'ignore, détourne le regard et s'éloigne rapidement à cheval. Ethan ne peut se permettre une telle promesse, parfaitement conscient qu'il ne la respecterait pas. Sa loi, face à ce qui s'est passé, ne prévoit aucune *pietas*, pas même à travers un petit mensonge à des fins bienveillantes.

Revenant à *La Rivière rouge*, Sklar s'attarde également sur un autre aspect qui, tout comme le "contrat", contribue à former la contradiction vivante en Tom Dunson : son regard. Selon Sklar, ce n'est que dans quelques rares occasions que ce regard trahit sa dimension d'homme dur, intrépide et cynique, laissant entrevoir une possible vulnérabilité émotionnelle, chose que son personnage rigide ne peut se permettre dans sa forme historiquement cristallisée. Pourtant, cet aspect est fondamental dans la construction dialectique et complexe du personnage : ce regard crée une fissure pulsante dans l'atrophie rigide de Dunson. Ce regard apparaît une première fois lorsque Tom voit le bracelet de Fen porté par l'Amérindien qu'il vient de tuer (Figure 3), une confirmation inévitable de la fin tragique de la jeune fille.



Ce regard, qui ouvre une brèche dans la rudesse solide de Dunson, réapparaît une deuxième fois après la mort soudaine du cowboy (Harry Carey Jr.), piétiné par le troupeau en furie. La nature de ces regards est fondamentale, car c'est précisément grâce à elle que, en révélant une ébauche de vulnérabilité, une déchirure, on contribue à soutenir,

à concrétiser et à rendre crédible et humain l'autre regard, celui de nature cynique et impitoyable, le regard rigide et "contractuel". L'un sans l'autre serait vain, manquant d'intensité et d'efficacité dans les deux cas.



Voyez (Figure 4) ce regard dépouillé de son chapeau, marqué par les yeux aiguisés et furieux d'une bête blessée, qui supportent à peine le face-à-face avec ceux de Matt : c'est le regard qui apparaît sur le visage de Tom lorsqu'il promet au jeune homme sa vengeance : « Je te retrouverai, je ne sais pas quand, mais je te retrouverai, tôt ou tard, attends-toi à me voir, je te trouverai où que

tu sois, dussé-je faire tomber le monde ! Et je te tuerai ! » Les deux regards de Wayne se complètent mutuellement et rendent, une fois de plus, vivante la contradiction du personnage.

Mais pour approfondir et mieux comprendre la question du regard, nous devons également réfléchir à un autre aspect particulier de toute la filmographie hawksienne, et donc bien ancré dans le film en question : le féminin. L'une des principales modifications apportées au récit original de Borden Chase concerne précisément cette question. Les figures féminines, secondaires dans le récit de Chase, deviennent ici prépondérantes et prennent un poids considérable. Le personnage interprété par Coleen Gray, par exemple, n'était même pas prévu dans le scénario initial, tandis que celui joué par Joanne Dru occupait un rôle plus marginal et qualitativement différent, renvoyant essentiellement à la figure d'une femme aux mœurs légères, à mi-chemin entre la danseuse de saloon et la prostituée. En revanche, dans le film de Hawks, les deux femmes, Fen et Tess, jouent un rôle indispensable dans son évolution, s'inscrivant dans les rouages de la cause à effet qui la rendent possible. L'abandon de Fen est le premier péché de Dunson, qui le marque, le blesse et l'endurcit, du moins dans son âme.

La réflexion sur les regards précédemment illustrée nous est ici utile. L'un de ces regards qui révèle une vulnérabilité chez Dunson, une déchirure dans sa carapace, apparaît immédiatement après la vision de la colonne de fumée noire s'élevant en direction de la caravane de Fen. Il accompagne la remarque de Groot : « Tu n'aurais pas dû l'abandonner... » (Figures 5 et 6). Un regard souligné par les micromouvements du visage (essentiels dans le cinéma de Hawks) et par la respiration intense qui gonfle la poitrine de Wayne. Une respiration qui se remplit d'air, mais surtout de colère et d'impuissance.



Le féminin nous permet donc une nouvelle comparaison avec *La Prisonnière du désert* (*The Searchers*, 1956), car cet aspect se retrouvera également de manière nette chez Ethan Edwards : son regard dans le vide (Figure 7), chargé d'impuissance face à ce qui est probablement en

train d'arriver à Martha, rendra plus intense et puissant son sentiment de désespoir et de vengeance lorsque, arrivant en vue de la ferme, il remarquera lui aussi la colonne de fumée noire (Figures 8 et 9).



De même, la respiration remplira la poitrine d'Ethan d'air, mais surtout de haine, avec laquelle il jettera violemment l'étui de son fusil. Voyez ensuite encore le regard d'Ethan (Figure 10/11) envers les femmes blanches égarées par les Comanches, un regard amplifié par un mouvement rapide de la caméra qui l'étouffe dans un gros plan inattendu, avec sa barbe hirsute et son visage strié par l'ombre sombre de son chapeau.



Ce regard, résolument hostile, xénophobe (« Ce ne sont plus des femmes blanches... ») et désespéré, contribuera également à soutenir Debbie dans l'étreinte émouvante de la fin. Une contradiction non négligeable, si l'on considère qu'Ethan, à peine sorti de la tente de Scar avec son scalp à la main, est raccordé sur l'axe pour être à nouveau cadré dans l'un de ses premiers plans empreints de haine, et dans le plan suivant, nous voyons, à travers les yeux d'Ethan, Debbie s'enfuir.



Ce gros plan (Figure 12) est essentiel pour intensifier la contradiction, car il rappelle au spectateur les gros plans précédents et instille en lui le doute qu'Ethan veuille réellement tuer sa nièce. D'autre part, le moment de l'étreinte avec Debbie, la résolution de la contradiction,

est vécu à travers un tout autre type de plan : nous voyons exclusivement le visage de Debbie, Ethan est de dos, entièrement caché par son chapeau. Ce n'est que par la suite qu'on le voit de trois quarts, mais toujours filmé de dos, et lorsqu'il se retourne, on aperçoit brièvement son visage. Mais à ce moment-là, les violons sont déjà entrés en action, et il a déjà prononcé ce qui seront ses derniers mots dans le film : « Rentrons à la maison, Debbie ! ».

Revenons encore une fois au féminin hawksien. Dans *La Rivière rouge*, malgré son petit rôle (un peu plus de trois minutes), la figure de Fen fonctionne à la fois comme un ressort du récit, puisque sa mort contribue à définir le personnage de Tom, et comme un lien avec ce qui se passera ensuite, rendant possible la dimension circulaire de l'histoire à travers l'épiphanie de

Tess, qui prend son sens en tant que nouvelle Fen, tiraillée entre l'ancien et le jeune. Une rivalité déterminée, bien sûr, par des motifs différents : l'amour, en ce qui concerne Matt ; une dimension de revanche et une conception une fois de plus contractuelle des relations, en ce qui concerne Dunson (la vie de Matt en échange d'un enfant de Tess). La circularité est un aspect toujours bien présent dans le cinéma de Hawks, surtout en ce qui concerne le féminin. Elle représente la possibilité d'un redémarrage empirique et dialectique continu : quelque chose de plutôt similaire s'était déjà produit, de manière beaucoup plus explicite, dans *Come and Get It* (1936, co-réalisé avec William Wyler), un film de la décennie précédente, où c'était même la même actrice qui interprétait à la fois le rôle de la mère et celui de la fille. Un autre élément à souligner, toujours concernant le féminin, est la centralité de la figure de Montgomery Clift dans ce contexte. Un très jeune acteur, star de Broadway à sa première expérience hollywoodienne. Au moment de son recrutement par Slim Hawks (Jack Buetel, le premier choix, fut bloqué par Hughes avec qui il était sous contrat), Clift ne savait même pas monter à cheval. Clairement éloigné des idées réactionnaires de la plupart de ses collègues et surtout des attitudes machistes de Wayne, Clift ne développa jamais une complicité particulière avec les membres de l'équipe, et c'est peut-être précisément cette distance par rapport au groupe masculin consolidé qui le rend particulièrement efficace dans le rôle de Matt. Matt, dès le début, est celui qui apparaît comme une sorte de providence salvatrice féminine, apportant avec lui la vache. En effet, après l'attaque des Amérindiens, Tom perd ses deux vaches, restant stérile avec seulement le taureau. C'est donc Matt qui remet en jeu le féminin nécessaire au développement du troupeau et de la narration.

Et enfin, c'est encore le féminin qui apporte sa contribution notable à la résolution du duel final. Un duel particulièrement grotesque en raison du changement soudain de ton. Hughes, comme mentionné, s'est emporté contre cette séquence explicitement copiée de son film *Le Banni*. Dans le film de Hughes, l'homosexualité est plutôt explicite, et la première version de *La Rivière rouge* semblait également contenir de nombreuses références explicites à l'homosexualité (surtout concernant Matt et Cherry<sup>10</sup>), et malgré un travail minutieux de révision pour éviter les blocages de la censure, certains éléments sont restés.

On remarque en effet la dimension phallique attribuée au revolver dans ce film, comme en témoigne l'échange de répliques (et surtout de regards) plutôt explicite entre Matt et Cherry

---

<sup>10</sup> Initialement, le personnage de Cherry Valance devait occuper bien plus d'espace. Cary Grant fut le premier choisi pour le rôle, mais il déclina rapidement l'offre. Le rôle passa alors à John Ireland, qui, en raison de tensions avec Hawks pendant le tournage, vit sa part dans le film considérablement réduite lors du montage. Les détails de son sort à la fin du duel ne sont pas très clairs, mais il est certain qu'il s'en sort le plus mal.

(dont le nom, “Cerise”, convient davantage à une danseuse de saloon qu'à un pistolero). Et c'est précisément avec ce revolver qu'une femme, Tess, rétablit l'ordre des choses. Mais elle ne le fait certainement pas en suivant les codes du genre. D'abord, elle tire, non pour tuer mais probablement juste pour effrayer les deux hommes qui se battent de manière puérile. Ensuite, elle réessaye, mais le pistolet s'enraye, et enfin, lorsqu'elle se retourne pour partir, Tess frappe intentionnellement le pistolet à hauteur de l'aine de l'un des hommes présents. À ce sujet, Noël Simsolo a parlé d'un « principe d'inversion poussé à ses conséquences extrêmes »<sup>11</sup>. L'observation est pertinente, car ce principe ne concerne pas seulement le signifiants féminin/masculin qui donnent sens au duel final, mais imprègne le film à différents niveaux. Voyons rapidement quelques exemples. Si, au départ, on est enclin à sympathiser avec Tom tout en étant sceptique envers Matt (très rapide, dès son plus jeune âge, à dégainer son revolver avec un visage encore marqué par le traumatisme subi), au fil du film, ce processus s'inverse nettement : plus nous sommes déconcertés par le comportement excessif de Dunson, plus nous sommes portés à nous fier, comme les cowboys, à la prudence de Matt<sup>12</sup>. Le pivot de cette balance est certainement la figure de Groot, qui, en plus d'incarner le rôle classique de personnage comique de relâchement (souvenons-nous de ses disputes avec l'Amérindien, à qui il a perdu son dentier au jeu), est aussi la conscience essentielle du conflit entre Dunson et Matt. En effet, si dans une première version du film figuraient des intertitres tirés d'une collection non précisée intitulée *Early Tales of Texas*, dans une seconde version, ceux-ci furent supprimés au profit de la voix omnisciente de Groot. Cela non seulement rendait la narration nettement plus fluide et dynamique, mais la rendait aussi plus agréable grâce au ton sympathique et indulgent de la voix de Brennan. Groot est l'artisan de l'inversion dont nous parlions, car il la vit en première personne et y guide le spectateur. Il est essentiel dans les premières séquences, au point de compléter la figure de Dunson (pendant l'attaque amérindienne, il lui passe rapidement un fusil, puis un couteau providentiel), mais au moment de la mutinerie, il choisit sagement de se ranger du côté de Matt (non sans s'être d'abord confronté à Tom), et dans la bagarre finale, on le voit même exulter lorsque le jeune homme réagit enfin aux provocations de Dunson en lui assénant un coup de poing.

Le deuxième exemple, concernant le « principe d'inversion », insiste davantage sur la nature stylistique du film, et c'est à cela que l'on doit la force de la séquence précédant le duel

---

<sup>11</sup> « Elle [Tess] a toujours une arme à portée de la main : carabine lors de l'attaque des Indiens, pistolet caché dans le foulard pendant la rencontre avec Dunson, revolver pour séparer Matt de Dunson à la dernière séquence. Y réussissant, elle projette l'arme vidée, donc impuissante, dans le ventre d'un cow-boy spectateur ». Noël Simsolo, *Howard Hawks*, op. cit., p. 180.

<sup>12</sup> Robin Wood, *Howard Hawks*, Wayne State University Press, Detroit 2006, p. 120.

final, celle où Wayne arrive à Abilene. Comme l'illustre John Belton, dans la première partie du film, dès la séquence où Wayne et Fen s'embrassent pour se dire au revoir, il est caractérisé par l'immobilité des sujets placés au premier plan, tandis que ceux situés en arrière-plan sont en mouvement, comme dans un lent défilement continu de troupes, de caravanes, etc. Cela se superpose sans aucun doute à la question de l'atrophie historique, l'amplifiant, comme mentionné précédemment (Figures 1 et 2). Dunson, immobile au premier plan, tandis que derrière lui, le temps (le troupeau, la rivière) s'écoule inexorablement. Mais c'est l'inversion de cette relation qui génère l'étrangeté menaçante de la séquence en question.

La séquence finale, d'une durée d'environ sept minutes, s'ouvre sur une irréalité et une extrême staticité, c'est la troisième fois que cela se produit dans le film : la première fut lors du célèbre panoramique avant le départ du troupeau, où le silence statique contrastait avec l'euphorie bruyante du mouvement du troupeau et des cris des cowboys. La seconde était également accompagnée du silence et du calme du repos nocturne, avant que le cowboy gourmand de sucre ne provoque l'enfer de la ruée du troupeau. Maintenant, pour la troisième fois, le troupeau est immobile, un champ très long d'Abilene le souligne, certains cowboys jouent ou fument, d'autres, comme le personnage de Paul Fix, sont immobiles à cheval, gardant le troupeau. Tous les mouvements sont réduits au strict nécessaire. Matt est immobile, comme le troupeau qui le sépare de Dunson. Ici, selon le raisonnement de Belton, se produit l'inversion du mouvement entre le premier plan et l'arrière-plan, la fixité est brisée par l'irruption de Dunson. Anticipé par le personnage de Paul Fix, qui le voit arriver au loin et court prévenir Matt, Dunson traverse le troupeau, en partie à cheval et en partie à pied. Il se fraye un chemin parmi les têtes de bétail immobiles qui restent en arrière-plan et est accompagné au premier plan par le mouvement de la caméra, jusqu'à atteindre un plan américain.

Cette séquence, sur laquelle nous souhaitons conclure, est paradigmatique, non seulement pour le principe emprunté à Simsolo appliqué à Belton. Paradigmatique parce qu'elle inclut toute la contradiction vivante dont nous avons discuté dans les pages précédentes. Déjà avant l'entrée dans la ville, un plan montre de dos, chevauchant donc avec eux, le groupe de cowboys recrutés par Dunson. Mais décisif ensuite est le plan qui capture Dunson au moment où il descend de cheval. Un raccord sur l'axe nous éloigne pour permettre l'approche suivante. Ce n'est pas un raccord ordinaire : on perçoit que son but n'est pas seulement de relier deux images (Figure 13 et 14 ; la 14 suit immédiatement la coupure de la 13), c'est un raccord visant à augmenter le ton de la menace bien plus que l'étrange inversion notée par Belton.



Dunson traverse le troupeau, qui se referme derrière lui, et arrivé au plan américain mentionné ci-dessus, il est filmé par un travelling qui le précède. Hawks capture le mouvement (de Dunson) en mouvement (avec le travelling), nous faisant reculer avec lui. D'où la contradiction qui génère l'inquiétude : nous bougeons avec Dunson, mais en même temps, nous en sommes menacés, nous le subissons en reculant, comme si, en prélude à l'issue du duel final, Hawks voulait nous mettre dans la peau des deux adversaires. Le réalisateur insiste en effet sur ce mécanisme en nous le proposant à plusieurs reprises, deux fois avec Dunson à cheval et autant de fois avec Dunson à pied, la dernière juste après l'affrontement avec Cherry Valance. La tension monte jusqu'au gros plan de Dunson (Figure 15) qui s'approche de Matt en tirant sans vouloir le toucher, commence à descendre au moment où le très gros plan de Matt souriant (Figure 16) se substitue à celui de Dunson.



La provocation continuera, mais à l'occasion de ce très gros plan, Dunson jettera les pistolets des deux hommes et l'affrontement se fera à mains nues. Ce n'est pas un tournant secondaire et ce n'est pas seulement un affaiblissement du conflit. En réalité, c'est la réaffirmation de ce qui avait déjà été dit auparavant. C'est le féminin de Tess, à la fin de la bagarre, qui saisira le revolver et scellera la naissance d'une nouvelle ère, une ère loin de celle de Dunson, une ère où les armes (même symboliquement) ne représentent plus le seul moyen de s'affirmer et encore

moins de se faire justice. Mais nous mettre dans la peau des deux adversaires consiste probablement à légitimer les deux époques en question. Une fin donc, vue sous cet angle, loin d'être faible, mais qui peut le devenir uniquement si l'on ne parvient pas à saisir le processus sous-jacent. Une fin dans laquelle, bien sûr, comme conséquence de la représentation d'un futur (américain) réconcilié, la contradiction se dissout inévitablement.