

Delmer Daves

DOSSIER 171



La Flèche brisée

COLLÈGE AU CINÉMA



Avec la participation
de votre Conseil général



Les Fiches-élèves ainsi que des Fiches-films sont disponibles sur le site internet :

www.lux-valence.com/image

Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

Edité par le :

Centre National de la Cinématographie

Ce dossier a été rédigé par :

Michel Cyprien, romancier et essayiste, critique cinématographique.
Frédéric Strauss, critique cinématographique et auteur d'ouvrages sur le cinéma.

Les textes sont la propriété du CNC.

Remerciements :

Arthur Mas, Swashbuckler Films
Photos de *La Flèche Brisée* :
© Twentieth Century Fox Film Corporation, SGGC/Calysta/Hollywood Classics, Swashbuckler Films

Directeur de la rédaction :

Joël Magny

Rédacteur en chef :

Michel Cyprien

Conception graphique :

Thierry Célestine. Tél. : 01 46 82 96 29

Impression :

I.M.E.
3 rue de l'Industrie – B.P. 17
25112 – Baume-les-Dames cedex

Direction de la publication :

Joël Magny
Idoine production
8 rue du faubourg Poissonnière
75010 – Paris
idoineproduction@orange.fr

Achévé d'imprimer : décembre 2009

SYNOPSIS

En 1870, époque des « guerres apaches », le chercheur d'or Tom Jeffords, ancien éclaireur, se rend à Tucson (Arizona), appelé par le colonel Bernall. En chemin, il soigne un jeune Apache qui a été blessé par des soldats. Le garçon lui donne un talisman pour le remercier, quand quelques Apaches conduits par Goklia surgissent mais laissent la vie sauve à Jeffords. Un moment immobilisé, celui-ci assiste impuissant à l'embuscade improvisée que les Apaches tendent à des Blancs qui sont massacrés ou torturés.

À l'auberge de Tucson, Jeffords trouve Duffield le postier, le rancher Ben Slade et son fils, le commerçant Lowry, et le seul rescapé de l'embuscade. Le colonel Bernall voudrait que Jeffords soit son éclaireur dans la guerre contre les Apaches de Cochise. Mais Jeffords préfère aller rencontrer Cochise, qui lui promet que les Apaches n'attaqueront plus les courriers. Au village apache, Jeffords tombe amoureux de la belle Sonseeahray. Mais que les courriers passent sans encombre ne signifie pas la fin de la guerre : un convoi militaire est taillé en pièces par Cochise, Bernall est tué, mais le général Howard est indemne. À Tucson, accusé d'espionnage, Jeffords est sauvé du lynchage par Howard, qui annonce qu'il est venu négocier la paix avec Cochise.

Jeffords persuade Cochise que Howard est sincère et loyal. Il s'engage aussi à épouser Sonseeahray, pourtant promise au guerrier Nahilizay qui tente de le tuer avant d'être abattu par Cochise. La paix est finalement négociée entre Cochise et Howard, après délibérations entre Apaches et le bannissement de Goklia (qui devient Geronimo) et ses partisans.

Chaque camp possède donc ses irréductibles qui ne veulent entendre parler que de guerre. Les hommes de Cochise démantèlent une embuscade menée par Geronimo contre une diligence. Puis, à peine Jeffords vient-il d'épouser Sonseeahray que celle-ci est tuée dans une autre embuscade, organisée par Ben Slade. Il faudra toute la persuasion de Cochise et Howard pour empêcher Jeffords de céder à la vengeance et de compromettre la paix.

LA FLÈCHE BRISÉE

DELMER DAVES

LE FILM

Michel Cyprien,
Frédéric Strauss

LE RÉALISATEUR	2
GENÈSE DU FILM	5
PERSONNAGES	6
DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL	8
DRAMATURGIE	9
ANALYSE D'UNE SÉQUENCE	10
MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATIONS	13
RETOURS D'IMAGES	16

INFOS

INFORMATIONS DIVERSES	17
-----------------------	----

PASSERELLES

COCHISE, JEFFORDS, HOWARD ET GERONIMO : LA VÉRITABLE HISTOIRE	21
UN SIÈCLE D'INDIENS À L'ÉCRAN	23
LE PACIFISME	24

RELAIS

PISTES DE TRAVAIL	25
-------------------	----

Delmer Daves, curiosité et humanisme



Delmer Daves (de face) lors du tournage de *Task Force* avec Gary Cooper (de profil).

Un homme de l'Ouest

« Ma grand-mère paternelle est née en 1853 dans une caravane qui se dirigeait vers la Californie. Mon grand-père paternel a été, lui aussi, un pionnier. J'ai été élevé dans le souvenir de cette période exaltante... », confia Delmer Daves au journaliste Jacques Meillant (Télérama, 14/07/1968). Du côté maternel, le grand-père naquit en Irlande en 1844 et émigra en 1860, acquérant la nationalité américaine grâce à son engagement dans l'armée de l'Union lors de la guerre de Sécession. Homme de l'Ouest par ses racines récentes, Delmer Daves est né le 24 juillet 1904 à San Francisco en Californie (États-Unis) et mort à La Jolla (Californie) le 17 août 1977. Il appartient à la génération des cinéastes et acteurs qui ont fait la grande époque du western, de John Ford (1895-1973) à John Wayne (1907-1979), d'Anthony Mann (1906-1967) à Gary Cooper (1901-1961) et James Stewart (1908-1997), pour ne citer qu'eux.

Durant ses études de droit à la Stanford University de Palo Alto (à 50 km au sud de San Francisco sur la route de San José), le jeune Delmer Daves est d'abord acteur au théâtre de l'université. Mais c'est le monde du cinéma qui l'attire, quitte à y entrer par la petite porte avant de trouver les occasions de tracer son chemin. Il débute comme accessoiriste en 1923 dans (comme par hasard ?) l'un des plus grands westerns du muet, *La Caravane vers l'Ouest* (*The Covered Wagon*) de James Cruze, avec lequel il travaille sur d'autres films dans lesquels

il est aussi acteur, notamment *A Man's Man* (*Un homme*, 1929, où Greta Garbo fait une apparition !). De 1928 à 1934, la MGM l'emploie comme conseiller technique pour les tournages dans les universités et il se lance à la même époque dans l'écriture de scénarios (*So This Is College* de Sam Wood, 1929, une des premières comédies musicales du parlant où il tient un petit rôle). Et c'est l'écriture qui va peu à peu le conduire à la célébrité.

Un apprentissage diversifié

Mais avant d'en arriver là, Delmer Daves fait preuve d'une curiosité qui l'incite, encore étudiant, à voyager jusqu'en Europe. Plus tard, en 1926, il s'intéresse de très près aux cultures indiennes de l'Ouest : il se rend plus précisément en Arizona où il séjourne chez les Hopis et Navajos, partageant le quotidien des villages des réserves indiennes.

Sa notoriété de scénariste, il va la construire grâce à des films de Frank Borzage : *Flirtation Walk* (*Mademoiselle Général*, 1934), *Stranded* (*Bureau des épaves*, 1935), *Shipmates Forever* (*Amis pour toujours*, 1935) ; avec aussi *The Petrified Forest* d'Archie Mayo (*La Forêt pétrifiée*, 1936, thriller mélodramatique avec un Humphrey Bogart psychopathe qui tient en otage Bette Davis et Leslie Howard dans une station d'essence à l'orée de l'Arizona) et *The Go Getter* de Busby Berkeley (*Le Rescapé*, 1937) où il affiche déjà sa conviction (de futur

réalisateur) que la cruauté de la réalité peut être vaincue par l'idéalisme. Il a 35 ans lorsque, consécration, sort *Elle et Lui* (*Love Affair*, 1939), comédie à succès qui deviendra un classique du genre (avec Charles Boyer et Irène Dunne) et qu'il a écrite (en collaboration avec Donald Ogden Stewart) pour Leo McCarey. Daves retravaillera au scénario avec McCarey lui-même pour le *remake* que celui-ci réalisera en 1957 sous le titre de *An Affair to Remember*, avec Cary Grant et Deborah Kerr. Entre ces deux scénarios pour McCarey, Daves est passé enfin à la réalisation. Il s'était dès la fin des années 30 lié d'amitié avec le producteur Jack Warner et dès son premier film, *Destination Tokyo* (1943), la Warner Bros assure la production. Daves lui sera fidèle pour sept de ses huit films suivants jusqu'à *Task Force* (*Horizons en flammes*, 1949) et la retrouvera (lui-même œuvrant comme producteur) pour ses sept derniers films à partir de 1959.

De *Destination Tokyo*, Daves a écrit le scénario avec Albert Maltz, écrivain et scénariste qui sera mis sur la liste noire du maccarthysme. C'est un film de guerre avec Cary Grant, où un sous-marin américain doit partir en mission vers Tokyo alors que l'équipage s'apprête à fêter Noël. Comme le note Gérard Camy, « on sent déjà l'approche documentaire que le réalisateur développera ensuite dans ses westerns et ses polars » (*Télérama*, Guide du cinéma, 2004). En 1945, Maltz est cité pour un Academy Award grâce à son scénario du quatrième film de Daves, *Pride of the Marines* (*La Route des ténèbres*). Mais le réalisateur, qui s'est essayé aussi à la comédie musicale,



Humphrey Bogart et Lauren Bacall dans *Dark Passage*.

semble à cet instant de sa vie trouver sa voie dans le film noir, *The Red House* (*La Maison rouge*, 1946) et surtout *Dark Passage* (*Les Passagers de la nuit*, 1947). Humphrey Bogart et Lauren Bacall y sont réunis pour la troisième fois et, jusqu'à ce que le personnage de Bogart change de visage, Delmer Daves utilise la « caméra subjective », où l'objectif remplace les yeux du héros sans le montrer ; et il réussit là où Robert Montgomery, dans l'enquête du détective Philip Marlowe *Lady of the Lake* (*La Dame du lac*, 1947), n'avait pas convaincu.

Des « surwesterns » moraux

C'est cependant dans un genre en principe bien formaté, le western, que Daves va exprimer ses convictions morales, mettant son cinéma au service de ses idées. Cela fait entrer ces films de genre dans ce qu'André Bazin a qualifié de « surwestern », soit « un western qui aurait honte de n'être que lui-même et chercherait à justifier son existence par un intérêt supplémentaire : d'ordre esthétique, sociologique, moral, psychologique, politique, érotique ». Définition certes intéressante mais, à dire vrai, un peu fourre-tout dès lors que le western se révèle un film d'auteur qui, dépassant la simple mise en scène du divertissement, illustre clairement une thèse et affirme très nettement certaines valeurs.

Le premier western de Delmer Daves (il en a tourné neuf) est aussi le film qui lui apporte la consécration, *La Flèche brisée* en 1950. Au service de son idéalisme pacifiste, le cinéaste ne se sert des éléments de la thématique propre au western (le cavalier solitaire, l'embuscade, les chevaux, le village indien, la diligence, le saloon, le lynchage, le paysage) que comme une sorte d'infrastructure à laquelle il apporte tous ses soins, mais dans laquelle l'essentiel consiste à ce que des peuples en guerre, devenus pacifiques, aient enfin une chance d'évoluer dans un monde pacifié. Daves tournera en une décennie tous ses autres westerns, dont la plupart donc participent de la mise en scène de ses convictions profondes.

La Dernière caravane (*The Last Wagon*, 1956), où il aborde la question du viol et du racisme se veut, pour lui, « un plaidoyer pour la tolérance et la compréhension : tout ce qui paraît hostile ne l'est pas ; nous pouvons être trop prompts à juger ceux qui nous entourent » (correspondance avec B. Tavernier, in *Amis américains*, cf. Biblio). Dans *L'Homme de nulle part* (*Jubal*, 1956), un cow-boy de passage qui fuit sa propre vie est embauché dans un ranch qui pourrait devenir sa terre promise. Il est rapidement au centre d'un drame de la jalousie où Daves met l'accent sur les valeurs d'amitié virile et de loyauté. Dans *3h 10 pour Yuma* (1957), un fermier ayant du mal à faire vivre sa famille accepte, à la fois pour de l'argent et pour se valoriser aux yeux de ses fils, de transférer un hors-la-loi d'une prison de village au train qui le mènera à Yuma pour y être jugé : « Les rapports entre les deux principaux personnages présentaient quelques analogies avec l'histoire de Faust et Méphistophélès transposée au Far West », confiera Daves à Tavernier (op. cité). Dans *La Colline des potences* (*The Hanging Tree*, 1959), un médecin vieillissant, joueur et généreux (Gary Cooper à quatre films de son dernier en 1961) arrive

dans une ville minière du Montana ; il y tombe amoureux d'une jeune femme venue de Suisse, aveugle et survivante d'une attaque de diligence. Mais elle recouvrera la vue. On pense à Douglas Sirk dans le traitement de l'émotion des grands sentiments, et l'on est effectivement, déjà, dans la tentation du mélodrame, un genre qui va marquer les derniers films de la carrière de Delmer Daves.

La mise en scène

Il y a donc toujours chez Daves une lumière qui peut changer les êtres et les choses. Le cœur de l'homme, perverti par la haine et autres mauvais sentiments, peut-être ramené à des comportements pacifiques et fraternels. Mais la volonté de Daves d'illustrer ses convictions humanistes et généreuses n'occulte pas son sens personnel de la mise en scène, où s'associent, paradoxalement peut-être, un élan lyrique avec une sobriété du propos. En vingt ans de mise en scène, il accordera toujours une importance capitale aux extérieurs de ses films, tant sur leur choix que sur le traitement plastique. Il n'est que de voir son travail sur les paysages, arrière-plans magnifiques qui accompagnent le cavalier James Stewart, position élevée de la caméra qui donne un relief saisissant aux rares scènes d'action dans **La Flèche Brisée**, bien qu'il n'ait pas utilisé dans ce film, pour des raisons techniques de transport ou de fixation dans les décors naturels, sa fameuse grue dont certains lui ont reproché l'usage dans d'autres films (**Yuma**, **Cow-boy**, **La Colline des potences**), ce que l'on n'a pas reproché à un Anthony Mann (**L'Homme de la plaine**, par exemple), ou à Otto Preminger (**La rivière sans retour**, 1954).

Daves sait également se servir à bon escient du gros plan qui contribue opportunément à fixer les sentiments, à souligner les valeurs de « la thèse », à faire mieux comprendre les échanges entre personnages, même dans le western, genre réputé rétif à ce procédé si l'on en croit André Bazin (qui n'a pas connu Sergio Leone et le *western-spaghetti*). **La Flèche Brisée** n'en est pas avare, **Jubal** et **Yuma** non plus. Quand cela sera nécessaire, Daves travaillera aussi toujours l'aspect documentaire de ses films : **La Flèche Brisée** encore, avec son travail sur le village indien et les coutumes apaches, mais aussi **Cow-boy** (1958) où la vie de ces hommes qui conduisent les troupeaux sur des distances énormes est déroulée avec une méticulosité et une vérité de reportage. Pourtant, la beauté austère du film, avec son beau travail sur les couleurs, sans recherche du pittoresque, n'exclut pas cet élan lyrique cher à Daves, et qui transparaît sans être vraiment formulé.

Le mélodrame

Daves a sans doute raté quelques westerns comme **L'Aigle Solitaire** (**Drum Beat**, 1954, qui fait la part belle à l'image des Indiens) ou **L'Or du Hollandais** (**The Badlanders**, 1958, mauvais remake de **Quand la ville dort** de Huston, 1950), ou encore a signé avec **Les Gladiateurs** (**Demetrius and the Gladiators**, 1954) un péplum ampoulé et peu convaincant qu'il rejette lui-même. Mais cet homme libre, qui a envie de terminer sa

carrière comme il l'entend, va cumuler désormais les rôles de producteur, scénariste et réalisateur, jusqu'à son dernier film. Et c'est dans le mélodrame qu'il va exprimer ses bons sentiments, sa morale, voire une certaine dose de naïveté.

Cette morale de Delmer Daves, toute naïve qu'elle puisse paraître dans son idéalisme tout au long de sa filmographie, n'est cependant jamais tombée dans le puritanisme. Au contraire, car c'est une morale de l'amour qui s'exprime aussi dans le désir et la sensualité. Ses derniers films, tournés vers le mélodrame, ne dérogent pas à ses principes. Dans **Ils n'ont que vingt ans** (**A Summer Place**, 1959), **La Soif de la jeunesse** (**Parrish**, 1961) et **L'Amour à l'italienne** (**Rome Adventure**, 1962), il a l'art de faire passer les émotions par des suggestions souvent plus fortes que l'image réaliste, se servant du décor et travaillant les paysages en sachant leur donner du sens. Dans **La Montagne des neuf Spencer** (**Spencer's Mountain**, 1963), presque un western bien que l'action ait lieu en 1930, le cinéaste vieillissant se fait manifestement plaisir en brassant les genres. **The Battle of the villa Fiorita** (1964, tourné en Grande-Bretagne), où une femme, mariée et mère, découvre sur le tard ce qu'est vraiment la passion amoureuse, sera son dernier opus.



L'Aigle Solitaire.

D'après un roman engagé



Elliott Arnold.

Journaliste passionné par l'Ouest américain, Elliott Arnold (1912-1980) en avait étudié l'histoire et s'était convaincu que l'idéologie dominante ne reflétait pas la réalité. Fort d'une documentation d'historien et d'anthropologue, il en tira en 1947 un roman historique autour de la vie du chef apache Cochise de 1855 à 1874, soit de sa quarantième année à sa mort. *Blood Brother* (*Frère de sang*) fit sensation : en décrivant les Apaches autrement que comme des bêtes féroces, Arnold posait aussi une critique sous-jacente de la conquête de l'Ouest par les Blancs. Cette thèse correspondait aux idées de Delmer Daves. Albert Maltz (1908-1985), avec lequel il avait travaillé deux fois (voir p. 2-4), composa une trame dramaturgique trahissant la chronologie, simplifiant les caractères mais fidèle à l'esprit du livre. Pour exemples : la belle Sonseeahray ne meurt pas dans le film au même moment que dans le roman ; le film ignore que Jeffords et Cochise scellent leur fraternité en mêlant leurs sangs, ce qui explique que *Blood Brother* devienne *Broken Arrow*. À cause de ses idées politiques de gauche, Maltz fut inscrit sur la liste noire d'Hollywood pendant le maccarthysme et ne put rien signer de 1949 à 1970¹ ! Mickael Blankfort, ainsi crédité au générique, sera même cité aux oscars 1951 pour la meilleure adaptation (Maltz ne sera réhabilité qu'après sa mort).

Distribution inédite

C'était pour Delmer Daves son premier film avec la 20th Century Fox et son premier western, et James Stewart, choisi pour incarner Tom Jeffords, n'en avait auparavant tourné qu'un, musical avec Marlene Dietrich, *Destry Rydes Again* de George Marshall (*Femme ou démon*, 1939), tandis que Jeff Chandler

et Debra Paget n'en avaient tourné aucun. *La Flèche brisée*, et *Winchester 73* d'Anthony Mann que Stewart tourna aussitôt après, en firent l'un des acteurs majeurs du genre. Cochise offrit à Chandler l'occasion d'être cité aux oscars comme meilleur second rôle, et ce rôle allait lui coller à la peau. Six décennies plus tard, plus que le visage de Miguel Inclan qui incarne Cochise dans *Fort Apache* de John Ford (*Le Massacre de Fort Apache*, 1948), c'est celui de Chandler qui demeure en mémoire. Debra Paget, qui n'avait que quelques petits rôles à son actif, vit elle aussi son image modelée par son personnage de Sonseeahray.

À la photo, Daves s'adjoignit la collaboration d'Ernest Palmer (1885-1978), qui avait débuté dès 1912 sur *Ivanhoé* (Herbert Brennon). Palmer, bien adapté à la couleur (Academy Award en 1941 pour *Blood and Sand/Arènes sanglantes* de Rouben Mamoulian) fut le bon choix : pour *La Flèche brisée*, il fut cité aux oscars en 1951.

Plus de 400 Apaches furent engagés et le tournage s'étala du 3 juin au 2 août 1949. En Arizona, Daves tourna dans des paysages grandioses auxquels il avait accès à partir des villes de Flagstaff et Sedona, situées entre le Grand Canyon du Colorado et Phoenix, ainsi qu'à Tucson plus au sud vers le Mexique. Pour certaines scènes, un Indien courait la distance d'un marathon pour porter les bobines à la voiture qui les transportait au labo ! Daves tourna aussi en Californie : dans les studios de Chatsworth au nord d'Hollywood et près de Lone Pine (au sud de la Sierra Nevada, au pied du mont Whitney qui s'élève à 4 418 mètres).

Restait la musique. Hugo Friedhofer, oscar 1947 pour *Les Plus belles années de notre vie* de William Wyler (*The Best Years of Our Lives*, 1946), composa la partition, mais la direction musicale fut assurée par le célèbre Alfred Newman (1901-1970, neuf fois oscarisé et immortel auteur de la carte de visite musicale de la 20th Century Fox).

La Flèche brisée sortit après *Winchester 73*, « la 20th Century Fox, note Patrick Brion², préférant prudemment que l'Universal habitue le public américain à découvrir James Stewart dans un rôle western ». Le coût de production du film s'était élevé à 2 millions de dollars et les recettes, pour les seuls États-Unis, atteignirent à l'époque la somme de 3,5 millions.

1) Interdit de travail, son dernier film officiel est *La Cité sans voiles* (*The Naked City*), de Jules Dassin. Il écrit quasi seul le scénario de *La Tunique* (*The Rope*, Henry Koster, 1953) sans être crédité. Son nom réapparaît en 1970 au générique de *Sierra Torride* (*Two Mules for Sister Sara*), de Don Siegel. Il signera le scénario de *Scalawag*, de Kirk Douglas, en 1974.

2) *Le Western* (La Martinière, 1992, p. 73)

Sans ambiguïtés



Les personnages de Delmer Daves sont généralement très lisibles dans la vérité et la sincérité de leurs convictions et de leurs sentiments.

Tom Jeffords*

Il a quitté l'armée pour devenir chercheur d'or. Il sait quoi penser de la situation à l'égard des Indiens et de la guerre, intransigeant quand il s'agit de la vérité. Aussi refuse-t-il la mission d'éclaireur que voudrait lui confier Bernall. Il est courageux – c'est le premier mot qu'emploie Cochise à son égard – mais prudent quand il s'aventure en terre apache.



Quand il sauve le jeune Apache, il a encore des préjugés qui sont très vite balayés (« *j'ai appris deux choses : qu'une mère apache peut pleurer son enfant, et que les Apaches ont le sens de la loyauté* »), ce qui le conforte dans sa volonté de sortir du schéma manichéen de la guerre. Véritable interlocuteur blanc en qui Cochise aura confiance, il initie le processus de paix. Quitte à provoquer la méfiance des colons, il n'hésite pas, presque naïf, à dire la vérité sur l'embuscade à laquelle il a assisté, dénonçant les mensonges colportés à Tucson. Il se

maîtrise devant les provocations de Goklia qui le traite de femme, mais réagit contre les gens de Tucson qui l'accusent d'être trop ami avec les Apaches ou d'être un espion, contrairement à Cochise qui reste toujours maître de soi. Ce sera le chef indien (relayé par le général Howard) qui empêchera Tom de sombrer dans la vengeance aveugle après la mort de Sonseeahray. On comprend dès la scène près des buissons et au moment du retour que l'amour pourrait dominer son idéal de paix, jusqu'à songer à le sacrifier.

Dieu n'est pas sa préoccupation. Il le suggère quand le jeune Apache invoque « *Celui qui Donne la Mort et qui est Là-Haut* », et quand il ironise face à la foi du général Howard. Même s'il résiste, il semble fataliste quand on le mène à la corde du lynchage, et le film lui-même, d'ailleurs, lui fait endosser la fatalité du héros de western solitaire.



Cochise*

Chef rassembleur des tribus apaches, il a acquis cette stature par ses qualités de stratégie et son charisme. Sa parole donnée vaut pour lui plus que toutes les signatures des Blancs. Avant qu'il n'apparaisse, on l'évoque avec crainte : « *Ses yeux voient au fond de ton cœur, il est plus grand que les autres hommes* », dit Juan, et Jeffords, avant même d'aller le rencontrer, loue ses qualités de chef devant le colonel Bernall. Cochise possède un pragmatisme très politique. Pour lui, la paix passe avant tout. Traité de femme par Geronimo, il répond calmement, comme s'il expliquait à une mentalité enfantine, que la société apache doit s'adapter sous peine de disparaître, au choix ! Bien que grave et préoccupé du sort de son peuple, il n'est pas dénué d'humour : repas avec Tom, annonce d'acceptation du mariage, débat sur la paix, moment où il décide de jouer l'intercesseur et ironise sur Nahilizay (amoureux éconduit) et sur Tom (amoureux transi). Il suggère aux spectateurs du film que la rigidité des mœurs et la soumission de la femme dans la société apache ne sont peut-être pas exactement ce qu'ils croyaient. Sa justice est expéditive quand il tue Nahilizay et bannit Geronimo, mais il met son pouvoir en jeu à la majorité lorsqu'il s'agit d'approuver ou non la proposition de paix.



Sonseeahray («Étoile du Matin »)

Vierge illuminée d'un pouvoir de guérison, elle incarne la beauté pure de l'ingénue, naïve et sincère. Elle ne cache pas son attirance immédiate pour Tom et il faut prendre ses propos au premier degré quand elle explique comment se rencontrent les amoureux chez les Apaches, ce qui enclenche la stratégie amoureuse de Tom et le désir qu'elle le revoie. Un mois plus tard, elle déclare : « *J'ai cru que tu ne reviendrais pas, mais maintenant j'ai un sentiment tout neuf.* » Elle vit le premier baiser comme une découverte merveilleuse. En choisissant Tom dans la scène de la danse, elle force le destin amoureux, quitte à pousser Tom à la faute et à braver l'autorité de Cochise. Passion et désespoir lui inspirent un acte de bravoure aussi inutile que fatal.

Général Howard* et colonel Bernal

Bernal, une cinquantaine d'années, se donne pour mission de « *liquider Cochise* ». Cela fait sourire Jeffords, qui sait sur les qualités des Apaches ce que le soldat ignore. Sûr de lui jusqu'à la bêtise, tant il pense que les Apaches sont inférieurs, Bernal trouve une mort sans gloire, lors de la bataille gagnée par Cochise et dont le général Howard sort indemne. Cet historique général (qui a perdu un bras pendant la guerre de Sécession) est un fervent chrétien, surnommé « *Bible Reading* », sa bible toujours à portée de main. Si Jeffords en sourit, il admet aimer l'interprétation qu'en fait Howard, qui voit d'abord dans les textes un hymne à la fraternité et à la paix, sans distinction de couleur de peau. Howard se rend compte du génie stratégique de Cochise : « *Ils coupent la cavalerie* », observe-t-il, stupéfait. À peine revenu de la bataille, il sauve Tom et, déterminé, entreprend son action pour la paix. Quand Tom, bouleversé par la mort de sa femme, appelle à la vengeance, le discours d'Howard vient compléter celui de Cochise.

Duffield

Le responsable du courrier à Tucson a tout du brave type. Fidèle copain de Jeffords, il le soutient. Il accepte de lui pré-

ter son bureau pour qu'il apprenne la langue apache avec Juan. Puis il prend le risque d'assurer le premier courrier après la promesse de Cochise de les laisser passer.

Ben Slade et son fils

Le fermier vengeur et lâche est cependant une victime de la guerre : sa femme a été tuée par les Apaches et il ne souhaite que leur extermination sans se poser de questions sur la responsabilité des Blancs dans cet engrenage. Sa volonté de tuer Cochise est à l'origine de la tragédie finale : à la mort de Sonseeahray fait pendant celle de son propre fils, qu'il avait envoyé comme appât dans l'embuscade et que Cochise tue sous ses propres yeux avant de le tuer aussi. Dans ce qui tient lieu de *gunfight* final, les embusqués apparaissent comme les « Curiaque » face à un « Horace » apache !

John Lowry

Il porte sur lui sa mentalité visqueuse. Il aimerait vendre du whisky en Arizona, mais Cochise est un obstacle à son commerce. Du côté du manche, il parie de l'argent sur l'échec de Jeffords et se mêle aux lyncheurs. Mais il ne prendra pas le risque de participer à l'embuscade finale.

Les Apaches

Suspicieux quand on lui parle de paix mais à l'écoute, l'air farouche, Goklia (Geronimo*) a la mentalité du guerrier jusqu'au-boutiste. Il obéit à une autre logique que Cochise : mieux vaut disparaître en combattant que se renier. Pour lui, celui qui préfère la paix est une femme, insulte archaïque s'il en est ! Il est capable de loyauté : « *Tu ne meurs pas cette fois, mais cette fois seulement* », dit-il à Jeffords. Puis : « *Que ça te serve de leçon, c'est le pays apache ici, tu n'as rien à y faire.* » Il suit activement Cochise dans la guerre, mais refuse de le suivre dans la paix, est banni pour sécession et devient chef d'une bande de renégats. Delmer Daves ne gomme pas sa cruauté lors de la première embuscade.

Juan est un Indien intégré à la ville. Mais il reste un Apache. Quand Jeffords lui demande de lui apprendre la langue et les coutumes, il s'étonne : « *Aucun Blanc ne veut apprendre ces choses* ». Le jeune Apache sert de déclencheur à la prise de conscience de Jeffords en humanisant son peuple à ses yeux. Quant à Nahilzay, il entre dans le type de l'amoureux éconduit universel tenté par le crime passionnel.

Terry (la tenancière)

Au vu, même furtif, de la familiarité entre elle et Jeffords, on peut imaginer qu'ils ont pu avoir quelque complicité.

*Jeffords, Cochise, Geronimo et Howard, personnages historiques du film : voir « Passerelles » p. 21 et 22.

L'homme qui passait par là

1 0h 00' 00

Générique en lettres western sur fond dessiné.



2 0h 01' 22

Dans un large paysage de l'Arizona, un cavalier s'approche. En voix off, Tom Jeffords explique sa présence. Un vol de buses le mène à un jeune Apache blessé qu'il soigne jusqu'à sa guérison.

3 0h 04' 08

Le garçon vient de passer son « noviciat » et veut rejoindre sa famille. Il donne un talisman à Tom. Soudain, des flèches se plantent sur l'arbre entre eux deux. Le garçon conseille à Tom de lui donner son arme.

4 0h 06' 10

Des Indiens font irruption et épargnent Tom mais, apercevant un groupe de Blancs à cheval, ils l'attachent et le bâillonnent.

5 0h 09' 12

Les Indiens tendent une embuscade sous les yeux de Tom impuissant. Des Blancs sont tués ou torturés. Tom est libéré.

6 0h 11' 09

À Tucson, le colonel Bernal veut que Tom soit éclairé dans sa mission de « liquider Cochise ». Le fermier Slade et le commerçant Lowry soupçonnent Tom, qui manque d'en venir aux mains, d'être l'ami des Apaches.

7 0h 16' 01

Au bureau du postier Deffield, Tom demande à Juan, Indien intégré, de lui apprendre la langue et les coutumes apaches, afin d'aller voir Cochise.

8 0h 17' 54

Signaux de fumée envoyés par Tom et son initiateur, lequel prodigue ses derniers conseils et le quitte.

9 0h 19' 01

Après trois jours dans les montagnes, Tom parvient au village apache. Entouré de guerriers, il donne son arme au plus âgé, dit qu'il la récupèrera à son départ. En voix off, on entend : « *Qui te dit que tu partiras vivant ?* »

10 0h 23' 32

Cochise en gros plan. On se jauge. Tom demande à Cochise de garantir le passage des courriers.

11 0h 27' 20

Fête indienne en l'honneur d'une jeune vierge, investie de pouvoirs de guérisseuse : Sonseeahray soulage des blessures de Cochise, qui invite Tom à soumettre les siennes.

12 0h 31' 32

Au petit matin, Sonseeahray observe Tom se raser près de la rivière. Il l'aperçoit dans son miroir. Jeu de séduction, ils parlent, puis la jeune Indienne s'éclipse.

13 0h 34' 19

Tom la retrouve, qui cueille des baies. C'est pour elle qu'il veut revenir, dit-il. Cochise vient dire qu'il laissera passer les courriers.

14 0h 36' 04

À Tucson, Tom fait son rapport. Lowry parie 300\$ si cinq courriers passent. Deffield se propose pour le premier. Fondus enchaînés sur les allers et retours qui font s'écouler près de quatre semaines.

15 0h 39' 50

Un convoi et la cavalerie, Bernal et le général Howard en tête. Cochise embusqué fait preuve de ses dons de stratège. Sur le champ de bataille déserté par les Indiens victorieux, Howard se relève, avec un cow-boy blessé.

16 0h 43' 39

Le cow-boy raconte le massacre à Tucson. Le cinquième courrier arrive sain et sauf. Slade soupçonne Tom d'être un traître. Tom est traîné dehors pour être lynché. Howard intervient.

17 0h 46' 3 1

Face à Tom, Howard évoque la Bible et annonce son intention de rencontrer Cochise.

18 0h 48' 24

Au village apache un mois après l'avoir quitté, Tom est seul avec Sonseeahray. Scène du baiser et de l'étreinte. Tom sait pourquoi il est revenu.

19 0h 50' 39

Au village, les guerriers conduits par Cochise reviennent de la bataille gagnée la veille. Le chef rend compte de la victoire et des pertes.

20 0h 52' 32

Le soir, Tom dîne avec Cochise. Ils parlent de la confiance et de la défiance à l'égard de leurs congénères, chacun dans son camp. La conversation est détendue et amicale, Cochise fait de l'humour.

21 0h 53' 21

Fête où Sonseeahray choisit Tom pour danser alors qu'elle est promise à Nahilzay. Bien que Tom ne puisse prétendre l'épouser, le bon usage l'oblige à honorer l'invitation à danser, mais pas plus !

22 0h 54' 58

Tom et Sonseeahray s'embrassent à l'écart. Cochise surgit, reproche à Tom d'avoir enfreint la loi, mais celui-ci réplique qu'il veut épouser Sonseeahray, qui confirme qu'elle ne veut pas de Nahilzay. Cochise accepte alors de jouer les médiateurs, et tout de suite.

23 0h 57' 50

Dans le *wickiup* (hutte) de Tom, Cochise jovial déclare qu'il règlera la dot, puis demande à Tom d'aller sonder le cœur du général pour savoir s'il peut s'y fier.

24 0h 59' 21

La nuit, Tom évite l'attaque de Nahilzay qu'il maîtrise,

quand Cochise arrive, attiré par le bruit, mais c'est encore la négociation qui le préoccupe : « *Va à Tucson et reviens dans dix jours* ». Puis Cochise abat Nahilzay.

25 1h 01' 40

Voix off de Tom qui revient au village apache avec Howard.

26 1h 02' 02

Sonseeahray explique à Tom qu'elle doit construire leur *wickiup* nuptial à l'écart du village, puis celui dans lequel ils vivront ensuite.

27 1h 03' 09

Cochise a convoqué les autres chefs apaches pour rencontrer Howard et Tom. Il brise symboliquement une flèche. Les guerriers qui refusent la paix partent avec Geronimo.

28 1h 09' 11

Howard et Tom dînent et Cochise vient dire qu'il accepte la paix : un armistice d'essai de trois lunes. Une pierre par jour sera posée.

29 1h 10' 36

Un détachement de la cavalerie croise un groupe d'Apaches sans incident. La diligence, qu'accompagne Tom, part pour la première fois depuis cinq ans. Tout semble calme, mais au bord de la rivière, elle est attaquée par les Apaches renégats. Tom va faire des signaux et revient avec un groupe de « bons » Apaches.

30 1h 15' 01

Tom et Cochise rajoutent des pierres de paix. Nuit du mariage, par les sangs mêlés de Tom et de son épouse, qui vont sur deux chevaux blancs vers leur *wickiup* nuptial.

31 1h 18' 09

Seizième jour d'armistice. Cochise dit à des Apaches qu'il ne veut pas que la rupture éventuelle vienne de son peuple.

32 1h 18' 53

Sonseeahray trempe les pieds dans l'eau et revient sur la berge pour se pencher sur Tom allongé dans l'herbe.

33 1h 20' 29

Cochise donne une leçon de tir à l'arc à Tom. Celui-ci manque la cible et Sonseeahray s'en amuse. Embuscade tendue par Ben Slade. Tom et Sonseeahray sont atteints. Les Blancs poursuivent Cochise qui tue Slade et son fils.

34 1h 24' 58

Tom découvre que Sonseeahray est morte. Il la serre, désespéré. Cochise revient à cheval avec des guerriers. Ivre de vengeance, Tom veut tuer un Blanc fait prisonnier. Cochise s'y oppose.

35 1h 27' 19

Au village apache, des soldats, Howard et Duffield sont venus saluer Tom. Howard fait la morale.

36 1h 28' 12

Tom, voix off, s'éloigne à cheval dans le paysage, solitaire.

Durée totale DVD : 1h29'



Du duel au duo



L'enjeu de *La Flèche brisée* est la réconciliation de deux peuples, de deux Amériques : celle des Apaches et celle des Blancs. Pour traiter ce vaste sujet, Delmer Daves fait un choix de récit et de dramaturgie très marqué : il aborde le conflit collectif par la confrontation individuelle. Il n'y a ici qu'une seule grande scène de bataille (15), et trois embuscades qui apportent un peu d'action générale (5, 29, 33) dans la tradition du western. Tout le reste du film repose sur les duels plus singuliers que doit livrer Tom Jeffords pour créer la possibilité d'un dialogue entre Blancs et Apaches : ces duels sont verbaux et deviennent, pour la plupart, des duos. La réconciliation des ennemis est alors possible.

En donnant l'avantage à l'individuel sur le collectif, Delmer Daves nous dit aussi, plus profondément, qu'il croit en l'individu, en l'Homme, capable d'une prise de conscience et d'une prise de parole personnelles, et qu'il se méfie des groupes, manipulés par des meneurs, des mots d'ordre, des discours préétablis.

L'impasse des discours

Face aux Apaches qui l'ont épargné parce qu'il avait lui-même épargné un des leurs (4, 5), Jeffords explique qu'il n'est pas un chasseur de scalps, comme les autres Blancs. Les Apaches ne le comprennent pas et lui rappellent les lois de la guerre, prônant aveuglément la violence, la loi du talion. Il n'y a alors aucune parole individuelle de leur côté. De même, la présentation du projet de traité de paix (27) sera-t-elle menacée par le discours de Geronimo : incapable de parler en son nom, il veut se faire le porte-voix de tous les guerriers et refuse le dialogue.

Face au colonel Bernall (6), Jeffords est à nouveau confronté à un discours idéologique interdisant toute nuance, cette fois du côté des Blancs. Ce face à face se double d'une seconde confrontation, plus délicate, avec le fermier Ben Slade. La femme de celui-ci a été tuée par les Apaches, sa ferme brûlée. « *Si tu n'es pas contre eux, tu es avec eux* », lance-t-il à Jeffords, dont la volonté de sortir de la guerre est, là encore, jugée



incompréhensible, intenable. Slade brandit la souffrance individuelle au nom d'une riposte collective : il exploite son propre malheur pour attiser le conflit. Il prétend se faire le porte-voix de l'opinion publique (14, 16), qu'il instrumentalise pourtant dans ses discours de va-t-en-guerre, figés dans les préjugés. En utilisant la ruse et le mensonge pour faire renaître la guerre pendant l'armistice (33), Slade causera définitivement sa propre perte et celle de son fils dans le *gunfight* final.

Les bienfaits de la parole

Ils apparaissent dès la confrontation entre Jeffords et le jeune Apache (2, 3). Ce sont les mots de celui-ci, notamment ce qu'il dit au sujet de ses parents et du dieu des Apaches, qui nous font passer du duel au duo, au dialogue. Et si ce face à face pouvait montrer l'exemple pour tous les Blancs, tous les Apaches ? Il révèle en tout cas à Jeffords sa mission de paix. Face à Cochise (10), le duel potentiel devient également duo : le chef apache considèrera comme un frère le cow-boy émissaire de paix. C'est dire qu'un lien individuel se noue entre eux : tout en restant le représentant de son peuple, Cochise parle avec Jeffords d'homme à homme. Lorsqu'il revient du combat avec ses guerriers (19), Cochise est celui qui nomme les victimes, *individuellement*, pour saluer leur mémoire (alors que Geronimo ne parle que du butin).

Le dialogue avec Cochise trouve son équivalent, du côté des Blancs, avec le général Howard, qui permet le premier échange constructif entre Blancs autour d'une paix possible avec les Apaches (17). Le duel tourne là aussi au duo : Jeffords ne voulait pas se mettre au service d'un général massacreur, il découvre un général chrétien et repart avec une mission de paix officielle.

Enfin, les face à face entre Jeffords et Sonseeahray montrent la possibilité d'un dialogue libre : entre eux, la réciprocité immédiate existe. Il s'agit d'un face à face « les yeux dans les yeux » (11). La preuve que le dialogue entre les deux peuples peut être naturel, et qu'il peut même se passer de mots, donc plus encore de discours.

La fascination d'un cinéaste

Séq. 11 (0h 27' 20) :
Jeffords assiste à la fête
indienne en l'honneur d'une
jeune vierge



Plan 1 - Après sa première entrevue avec Cochise, Jeffords sort du *wickiup* de celui-ci, en se baissant, alors qu'un fondu enchaîné nous fait passer à une grande cérémonie apache. L'effet ainsi obtenu est celui d'une immersion dans un monde nouveau, peut-être dangereux : en invitant Jeffords à l'accompagner, Cochise a précisé : « *Si on nous voit ensemble, tu seras en sécurité.* » L'immersion dans le monde des Apaches est aussi celle du metteur en scène, qui évoque à travers Jeffords sa propre confrontation à la culture apache, le respect et la fascination qu'elle lui inspire.



Plan 2 - Cochise a revêtu une tunique qu'il ne portait pas lors de son entretien avec Jeffords : le fondu enchaîné est donc aussi utilisé comme une ellipse temporelle nous transportant directement au cœur de la cérémonie, dans la nuit. Ici, les deux héros s'effacent devant la tradition, les croyances : ils n'occupent plus le premier plan, ils sont masqués par les danseurs. La dramaturgie laisse place à une inspiration proche du documentaire : Daves veut montrer la vérité et la beauté des rites. Ses personnages ne sont plus que spectateurs.



Plan 4 - Le plan 3 (non reproduit) montre les danseurs de plus près, dans le mystère de leurs gestes rituels, en suivant un mouvement droite-gauche. Maintenant, la caméra remonte en suivant un mouvement gauche-droite avec les danseurs. On voit derrière eux les figurants : Daves a fait appel à de véritables Apaches, ce qui souligne son désir de respecter l'authenticité des coutumes qu'il montre. Il se démarque d'une vision folklorique, hollywoodienne, et sa démarche de cinéaste est bien ici en lien avec le documentaire.



Plan 5 - Retour aux personnages, et à leurs interprètes, qui redeviennent des acteurs « de premier plan ». La fiction ne reprend cependant pas le dessus : Cochise et Jeffords continuent à n'être que spectateurs, muets devant ce spectacle qui met en jeu une dimension sacrée, plus grande que les Hommes. L'avancée de la dramaturgie se joue, en fait, dans la position des personnages : ils étaient face à face dans le *wickiup*, risquant l'affrontement, ils sont côte à côte maintenant. L'enjeu de cette séquence est aussi leur rapprochement, et ce plan l'annonce.



Plan 7 - Le plan 6 (non repr.) nous montre à nouveau les cinq danseurs, cette fois plus lointains. Vient alors cet étonnant ballet des jeunes femmes rendues très présentes par leur avancée et leur recul, que souligne la place de la caméra, de biais. Tout en renforçant l'aspect documentaire de la séquence (on entre dans le détail des mouvements de la cérémonie), Daves en met en place la dramaturgie : ces jeunes femmes préfigurent le personnage de Sonseeahray, qui va bientôt apparaître. Le temps que le cinéaste consacre à montrer la cérémonie montre l'importance qu'elle a à ses yeux : il est lui-même un spectateur fasciné.



Plan 10a - Le plan 8 (non repr.) retrouve les danseurs et les accompagne en travelling jusqu'à venir cadrer Jeffords et Cochise tels qu'ils apparaissent dans le plan 2. Daves construit l'espace en bouclant son mouvement de description. Le plan 9 (non repr.) montre les danseurs repartir dans une direction droite-gauche, comme dans le plan 3 : la cérémonie va se poursuivre. D'abord cadrés de dos, Cochise et Jeffords se retournent et franchissent maintenant la barrière des spectateurs : ils sortent de l'espace collectif, documentaire, et reviennent à celui de la fiction.



Plan 10b - La caméra de Daves suit les personnages, qui marchent tout en parlant de la danse à laquelle on vient d'assister : Cochise explique qu'elle représente la lutte entre l'esprit du Bien et celui du Mal. On revient donc au sujet du film : la paix contre la guerre, le Bien contre le Mal. Jeffords note ici une autre signification de la danse : il s'agit alors moins de nous informer encore sur les coutumes apaches que de souligner la singularité de Jeffords, son effort pour connaître cette culture, la comprendre. Ce qui est ensuite directement repris dans le dialogue : « *Il faut comprendre les autres* ».



Plan 10c - Le mouvement d'accompagnement des personnages se poursuit : un panoramique gauche-droite vient les cadrer devant le *wickiup* où se trouve Sonseeahray. L'effet de composition de ce long plan est alors très marqué, avec les deux hommes de part et d'autre du *wickiup*, qui n'est plus une simple habitation (ce qui apparaîtrait dans un documentaire) mais évoque plutôt un temple sacré. Et c'est sur cette image empreinte de religiosité que Daves fait résonner la réplique de Jeffords : « *Je respecte ton peuple, Cochise* ». Ici, le cinéaste joint le geste de la mise en scène à la parole du personnage.



Plan 11 - Début d'un champ-contrechamp : ce choix de mise en scène est important car il inscrit visuellement le début d'un vrai dialogue entre Jeffords et Cochise, le lien qui se noue entre eux. Ils peuvent maintenant se faire face avec sérénité : la guerre n'est pas exclue (comme le rappelle Cochise) mais le respect de l'Autre est acquis, quoi qu'il arrive. C'est le début d'une fraternité dont on suit, tout au long de cette séquence, la rapide progression.



Plan 12 - Contrechamp sur Jeffords, avec cette fois Cochise de dos, en amorce : le ballet des danseurs a laissé place à celui (plus traditionnel) des répliques, mais on reste dans une atmosphère solennelle. Le plan 13 (non repr.) est un retour sur Cochise, et le plan 14 (non repr.) sur Jeffords : le champ-contrechamp se poursuit et le dialogue nous renseigne alors sur la Dame Blanche qui est à l'intérieur du *wickiup*. On accède à une part plus secrète, et plus sacrée encore, de la culture apache. Mais on est dans la fiction : l'information nous est donnée ici à des fins dramatiques, pour créer une tension.



Plan 15 - La dramatisation passe dans la mise en scène avec ce plan en contre-plongée qui crée un effet de tension juste avant l'entrée dans le *wickiup*. Cochise et Jeffords deviennent des êtres à part car ils vont pouvoir approcher une femme tout à fait à part. Cochise demande à Jeffords s'il a déjà été blessé ; Jeffords répond que oui, au bras. Les pouvoirs de la Dame Blanche pourront être sollicités pour cela. Ce dialogue n'est que prétexte à la situation qui va suivre. Les hommes entrent dans le *wickiup*, Cochise d'abord.



Plan 16 - La caméra suit Cochise, qui vient s'agenouiller devant la Dame Blanche, Sonseeahray. Un léger travelling avant finit de cadrer les deux personnages. Une musique surgit, qui va durer pendant toute la scène à l'intérieur du *wickiup* : ce n'est plus la musique traditionnelle qui accompagnait les danses, mais une composition spécifique, qui souligne le mystère de la scène et contribue à la tension qui la traverse. L'apparence de Sonseeahray frappe : on n'est plus dans la description des traditions, on voit surgir une image forte, un personnage.



Plan 18 - Le plan 17 (non repr.) est un contrechamp sur Cochise, qui a tendu ses mains à la Dame Blanche, comme s'il plaçait sa destinée entre les siennes. C'est ce pouvoir, semblable à celui d'un Dieu, qui éclate dans ce gros plan : Sonseeahray rayonne, elle est la lumière, la foi, la force de tout un peuple. Mais son pouvoir magique est aussi celui de sa beauté : Daves ajoute ici un deuxième niveau de fascination. À l'intérêt pour la culture apache, pour les coutumes, s'ajoute une attirance plus sensorielle, sensorielle peut-être : « l'immersion » annoncée dans le premier plan devient désir d'appartenance, d'union.



Plan 21 - Le plan 19 (non repr.) est un contrechamp sur Cochise, écoutant la Dame Blanche, qui revient dans le champ au plan 20 (non repr.), toujours en gros plan. Les paroles prononcées (« *Tu es le fils du Tueur d'ennemis, tu es protégé* ») sont plutôt décoratives : elles permettent à Daves de faire revenir quelque chose d'exotique dans ce face à face qui, par l'intensité des regards, pourrait se passer de dialogue. Cochise se trouve ici face à une divinité qui pourrait aussi bien être une merveilleuse statue. Il annonce maintenant la présence de Jeffords, qu'il nomme son ami : voilà la confirmation du lien qui s'est soudé depuis le début de la séquence.



Plan 24 - Le plan 22 (non repr.) revient sur la Dame Blanche (« *Bienvenue à lui* », dit-elle), cette fois en légère plongée et avec plus de recul. Le plan 23 (non repr.) est un contrechamp sur Cochise, qui mentionne la « *vieille blessure* » de son ami et se lève. Un raccord dans le mouvement nous fait passer à un cadre large, début du plan 24 : on voit tous les personnages de la scène puis la caméra suit Jeffords qui vient s'agenouiller. La musique varie alors légèrement, indiquant un changement, qu'on note aussi dans le regard de la Dame Blanche : elle n'est plus statue, elle regarde Jeffords, intensément.



Plan 27 - La Dame Blanche a pris le bras de Jeffords (plan rapproché 25, non repr.) lui demandant s'il en souffrait, Jeffords a répondu « *Parfois* » (plan 26, non repr.). Ce dialogue ne sert qu'à offrir le temps nécessaire pour construire la tension qui naît entre les personnages. Cette fois, c'est une douceur, le passage d'un désir qui donnent son intensité à la scène. Tout cela est résumé dans ce gros plan sur la Dame Blanche. Ses mots ne sont plus décoratifs, mais plein d'intensité aussi. Ils annoncent le bonheur de Jeffords dans l'amour : « *Le soleil brillera pour toi* ». Le soleil, c'est elle.



Plan 28 - Contrechamp sur Jeffords, muet, fasciné. Le don de James Stewart pour ce jeu qui repose entièrement sur l'expressivité du visage, et non sur les dialogues, est très bien utilisé ici, comme à d'autres moments (cf. « *Retour d'images* », p. 16). En comparant ce plan avec celui sur Cochise (plan 21), on voit nettement l'évolution de la scène : d'un rituel on est passé à un rapport personnel, qu'on peut appeler un coup de foudre. Daves poursuit sa logique : comprendre les autres, respecter les Apaches, c'est pouvoir en faire des amis, et c'est aussi pouvoir en tomber amoureux.



Plan 29 - Le début du plan est un cadre large qui raccorde le mouvement de Jeffords, lorsqu'il se lève pour prendre congé à la fin du plan précédent. La caméra, placée à sa hauteur, pivote et le fait sortir du champ, se concentrant sur la Dame Blanche, restée assise et donc vue en légère plongée. Elle a fermé les yeux : ses pouvoirs magiques lui permettent-ils de voir déjà l'avenir, c'est-à-dire l'amour avec Jeffords, mais aussi sa propre mort ? Le mystère présent dans les danses du début de la séquence revient ici sous une autre forme. Si la culture et (dans ce cas) l'âme apaches fascinent, c'est aussi par leurs énigmes.



Plan 30 - À l'extérieur du *wickiup*, la musique s'estompe, recouverte par les bruits qui traversent la nuit. « *Quel est son nom ?* » demande Jeffords à Cochise, qui lui « présente » Sonseeahray. Cette rencontre s'est donc jouée au-delà des noms, qui marquent les différences d'origine et aussi de camp, puisque nous sommes encore en guerre. Le lien qui s'est noué entre Jeffords et Sonseeahray prouve qu'une alliance est possible entre deux peuples, dès lors que l'on se situe dans la vérité, l'émotion d'un rapport individuel (cf. « *dramaturgie* » p. 9). Notons enfin que Cochise n'est plus au centre de la scène depuis le plan 21 et n'y revient pas : il n'y a pas de contrechamp sur lui ici. On est passé à un autre récit.



Plan 31 - Jeffords a tourné son regard vers le *wickiup*, la Dame Blanche a les yeux fermés sur ses mystérieuses pensées. Daves donne le sentiment qu'il pourrait regarder à l'infini cette femme apache. Au lieu de couper le plan, il utilise d'ailleurs un fondu enchaîné, qui clôt toute cette séquence très construite en répondant au fondu enchaîné du plan 1, et lie ainsi les deux personnages concernés. C'était d'abord Jeffords entrant dans le monde des Apaches. C'est maintenant Sonseeahray qui va entrer dans l'univers de Jeffords (la scène qui suit est celle où il lui offre un miroir). Un couple est né, qui est un symbole fort.

Donner du sens au western



« **La Flèche brisée** est un film clair, simple, pour tout dire convaincant. Nulle ambiguïté moderne n'aurait été à sa place ici. Les cartes ne pouvaient être brouillées. C'était une question d'honnêteté, de rigueur. Il fallait imposer au public une version efficace d'une histoire que tant de films avaient compromise malgré quelques précédents heureux comme **Le Dernier des Mohicans** de Maurice Tourneur en 1922. » De cette citation du texte critique écrit par Bertrand Tavernier en 1965 dans *Combat*, il faut d'abord retenir les adjectifs « clair » et « simple », si rarement utilisés pour faire l'éloge d'un film. Ce sont généralement l'élaboration des mouvements de caméra, leur originalité, leurs effets de composition qui sont portés au crédit de sa réussite artistique. Dans le cas de **La Flèche brisée**, la mise en scène brille d'abord par sa transparence, sa sobriété. Plus de quarante ans après, Bertrand Tavernier développe la même appréciation dans un entretien filmé pour l'édition en DVD. Il y compare Delmer Daves aux deux géants du western, le jugeant « moins composé que John Ford », « moins dramatique qu'Anthony Mann ». Moins voyante, moins retentissante, la mise en scène de Daves est donc un

exercice d'effacement, de retenue de la forme, mise au service d'un sujet : une réhabilitation des Apaches en tant que peuple possédant une culture, et un plaidoyer pour la paix.

Le recours au symbole

Il s'agit d'un élément essentiel de la mise en scène de Delmer Daves, et il est d'ailleurs mis en exergue par le titre du film : cette flèche brisée, c'est le symbole de la fin des combats, des tueries, c'est le début de la paix. Le geste est accompli par Cochise avec une droiture solennelle, et il est filmé de façon frontale, clairement et simplement : nul besoin d'ajouter ici des mouvements de caméra particuliers. La beauté et la force de la mise en scène sont dans ce qu'elle montre. Seul un effet de contre-plongée sur Cochise contribue à le grandir, à souligner l'importance historique qu'il prend en brisant la flèche. Ce symbole central est rapidement suivi d'un autre : pour marquer la période de trois mois d'armistice qui s'ouvre, pour montrer que cette tentative d'aller vers la paix est déjà une manière de la construire, Cochise décide que chaque nouveau jour sans combats sera symbolisé par une pierre. On voit ici

que le recours au symbole est appelé d'abord par la volonté de Daves de s'immerger dans la culture des Indiens et leur sensibilité, qui les poussent à figurer tous les événements importants par des signes emblématiques. Ainsi du fameux rituel des sangs mêlés, souvent montré au cinéma, qui marque ici l'union de Jeffords et Sonseeahray.

Mais Daves utilise aussi le symbole du côté des Blancs : l'équivalent des pierres de la paix sont alors les trajets du cavalier chargé du courrier, les cinq allers et retours effectués sans encombre qui marqueront le début d'une paix possible. Dans ce cas, nul sens de la cérémonie : si chaque geste de Cochise est empreint de sacré, les cow-boys en sont, eux, à parier des dollars sur ce qui attend le cavalier postier. On est pourtant bien aussi du côté du symbole car, du contenu du courrier, de ce que permet la reprise des échanges de lettres, on ne verra jamais rien. Daves n'entre pas dans la chronique réaliste : il structure sa mise en scène autour d'images fortes, d'images sommes : celle du cow-boy transformé, en quelque sorte, en colombe de la paix, en est évidemment une.

L'intention symboliste est parfois plus furtive, incluse dans une scène dont elle n'est pas l'unique enjeu. Au tout début du film, lorsque Jeffords est confronté au jeune Indien, Daves prend soin de montrer que le héros de son film, en vrai aventurier et ex-militaire, porte une arme, une carabine logée dans un fourreau harnaché à son cheval. Lorsque Jeffords s'approche du jeune Indien, il fait un geste sur sa droite, là où la crosse de la carabine apparaît nettement. Mais c'est d'une gourde d'eau qu'il s'empare, pour la tendre à l'Indien : Jeffords était l'image même de l'homme de l'Ouest qui allait donner la mort, il devient le symbole de l'homme qui, dans le désert, sauve la vie à son ennemi, le symbole de l'humanité victorieuse, plus forte que la guerre. Tout est dit, mais la séquence doit encore se jouer pour que ces personnages si emblématisés prennent chair.

Dans leur ensemble, les personnages servent d'appui à ce recours au symbole qu'affectionne Daves, qui tend à les présenter comme des allégories, ou des archétypes. Le colonel Bernall vaut pour tous les Blancs aveuglés par leur désir d'exterminer les Apaches, en méconnaissant leur force. Sonseeahray vaut pour toutes les vies brisées par l'absurdité des guerres. La même valeur peut être attribuée au plan rapproché qui nous montre, pendant la scène de la grande bataille, le jeune Indien du début du film, mort.

Le recours au symbole va donc dans le sens d'une écriture cinématographique « claire et simple », pour reprendre les qualificatifs utilisés par Tavernier. Tout ce qui prend une dimension symbolique se trouve également ici mis en exergue, ennobli : Daves se démarque là du western de série, du divertissement, pour construire un film fondé sur des valeurs.

La question du territoire

C'est tout l'enjeu de *La Flèche brisée* : pour que puisse naître la paix entre Blancs et Apaches, un territoire doit être reconstruit. Dès l'ouverture du film, la voix de Jeffords nous dit « *Voici l'histoire d'une terre...* ». Il disparaît lui-même alors presque

totalemment dans cet immense espace de l'Ouest américain, qu'on retrouvera avec les dernières images du film, englobant à nouveau le personnage. Entre ces deux plans, Daves aura fait exister de façon vivante, visuelle, la question du territoire.

Toute la structure du film est au service de cette idée. On passe en effet d'un cloisonnement très marqué du territoire à une perte des repères, marquant la fin du marquage identitaire de chaque espace, et donc du conflit ouvert, opposant zone Apache d'où l'homme blanc est banni et zone blanche où l'Apache doit être exterminé. Dans la première partie du film, Jeffords est en territoire ennemi (terre sauvage, décor de tortures qu'on le force à regarder). Il se retrouve ensuite sans transition spatiale chez les Blancs : le trajet d'un espace à l'autre n'est pas montré, les deux territoires ne sont visuellement pas liés, et surtout pas réconciliés : dans le montage, ils sont séparés par un passage au noir, qui a l'effet d'un mur, d'un barrage. Lorsque Jeffords entreprend sa tentative de pacification, son retour chez les Indiens fait, au contraire, l'objet d'une longue séquence de voyage : le lien commence à s'établir entre les deux territoires, il est rendu visible. Dans la dernière partie du film, Daves nous montre des Apaches qui croisent des Blancs sans s'affronter, et même des Indiens venant à la rescousse de cow-boys tombés dans une embuscade : tout se joue dans le même plan, la même séquence. La mise en scène abandonne totalement le système d'opposition des espaces, elle crée le territoire commun dont le film raconte la naissance. Il faut noter ici que, même si le traité de paix négocié à la fin du film évoque un territoire apache indépendant, Daves, lui, insiste bel et bien sur la notion d'espace commun, où l'on vit en paix les uns avec les autres (et qui exclut donc le risque de voir les Apaches assignés à un espace qui deviendrait une sorte de réserve).



Deux grandes scènes emblématisent (on est bien, là aussi, dans le symbole) les deux approches que nous venons de décrire. L'opposition est évidemment au cœur de la séquence de la bataille : les déplacements dans l'espace y sont structurés par les flèches que les Apaches tirent en direction du ciel pour faire intervenir leurs différentes troupes. Une manière claire de

nous montrer un territoire façonné par la violence. À cette séquence, s'oppose celle du traité de paix : il est présenté par Cochise et le « général chrétien » au sommet d'un rocher ouvrant sur le panorama des montagnes de l'Arizona. Ici, les deux camps sont donc réunis et unis par une mise en scène qui mêle deux signes distinctifs : la présence du paysage (typique des séquences situées chez les Apaches) et l'importance des dialogues (typique de toutes les séquences qui se jouent à Tucson, en zone blanche).

Delmer Daves fait du territoire un enjeu non pas théorique (ou seulement historique) mais concret, sensible. Un autre exemple frappant est le traitement qu'il réserve au mariage de Jeffords et Sonseeahray : pour cette union qui s'élève au-dessus du conflit (et dépasse donc la question du territoire), il utilise un espace à part. Sur leurs chevaux blancs, les mariés traversent une rivière et rejoignent un lieu secret, qui n'est plus lié aux autres espaces du film et à leurs significations dans la guerre.



Le discours sur la paix

La Flèche brisée aurait pu n'être qu'une illustration d'un tournant historique, la fin du conflit entre Apaches et Blancs. Delmer Daves a signé un film plus décisif, mettant en jeu son propre engagement pacifiste, humaniste, et faisant de l'histoire racontée une source d'enseignement valable quelle que soit l'époque (c'est là sa portée de symbole), la démonstration que la paix peut, doit toujours triompher de la guerre. Ce discours sur la paix est relayé, à de nombreuses reprises, directement par les dialogues : telle réplique de Cochise comparant la paix à une petite graine qui germera, telle sortie de Jeffords criant qu'il ne peut plus supporter les tueries. Ces formules efficaces s'inscrivent à l'intérieur d'une affirmation plus globale, plus profonde, au service de laquelle Daves met tout son film : pour que la paix puisse naître, durer, il faut d'abord accepter l'Autre, ne pas voir dans l'ennemi ce qui le différencie de nous, mais ce qu'il a de semblable, ce qui fait de lui un être humain.

Cette étape est franchie dès le début du film : après sa rencontre avec le jeune Indien, Jeffords comprend, dit-il en voix off, qu'une mère apache peut pleurer son fils et qu'un Apache peut être loyal. Au lieu d'une horde de sauvages, voici donc une civilisation, qui a ses lois, ses liens, ses valeurs humaines. Un changement de vision s'amorce : Jeffords va ensuite apprendre la langue des Apaches, pour comprendre leur « esprit », comme il le dit, leur culture. Son intérêt pour le peuple de Cochise grandira et la paix ne sera bientôt plus seulement une idée pour lui, mais une évidence. Cette évolution passe directement dans la mise en scène de Daves. Le cinéaste n'hésite pas à souligner dès l'ouverture du film l'artifice cinématographique qui veut qu'ici les Apaches parlent anglais : il insiste ainsi, *a contrario*, sur l'importance de la connaissance de leur langue, donnant accès à leur vérité, ce dont Jeffords fera la preuve. La dimension documentaire de la mise en scène (cf. Analyse d'une séquence, p. 10), soucieuse d'authenticité, va dans le même sens. Daves s'appuie même sur les conventions de la *love story* hollywoodienne entre le cow-boy et la charmante squaw pour en changer le sens. Au lieu d'une romance artificielle, il montre une véritable fascination de Jeffords pour cette femme apache, pour tout ce qu'elle représente (cf. là aussi p. 10), et il utilise ce symbole très fort du miroir, dans lequel Sonseeahray va voir son image, comme Jeffords la sienne : ils sont semblables, rien ne les sépare dans cette « relation en miroir ». C'est donc très naturellement que dans ce chemin vers l'Autre et vers la paix, le cinéaste inscrit la dimension de l'Amour au sens chrétien, religieux. Amour de l'Autre, tel qu'il peut s'exprimer dans la Bible (guide du général qui signera le traité de paix) ou dans les prières des Apaches (l'adolescent de la première scène dit à Jeffords qu'il priera pour sa sauvegarde). Pour Daves, la paix est donc une évidence, comme elle le devient pour son héros, mais il se garde de se laisser aveugler par cette certitude : il nous montre qu'il n'y a pas beaucoup de Tom Jeffords, et nous rappelle avec la mort de Sonseeahray que la paix est une conquête, qu'elle a un prix.



James Stewart, grand acteur muet



1



2



3



4



5



6



7



8

Image 1 (05' 13)

Colonne vertébrale du film, la composition de James Stewart impressionne notamment par les nombreux moments où son jeu ne s'appuie plus sur le dialogue, où tout passe par son regard. Ici, attitude et expression illustrent à la perfection ce que dit au même moment son personnage en voix off : Jeffords regarde le jeune Apache, et tous les Apaches à travers lui, d'un œil nouveau. La voix off est ici voix intérieure, et le jeu de l'acteur nous fait accéder à la réflexion qui naît en Jeffords.

Images 2 et 3 (09' 23 et 11' 06)

Jeffords face à la violence de la guerre. Bâillonné, il n'en demeure pas moins très expressif : sa révolte, vive, est une déchirure. À nouveau ligoté mais sans bâillon, il reste sans voix après avoir assisté aux tortures infligées aux cow-boys capturés. Le jeu de Stewart exprime alors peur et répulsion face à ces atrocités, mais il a également une dimension plus méditative : désormais, Jeffords est convaincu, en son for intérieur, que la guerre doit cesser.

Image 4 (21' 01)

Nouveau jeu « muet » lié à l'utilisation de la voix off, qui est ici voix du récit. Avec ce cow-boy montrant (aux Apaches à l'affût) qu'il ne fera pas usage de son arme, Dave offre une image symbolique forte. Et Stewart rend palpable l'intensité de ce moment délicat : Jeffords est soucieux (déjà) que son message de paix soit compris.

Image 5 (59' 25)

Le regard muet de Stewart conclut mieux que tous les mots cette scène traversée par une tonalité de comédie : après avoir fait croire à Jeffords que son union avec Sonseeahray était refusée par les parents, Cochise annonce qu'il va organiser le mariage de son ami blanc. Jeffords, lui, est chargé du « mariage » qui doit unir Cochise et le général Howard autour du traité de paix.

Image 6 (1h 15' 52)

Ce gros plan, assez fugace, sur Tom Jeffords est suivi par toute une scène, celle du mariage, où il reste entièrement muet. James Stewart exprime admirablement la félicité de son personnage, le bonheur intérieur qui le porte.

Image 7 (1h 27' 23)

Aussi grand le bonheur, aussi grand le malheur : pour dire la terrible souffrance de Jeffords face à la mort de Sonseeahray, James Stewart semble puiser au plus profond de lui-même. Le jeu paraît ne plus être composé : l'acteur touche alors une vérité sans fard.

Image 8 (1h 28' 18)

C'est la dernière image de Jeffords : muet, muré dans sa souffrance, son regard laisse pourtant passer une lueur d'espoir lorsque le général Howard lui dit que c'est la mort de Sonseeahray qui a créé, pour tous, la volonté de la paix. Ces mots font revenir Jeffords à la vie, donnent un sens à son épreuve : Stewart fait ressentir tout cela grâce à un jeu retenu, à la fois d'une grande précision et d'une grande sensibilité.



GÉNÉRIQUE

Titre original *Broken Arrow*
Production Twentieth Century Fox
Producteur délégué Julian Blaustein
Réalisation Delmer Daves
Scénario Albert Maltz, Michael Blankfort, d'après *Blood Brother*, roman d'Elliott Arnold
Décor Thomas Little, Fred J. Rode
Musique Hugo Friedhofer
Montage J. Watson Webb Jr.
Costumes René Hubert
Images Ernest Palmer

Interprétation

Tom Jelfords James Stewart
Cochise Jeff Chandler
Sonseeahray Debra Paget
Général Howard Basil Ruysdael
Ben Slade Will Geer
Terry Joyce MacKenzie
Duffield Arthur Hunnicutt
Machogee
(Le jeune Apache) Robert Foster Dover
Colonel Bernall Raymond Bramley
Goklia
(Geronimo) Jay Silverheels
Juan Bill Wilkerson
Nahilzay John War Eagle
Lowry Robert Griffin

Année 1949
Pays États-Unis
Film 35mm, Technicolor
Format 1.37 : 1
Durée (DVD) 1 h 29'
Visa 10 170
Distribution Swashbuckler Films
Sortie
aux États-Unis 21 juillet 1950
Sortie en France 30 mars 1951 et 19 mars 2008

Cité trois fois aux Oscars en 1951 (Blankfort, Palmer et Chandler) mais sans en obtenir aucun, le film fut crédité d'un Golden Globe (Best Film promoting International Understanding) et d'un WGA Award (récompense de la Guilde des auteurs américains) comme le western le mieux écrit.

FILMOGRAPHIE DELMER DAVES

Réalisateur

1943 *Destination Tokyo* (+cosc.)
 1944 *Hollywood Canteen* (+sc.), *The Very Thought of You* (+cosc.)
 1945 *L'Orgueil des marines*
 1946 *La Maison rouge* (+sc.)
 1947 *Les Passagers de la nuit* (+sc.)
 1948 *Ombres sur Paris*
 1949 *L'Extravagant Mr. Philips*, *La Flèche brisée*, *Horizons en flammes* (+sc.)
 1950 *L'Oiseau de paradis* (+sc.)
 1952 *Return of the Texan*
 1953 *Le Trésor du Guatemala* (+sc.), *Ne me quitte jamais*
 1954 *Les Gladiateurs*, *L'Aigle solitaire* (+sc.+Prod.)
 1955 *L'Homme de nulle part* (+cosc.)
 1956 *La Dernière caravane* (+cosc.)
 1957 *3 heures 10 pour Yuma*
 1958 *Cow-boy*, *Les Diables au soleil*, *L'Or du Hollandais*
 1959 *La Colline des potences*, *Ils n'ont que vingt ans* (+sc.+P)
 1960 *La Soif de jeunesse* (+sc.+P)
 1961 *Susan Slade* (+sc.+P)
 1962 *L'Amour à l'italienne* (+sc.+P)
 1963 *La Montagne des neuf Spencer* (+sc.+P)
 1964 *Youngblood Hawke* (+sc.+P)
 1965 *The Battle of the Villa Fiorita* (+sc.+P)

Scénariste (filmographie sélective)

1929 *So This is College* de Sam Wood
 1931 *Courtisane* de Robert Z. Leonard
 1934 *Dames* de Ray Enright et Busby Berkeley, *Mademoiselle Général* de Frank Borzage
 1935 *Amis pour toujours* et *Bureau des épaves* de F. Borzage
 1937 *Le Rescapé* de Busby Berkeley
 1939 *Elle et Lui* de Leo McCarey
 1940 *Safari* d'Edward H. Griffith
 1943 *Le Cabaret des étoiles* de F. Borzage
 1956 *White Feather* de Robert D. Webb
 1957 *Elle et Lui*, remake de Leo McCarey

Acteur (filmographie sélective)

1929 *Un homme* et *The Duke Steps Out* de James Cruze, *So This is College* de Sam Wood
 1930 *Bishop Murder Case* de Nick Grinde, *Good News* de Nick Grinde
 1931 *Matelots* de Harry A. Pollard
 1932 *Divorce in the Family* de Charles F. Riesner

Vidéographie de D. Daves

(Usage strictement limité au cercle familial)
 - *La Flèche brisée*, (+ entretien avec B. Tavernier), Sidonis/Calysta/SGGC. Disponible aussi dans le coffret « Cochise, un chef de légende », avec *Au mépris des lois* de G. Sherman et *Taza fils de Cochise* de D. Sirk.
 - *L'Homme de nulle part*, *3h 10 pour Yuma*, *Cow-boy*, Columbia-Tristar Home Video
 - *Les Gladiateurs*, 20th Century Fox Video
 - *Destination Tokyo*, *Les Passagers de la nuit*, *La Colline des potences*, *L'Or du Hollandais*, Warner Home Video

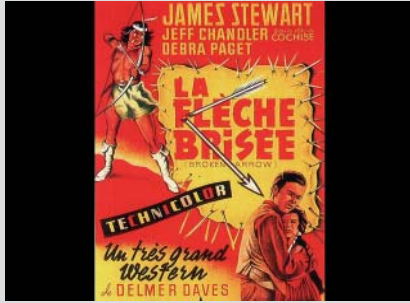
ACTEURS

James Stewart

Ce grand monstre sacré de l'Hollywood mythique, père de famille sans histoires, a incarné, dans sa longue carcasse un peu gauche, l'idéalisation des valeurs morales américaines. Né le 20 mai 1908 de parents commerçants à Indiana en Pennsylvanie, diplômé d'architecture, James Maitland Stewart entre à l'University Players, une compagnie théâtrale du Massachusetts, et débute à Broadway en 1932 avant de gagner Hollywood en 1935 où il apparaît en journaliste dans *Murder Man* de Tim Whelan. De son abondante filmographie (plus de 90 films), ne retenons que la quintessence, en elle-même déjà fort riche, Stewart ayant abordé tous les genres sous la direction des plus grands.

Frank Capra lance le personnage dans deux comédies où l'acteur fait triompher la bonne morale : *Vous ne l'emporterez pas avec nous (You Can't Take It With You)*, 1938, oscar du meilleur film (1939) et *Monsieur Smith au Sénat (Mr Smith Goes to Washington)*, 1939. En 1940, sa prestation dans *Indiscrétions (The Philadelphia Story)* de George Cukor lui vaut l'oscar du meilleur acteur. La guerre interrompt un moment sa carrière, car il s'engage dans l'armée de l'air. Pilote bombardier, il revient bardé de décorations et finira général de brigade de réserve. Il retrouve Capra dans *La Vie est belle (It's a Wonderful Life)*, 1946 et tourne en 1948 *La Corde (Rope)* d'Alfred Hitchcock, qu'il retrouvera trois fois, dans *Fenêtre sur cour (Rear Window)*, 1954, *L'Homme qui en savait trop (The Man Who Knew Too Much)*, 1956, et *Sueur froides (Vertigo)*, 1958. En même temps, Stewart a enrichi encore sa palette dans *Appelz Nord 777 (Call Northside 777)*, 1948, et thriller d'Henry Hathaway et, en 1950, grâce à deux westerns : *Winchester 73* d'Anthony Mann et *La Flèche brisée* de Delmer Daves. Il tournera sept autres films avec Mann : *Les Afameurs (Bend of the River)*, 1952, *L'Appât (The Naked Spur)*, 1953, *Le Port des passions (Thunder Bay)*, 1953, *Romance inachevée (The Glenn Miller Story)*, 1954, *Je suis un aventurier (The Far Country)*, 1954, *Strategic Air Command* (1955), *L'Homme de la plaine (The Man from Laramie)*, 1955. Il est au zénith de sa carrière, et brille encore avec *L'Odyssée de Charles Lindbergh (The Spirit of Saint Louis)*, 1957 de Billy Wilder, *Autopsie d'un meurtre (Anatomy of a Murder)*, 1959 d'Otto Preminger, *Les Deux cavaliers (Two Rode Together)*, 1961, *L'Homme qui tua Liberty Valance (The Man Who Shot Liberty Valance)*, 1962 et *Les Cheyennes (Cheyenne Autumn)*, 1964 de John Ford. Ensuite, bien que James Stewart demeure très apprécié et respecté, c'est le déclin, et il doit se contenter des westerns d'Andrew McLaglen et, peu à peu, de rôles dans des films de télévision où il anime aussi des émissions. Pour l'ensemble de sa carrière, il est récompensé en 1985 par un oscar d'honneur. James Stewart est mort à Beverly Hills le 1er juillet 1997.

D'autres films : *Seventh Heaven* d'Henry King (1937), *Mariage incognito* de George Stevens, *(Vivacious Lady)*, 1938), *Rendez-vous* d'Ernst Lubitsch (*The Shop Around The Corner*, 1940), *Malaya* de Richard Thorpe (1949), *Sous le plus grand chapiteau du monde* de



Cecil B. DeMille (*The Greatest Show on Earth*, 1952), *Le Vol du Phénix* de Robert Aldrich (*The Flight of the Phoenix*, 1965), *Le Dernier des géants* de Don Siegel (*The Shootist*, 1975), *Le Grand sommeil* de Michael Winner (*The Big Sleep*, 1978).

Jeff Chandler

Né à Brooklyn le 15 décembre 1918 de parents commerçants, Ira Grossel (dit Jeff Chandler) suit des cours d'art dramatique au sortir du collège. Après quelques films mineurs à la fin des années 40, sa prestation dans *La Flèche Brisée* lui vaut l'oscar du meilleur second rôle pour son interprétation de Cochise. Il retrouve Daves dans *L'Oiseau de paradis* (1951), interprète à nouveau Cochise dans *Au mépris des lois* (*Battle of the Apache Pass*, 1951) de George Sherman et *Taza fils de Cochise* (1954) de Douglas Sirk, avec qui il tourne *Le Signe du païen* (*Sign of the Pagan*, 1954), peplum du temps d'Attila. Acteur au physique imposant et au regard profond, il va tourner dans une quarantaine de films, sans jamais atteindre une carrière de premier plan. Le 17 juin 1961 à Los Angeles, à la fin du tournage de *Merrill's Marauders* (*Les Maraudeurs attaquent*, 1962) de Samuel Fuller, superbe film de guerre où il interprète un magnifique général Merrill, Chandler est emporté par une infection : il n'a que 42 ans.

D'autres films : *Two Flags West* de Robert Wise (1950), *À l'est de Sumatra* (*East of Sumatra*) de Budd Boetticher (1950), *À l'assaut du Fort Clark* de George Sherman (*War Arrow*, 1953), *Un seul amour* de George Sydney (*Jeanne Eagels*, 1957), *La Caravane vers le soleil* de Russell Rouse (*Thunder in the Sun*, 1959), *Les Lauriers sont coupés* de José Ferrer (*Return to Peyton Place*, 1961).

Debra Paget

Née Debralee Griffin le 19 août 1933 à Denver (Colorado), d'abord danseuse et actrice de théâtre, elle débute dans *La Proie* de Robert Siodmak (1948) et *La Maison des étrangers* de Joseph L. Mankiewicz (1949). Delmer Daves crée son image de belle jeune fille pure dans *La Flèche Brisée* et *L'Oiseau de paradis*, qu'il perpétue dans *Les Gladiateurs* où elle incarne une chrétienne. Esclave dans *Les Dix Commandements*, (Cecil B. DeMille, 1956), indienne dans *La Dernière chasse* (*The Last Hunt*, 1956) de Richard Brooks, elle s'encanaille dans *Au bord de la rivière* (1957) et *The Most Dangerous Man Alive* (1961) d'Allan Dwann. Elle interprète une danseuse sacrée dans *Le Tigre du Bengale* et sa suite *Le Tombeau hindou*, de Fritz Lang (1959). Après *L'Empire de la terreur* (1962) et *La Malédiction d'Arkham* (1963) de Roger Corman, elle met un terme à sa carrière.

D'autres films : *14 heures* de Henry Hathaway (*Fourteen Hours*, 1951), *La Flibustière des Antilles* de Jacques Tourneur (*Anne of the Indies*, 1951), *Prince Vaillant* de H. Hathaway (*Prince Valiant*, 1954).

PRESSE

Les bons Peaux-Rouges

« Le XIX^e siècle chantait l'éloge des "bons sauvages" d'Amérique. Le XX^e, au contraire, les chargeait de tous les péchés de Washington. Tout le cinéma américain est là pour en témoigner ; le Peau-Rouge est une brute, un traître à la parole donnée, qui assaille les femmes blanches, étripe leurs époux, et finalement ne mérite même pas la corde pour le pendre. Oubliez ces notions simplistes. Désormais, le Peau-Rouge a raison et le Blanc a conquis ses terres par trahison.

La Flèche Brisée est en ce sens un film très remarquable [...] L'incroyable publicité faite à ce film ne devrait pas en détourner le public. Il y a là une atmosphère très prenante, encore qu'un peu détendue parfois, de fort belles images de *Technicolor*. » Jacques Nobécourt, *Radio Cinéma*, 15 avril 1951

Mouvement et pittoresque

« C'est un des drames les plus émouvants de l'histoire que la lutte des Peaux-Rouges avec les Blancs s'installant dans le pays. Les Américains n'en évitent pas le souvenir. Nous avons vu des films où l'ont donné nettement tort aux Peaux-Rouges. Depuis, bien des films sont plus équitables.

Ainsi *La Flèche Brisée*, de Delmer Daves, où s'illustre l'amour de la paix [...] Cochise [...] met le désir de paix au-dessus de la vengeance.

On se dit devant ce spectacle que ces Apaches auraient mérité d'entrer dans notre civilisation chrétienne, qu'ils étaient capables d'enrichir. Le film est plein de mouvement et de pittoresque, rehaussé par la couleur, si précieuse pour les paysages et les costumes indiens... »

L'Aube, 6 avril 1951

Un élan du cœur

[...] L'entreprise ne sent ni la réhabilitation, ni la mauvaise conscience. L'Indien n'est pas étudié comme un être à part, qui aurait des qualités et des intentions louables. Nul regard d'entomologiste, dans la mise en scène ou dans le scénario.

La Flèche Brisée, c'est un élan du cœur, une générosité tranquille. Le didactisme est étouffé par la vérité historique. Le prêche, le sermon éventuel disparaît derrière les faits.

Déjà Daves pouvait développer, dans ce film, le thème qui hante son œuvre : la rencontre entre deux hommes, de milieux ou de races différents qui peu à peu, au contact l'un de l'autre, apprennent, découvrent, se modifient et finissent inconsciemment par faire changer le monde autour d'eux, un monde où triomphent les préjugés et la discrimination. Nulle considération moralisante ne vient affaiblir le propos. Comme Dwann, Daves ne se préoccupe que de la justice et non des règles bourgeoises. La valeur humaine passe avant tout.

Et pourtant les protagonistes de ces aventures ne sont pas des héros. Ce ne sont pas, non plus, les membres un peu anonymes des collectivités fordiennes ni les obsédés du professionnalisme cher à Howard Hawks [...]

Le choix de James Stewart [...] Mieux que Cooper, mieux que Wayne, c'était là l'Américain moyen. Sa fragilité physique contrastait admirablement avec sa force intérieure.

Pour la première fois, on comprit que Stewart était un acteur avant tout violent, rendant à merveille la colère, le désir de vengeance qu'il faut pourtant contrôler. À cet égard, la séquence finale est extraordinaire de force, de vigueur, tout en restant complètement "ouverte", comme celle du *Jugement des flèches* de Samuel Fuller. »

Bertrand Tavernier, *Combat*, 7 septembre 1965

L'aveuglement du racisme

« [...] C'est par la reconnaissance des qualités humaines que peut se dessiner une entente entre les hommes. Le film commence par cette constatation, et l'intrigue se développe sans effets inutiles, sans morceaux de bravoure. Ce dépeuplement est infiniment plus convaincant. Daves nous fait regarder l'événement, l'évidence. Cela suffit à emporter notre adhésion et notre sympathie.

Néanmoins, Daves se garde d'un optimisme plein d'illusions. Il sait que la victoire demande le sacrifice et, par deux fois, la caméra évoque la mort de l'innocent : les chercheurs d'or tuent l'adolescent épargné par Jeffords, et Soneehray paie de sa vie la folie meurtrière des racistes. Cette mort condamne du reste, sans didactisme superflu, le racisme que l'auteur dénonce tout au long du film, en en manifestant le caractère passionnel et l'aveuglement. Il le voit chez les Peaux-Rouges comme chez les Blancs. Il l'explique aussi de part et d'autre : pour ceux-ci, il y a des fermes incendiées, des femmes tuées ; pour ceux-là, l'exécution injuste d'un des leurs par un officier borné. La violence appelle la violence [...]

La tâche des hommes de bonne volonté est donc de provoquer le premier pas des communautés l'une vers l'autre [...]

Jacques Meillant, *Télérama*, n° 965, 14 juillet 1968

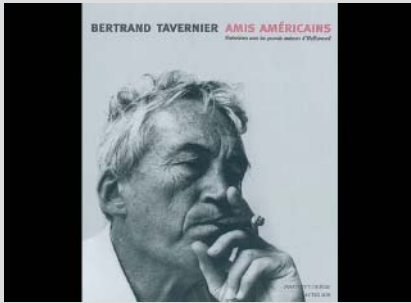
Humanisme et générosité

« Mort le 17 août dernier, Delmer Daves était ce qu'il est convenu d'appeler un humaniste. Peut-être est-ce un lieu commun que de le répéter, mais bon nombre de ses œuvres (sinon toutes, du moins les plus belles) refusent toute forme de manichéisme, de sectarisme ou d'intolérance et témoignent de l'idéalisme généreux d'une certaine gauche libérale américaine. Ces qualités humaines l'ont d'abord amené à traiter du racisme et de conflits basés sur des relations raciales : citons d'abord *La Flèche Brisée*, dont l'importance historique ne peut être niée... »

Gilles Cèbe, *Écran*, n° 62, 1977

Voir aussi :

- *Cinéma 61*, n° 53, février 1961
- *Cahiers du cinéma*, n° 161-162, janvier 1965
- *Cinéma 72*, n° 226, octobre 1977 : *Delmer Daves ou le secret perdu*, de Dominique Rabourdin
- *Cinéma 72*, n° 227, novembre 1977



BIBLIOGRAPHIE

- Bertrand Tavernier, *Amis américains (Entretiens avec les grands auteurs d'Hollywood)*, Institut Lumière/Actes Sud, 2008.
- William Bourton, *Le Western, une histoire parallèle des États-Unis*, PUF, 2008.
- Olivier Delavault, *Geronimo*, Folio-biographies, Gallimard, 2007.
- Clélia Cohen, *Le Western*, Cahiers du cinéma, coll. « les petits Cahiers », 2005.
- René Thévenin et Paul Coze, *Mœurs et histoire des Indiens d'Amérique du Nord*, Payot, « Petite bibliothèque », 2004.
- Bernard Benoliel et Jean-François Rauger (dir.), *Delmer Daves (La morale des pionniers)*, Festival International du Film d'Amiens, Cinémathèque française/Musée du cinéma, Vol de nuit éd., Amiens, 1999.
- Jonathan Coe, *James Stewart, une biographie de l'Amérique*, Cahiers du cinéma, 2004.
- Luc Moullet, *Politique des acteurs : Gary Cooper, John Wayne, Cary Grant, James Stewart*, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1993.
- David Roberts, *Nous étions libres comme le vent. De Cochise à Geronimo, une histoire des guerres apaches*, Albin Michel, coll. « Terre indienne », 1999.
- Fenimore Cooper, *Le Dernier des Mohicans* (1826), Folio junior, Gallimard jeunesse, 1998.
- Jean-Louis Leurat, *Le Western*, Gallimard, coll. « Découvertes », 1995.
- Angie Debo, *Histoire des Indiens des États-Unis*, Albin Michel « Terre indienne », 1994.
- Raymond Bellour (dir.), *Le Western (approches, mythologies, auteurs, acteurs, filmographies)*, (UGE, « 10/18 », 1964) Gallimard, coll. « Tel », 1993.
- Tony Hillerman (texte), Barney Hillerman (photos), *Country*, Rivages, 1992. (Les romans policiers de T. Hillerman (1925-2008) ont pour cadre les réserves des Navajos.)
- Jean-Louis Leurat, Suzanne Liandrat-Guigues, *Splendeur du western*, Rouge Profond, coll. « Raccords », 2007 ; *Western*, Klincksieck, 2007.
- Jean-Louis Rieupeyrou, *Histoire des Apaches*, Albin Michel, 1987.
- Georges-Albert Astre et Albert-Patrick Hoarau, *Univers du western*, Cinéma Club/Seghers, 1973.
- Jean-Louis Rieupeyrou, *La Grande aventure du western (1894-1964)*, Éd. du Cerf, collection 7^{ème} Art, 1964 ; Ramsay-Poche-Cinéma, 1987.
- André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ? (édition définitive)*, « L'évolution du western » (1955), pp. 229-239, Éd. du Cerf, coll. « 7ème Art », 1985.

À LA TÉLÉVISION

- En 1955, *Aigle Noir (Brave Eagle)*, série de 26 épisodes passa sur CBS (sur la RTF en 1959) : le chef Cheyenne y incarnait une sorte de Cochise œuvrant pour la paix.
- *La Flèche Brisée (Broken Arrow)*, téléfilm réalisé en 1956 par R. Stevenson avec Ricardo Montalban (Cochise) et John Lupton (Jeffords), lequel enchaîna avec Michael Ansara (Cochise) une série de 72 épisodes pour ABC (en 1960 sur la RTF).

R.-L. Stevenson, un écrivain sur la route de l'or

Avant de vivre son aventure de pacificateur, Tom Jeffords précise clairement, au début de *La Flèche Brisée*, qu'il est venu en Arizona chercher de l'or. Cette partie du pays a en effet, à cette époque, attiré les convoitises, mais les découvertes n'y ont jamais été à la hauteur des espérances, comme peut le suggérer le rire des Apaches à l'encontre de Tom. Ce qu'on appelle la ruée vers l'or avait en fait commencé en janvier 1848...

Fièvre de l'or

À cette date, un employé d'une scierie située en Californie au confluent du Sacramento et de l'American River avait découvert de l'or. La nouvelle se répandit dans le monde grâce au télégraphe et les immigrants affluèrent. Le malheureux propriétaire John Sutter, un Mexicain d'origine suisse qui voulait créer un domaine agricole, vit ses titres de propriété contestés et il fut dépourvu de ses biens. De son histoire, rapportée par le voyageur Louis-Laurent Simonin (*La Route de l'Or, Un Français au Far West 1859-1868*, édition présentée par Chantal Edel et J.-P. Sicre, Éd. Phébus, 1993), Blaise Cendrars s'inspira pour son premier roman *L'Or*, paru en 1925. Cet afflux d'immigrants motivés par l'or fut un élément déterminant dans le peuplement cosmopolite et rapide de l'extrême-Ouest américain et son développement économique. San Francisco devint une ville importante. Mais la « fièvre de l'or » des Blancs contribua à envenimer les relations avec les peuples indiens autochtones, en Californie et dans les autres États de l'Ouest comme l'Arizona, non à cause de l'or lui-même, mais à cause de la volonté d'implantation sur les terres indiennes amenant maladies et massacres. En 1879, l'Écossais Robert-Louis Stevenson (1850-1894), grand voyageur et curieux du monde, traverse les États-Unis en train, d'est en ouest, en compagnie d'un groupe d'émigrants. Pendant le voyage, le futur auteur de *L'Île au Trésor* (1883) et de *Dr Jekyll et Mr Hyde* (1885) fait part de quelques réflexions sur cette ruée vers l'or.

« Il n'y avait d'El Dorado absolument nulle part. Peut-être valait-il mieux rester patiemment chez soi, jusqu'au jour où l'on pourrait émigrer dans la Lune. Et de tout cela, ce n'étaient pas les signes qui manquaient : au fur et à mesure que nous poussions vers l'or occidental, incessamment nous croisions d'autres convois d'émigrants qui s'en revenaient vers l'Est – et ces trains-là n'étaient pas moins bondés que le nôtre. Ces voyageurs avaient-ils donc tous fait fortune dans les mines ?... Je n'en avais pas l'impression : « Revenez ! Revenez !... Voilà, oui, tout ce que nous entendions dire "de ce beau pays vers lequel on allait". » (*La Route de Silverado*, traduit de l'anglais par Robert Pépin, édition établie et présentée par Michel Le Bris, Éd. Phébus, 1987).

On avait cependant trouvé de l'or dans l'Ouest ! De nombreux prospecteurs firent fortune, ce qui rebondit sur l'économie et les initiatives d'hommes d'affaires comme Oscar Levi Strauss et ses salopettes en tissu *denim* ! Les techniques d'extraction s'étaient perfectionnées, on n'hésitait pas à installer des villages et à les abandonner (cf. *La Ville abandonnée/Yellow*

Sky de W. Wellman, 1948, ou le village fantôme de *L'Homme de l'Ouest/Man of the West* d'A. Mann, 1958).

Stevenson et les Indiens

Mais les réflexions de Stevenson, à l'occasion, concernent aussi les Indiens.

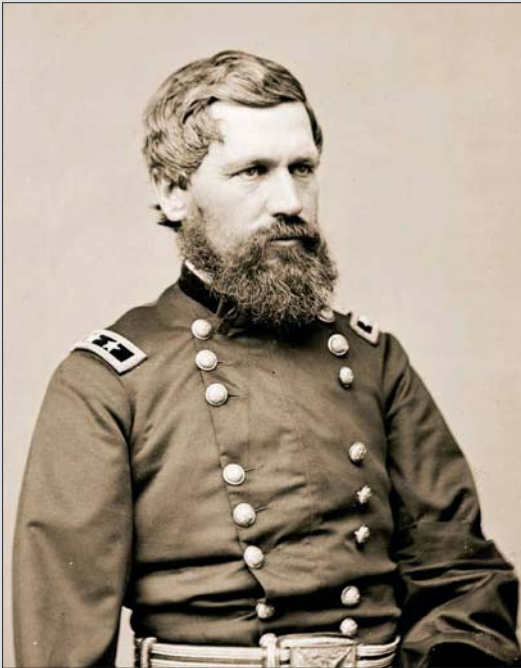
« Des hommes rouges, indépendants ou sauvages, je n'en vis point ; mais on me dit qu'ils évitaient les abords du chemin de fer. De temps en temps néanmoins, accompagné de son épouse et de quelques enfants, tous horriblement revêtus des oripeaux de notre civilisation, il s'en montrait un sur le quai d'une gare perdue : il venait regarder l'émigrant. Le stoïcisme silencieux de leur conduite et la dégradation pathétique de leur apparence auraient suffi à émouvoir n'importe quel être pensant ; mes compagnons de voyage, eux, dansaient autour d'eux et se moquaient de leurs personnes avec une vraie bassesse de cockney. J'eus honte de cette chose qu'on appelle la civilisation. La mauvaise conduite de nos ancêtres devrait pourtant peser autant sur la conscience que tous les profits que nous réalisons aujourd'hui.

Si l'oppression finit par rendre fou l'homme sage, quels sentiments doivent faire rage dans le cœur de ces malheureuses tribus qu'on repousse pas à pas et qu'on expulse des réserves mêmes qu'on leur avait promises, au fur et à mesure que les États-Unis s'agrandissent vers l'Ouest, jusqu'à les confiner enfin dans ces affreux déserts montagneux du centre du pays, où des vauriens de chercheurs d'or les envahissent encore, les insultent et les pourchassent ? » (Op. cité).

L'or du Klondike

Un deuxième épisode de la ruée vers l'or américaine fut déclenché en août 1896. Des aventuriers blancs découvrirent des traces indiennes d'orpaillage dans le ruisseau Bonanza, vers l'embouchure du Klondike, dans le Yukon, région canadienne limitrophe de l'Alaska. La nouvelle se répand et des dizaines de milliers de prospecteurs vont venir tenter leur chance.

Cependant, on n'était plus en Californie mais dans un Grand Nord au relief et au climat hostiles ! C'est le contexte du roman *Croc-Blanc* de Jack London (honnêtement adapté par Randal Kleiser en 1990, avec Ethan Hawke) et du chef-d'œuvre de Charlie Chaplin *La Ruée vers l'or (The Gold Rush)*, 1925. C'est aussi celui de *Je suis un aventurier*, superbe western d'A. Mann (*The Far Country*, 1953). James Stewart y mène un troupeau depuis la descente du bateau venant de Seattle jusque dans les montagnes où se nichent les concessions. Dans un décor naturel magnifiquement filmé, Mann parvient à allier l'aspect documentaire à un conflit d'intérêts qui pousse Stewart à devenir justicier malgré lui.



Major General Oliver O. Howard.



Geronimo avec Naïche, l'un des fils de Cochise – 25 mars 1886.

..... LES PASSERELLES

Le pacifisme



Hodgson Pratt par Felix Moscheles.



L'Aigle solitaire.

Les Indiens à l'écran

Cochise, Jeffords, Howard et Geronimo : la véritable histoire

Ils sont les quatre personnages historiques de *La Flèche brisée*, mais le film a resserré le temps et commis quelques erreurs de détails dont certains étaient déjà dans le roman d'Elliott Arnold (à sa décharge, celui-ci s'était nourri des travaux d'historiens de son époque, mais l'on sait beaucoup plus de choses aujourd'hui sur les guerres indiennes, et apaches en particulier). L'action décrite dans le film se passe entre novembre 1870 (première rencontre entre Cochise et Jeffords) et fin octobre 1872 (le traité entre Cochise et Howard est signé le 13 octobre, et il se passe une quinzaine de jours avant que la fictionnelle Sonseeahray soit tuée). Or le film donne l'impression d'un laps de temps beaucoup plus court. En 1870, Cochise (c1812-1874) avait déjà près de 60 ans, Geronimo (c1823-1909) 47, Thomas Jeffords (1832-1914) 38 ans et le général Howard (1830-1909), qui paraît bien vieux, n'en avait que 40 !

Prémises

Les États-Unis acquirent le nord du Mexique à la fin de la guerre entre les deux pays en 1848, date à laquelle deux nouveaux États de l'Union prirent le nom de Nouveau-Mexique et Arizona. Les Apaches évoluaient dans le sud de l'Arizona et le nord du Mexique depuis plusieurs siècles, après avoir migré du Canada (tout comme leurs cousins Navajos installés, plus sédentarisés, au nord-ouest). Divisés en petites tribus, ces Indiens déjà peu nombreux (guère plus de 40000 au XVI^e siècle) durent subir l'occupant espagnol (1520-1821) et mexicain. Quand ils passèrent sous la tutelle états-unienne, ils avaient déjà été en grande partie décimés par quatre siècles d'occupation. L'Arizona s'agrandit en 1854 lors de l'« achat Gadsden », par lequel les États-Unis achetèrent les terres où les Apaches Chiricahuas avaient leurs villages, d'où partaient leurs raids vers les propriétés mexicaines (le série B de William Castle, *Conquest of Cochise*, avec John Hodiak, 1954, illustre cet épisode).

Cochise entre guerre et paix

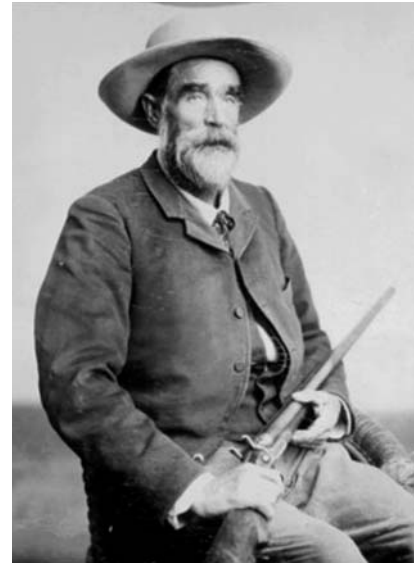
Cochise (Shi-Ka-She) avait compris dès les années 1850 que la cause des Apaches

était perdue. La bataille d'Apache Pass en 1862 aurait dû être une victoire de son génie stratégique, mais c'était sans compter sur une arme imprévue : les obusiers, qui scellèrent la défaite indienne. Cochise pensait que seule la paix pourrait retarder l'inéluctable. Souvent contre l'avis des autres chefs apaches, il avait tenté des négociations, mais en 1861, le sous-lieutenant Bascom voulut faire capturer Cochise venu en paix (d'où la reprise de la guerre et Apache Pass), et en 1863, il y eut l'assassinat du vieux chef Mangas Coloradas par les hommes du général West. Cochise alors mena une guerre sans répit et, profitant de la guerre de Sécession qui éloignait le gros des soldats, il tint, depuis sa forteresse nichée dans les montagnes, tout l'Arizona pendant plusieurs années.

Tom Jeffords, ancien éclaireur à la tête de quelques diligences régulièrement attaquées, décida de le rencontrer afin d'essayer d'obtenir l'arrêt des attaques. Jeffords, que l'on appelait « Red Whiskers » (favoris rouges), partit seul pour « la forteresse ». Cette rencontre scella une amitié qui, bien que l'épisode des « frères de sang » du roman ne soit pas attesté et ne semble reposer, sauf pour le mariage, sur aucune coutume apache, eut une éphémère influence sur les événements. Cochise accepta de laisser passer les courriers et de rencontrer le général Howard (Jeffords servant d'interprète) venu pour signer un accord au nom du président Grant, ancien général en chef des Yankees pendant la guerre de Sécession. Howard, qui avait perdu le bras droit en 1862 au début de cette guerre à la bataille de Seven Pines (dite de Fair Oaks), était un fervent chrétien qui citait la Bible à toute occasion.

La paix... dans les réserves

La paix fut signée, Cochise acceptant de conduire sa tribu dans la réserve de Sulphur Springs, un espace de près de 8000 km² entre Fort Bowie et la frontière mexicaine, autour des monts Chiricahuas. Cochise exigea et obtint que Jeffords soit nommé agent indien de la réserve et celui-ci dut batailler avec l'État fédéral pour que soient livrés les vivres promis par le traité. À la mort de Cochise (sans doute d'un cancer de



Thomas Jeffords autour de 1895.



Geronimo en 1907.



Taza.



Le président Ulysses S. Grant.

l'estomac), son fils aîné Taza lui succéda. Le jeune homme restait fidèle aux principes de son père, mais ne pouvait lutter contre de plus en plus de dissidence, ni contre les agissements de trafiquants blancs qui semaient le trouble, malgré tous les efforts de l'ami Jeffords pour aider « ses Chiricahuas ». Pour ne rien arranger, Jeffords était contesté en haut lieu au point que John Clum, agent indien de la réserve de San Carlos (plus au nord sur la Gila River, près de Phoenix) où étaient parquées d'autres tribus apaches, eut pour mission de le démettre de ses fonctions. Clum put ainsi conduire à San Carlos les Chiracahuas, en juin 1876, afin que tous les Apaches fussent réunis. Taza, dans un désir de conciliation, accepta. Clum crut bon de l'emmener à Washington à la tête d'une délégation apache pour lui montrer ce qu'était l'Amérique nouvelle ! Taza y mourut en novembre 1876 d'une pneumonie et l'on vit malgré tout le général Howard à ses obsèques. Mais le temps de Geronimo était venu...

Légende vivante

Geronimo participa au conseil des guerriers apaches dès 1846. Il n'était pas chef de tribu mais chamane. En 1858, l'assassinat de sa femme et de ses enfants par les Mexicains détermina sans doute sa haine des Blancs. Impressionné par Cochise dont il fut un efficace et fidèle lieutenant pendant les guerres des années 1861-1871, il n'approuva pas son désir de paix. Cependant, lors du traité de paix avec Howard, pour lequel il avait de l'estime, Geronimo ne s'y opposa pas, contrairement à ce que montre le film. Il ne s'opposa pas non plus au transfert des Apaches vers la réserve de Sulphur Springs. Mais comme le traité avait omis d'interdire aux Apaches de continuer les raids vers leurs ennemis mexicains, Geronimo et quelques guerriers prétextèrent du retard dans la livraison des vivres pour en lancer quelques-uns. Son action personnelle de guérilla désespérée ne commença vraiment qu'après la mort de Taza, pour lequel il avait nourri le même respect qu'envers Cochise. En juin 1876, au moment où les Chiracahuas furent déplacés vers San Carlos, Geronimo,

considérant que le président Grant avait trahi le traité de 1872, se contenta de s'enfuir d'abord vers le Mexique avec d'autres dissidents tel Naïche, le frère cadet de Taza. Devenu héraut des derniers résistants, il mena ses raids à la tête d'une bande numériquement dérisoire, luttant à armes inégales contre la détermination du général Crook. Il fut pris plusieurs fois, puis fut libéré ou s'échappa, jusqu'à sa défaite finale de septembre 1886 où une quarantaine de *desperados* (dont à peine la moitié étaient des guerriers) furent débusqués par une armée américano-mexicaine de 9 000 hommes conduite par des éclaireurs Chiracahuas ! Exilé en Floride où il dut travailler la terre, le vieux Geronimo fut transféré en Oklahoma en 1894 et devint une légende vivante. On le vit dans des spectacles de foire, il fut ensuite invité à participer au défilé d'investiture de Théodore Roosevelt en 1905 à Washington, il dicta enfin ses Mémoires. Et, ironie du sort, comme le note Olivier Delavault (cf. Biblio, p.19) dans sa biographie du plus célèbre des Apaches, « à l'aube du 6 juin 1944, ces soldats d'élite, parachutistes de l'armée américaine, criaient, pour se donner du cœur au ventre, le nom de l'Apache Geronimo ».

Un siècle d'Indiens à l'écran

Dès l'origine, la présence, visible ou non, des Indiens est indissociable du western. L'époque du muet est proche des dernières redditions indiennes, et contemporaine (1913) du placement des derniers Apaches dans une réserve du Nouveau-Mexique.

On voit l'Indien plutôt bien traité dans *An Indian's Gratitude* de James Young Dee (1909), où il contribue à faire juger un criminel blanc par la loi blanche et D.W. Griffith tourna de nombreux « western dramas » comme *The Mohawk's Way* (1910) qui humanise le prétendu sauvage ou *The Massacre* (1912) qui dénonce le massacre d'un village indien et l'image de Custer. Mais globalement, dès les années 1910, le *redskin* sera un sauvage qui s'oppose à la civilisation (synonyme de conquête !), un fauve qui massacre et ne parle que par « Ugh Ugh ! ».

« Pré-western » (= qui se situe avant l'époque emblématique du western, soit 1860-1900) de King Vidor, *Le Grand passage* (1940), montre avec une complaisance exaltée le massacre, en 1759 par des Rangers conquérants, d'un village indien endormi. Jean Narboni révélera aux lecteurs de *Cinéma 012* (automne 2006) l'autoaccusation de Vidor devant Delmer Daves « *d'avoir fait preuve de racisme envers les Indiens* », confiance de Raymond Bellour qui en fut témoin en 1976. Autre « pré-western » raciste, *Les Conquistadors du nouveau monde* de Cecil B. DeMille (1947) expose clairement, dans le commentaire off du début, la mission civilisatrice en 1760 dans les terres sauvages de l'Indien stupide et bestial incarné par Boris Karloff !

Changement de cap

Avant *La Flèche brisée*, quelques films marquent déjà un tournant idéologique. On passe d'une image simplifiée de l'Indien, d'une brutalité et d'un mépris qui illustraient le sens « normal » de l'Histoire, à un regard critique, qui fait entrer une morale, donc l'immoralité dans la signification même de la conquête et de sa mise en œuvre. On ne montre plus, on dénonce. Si Henry King est un précurseur (*Ramona*, 1936), William Wellman dans *Buffalo Bill* (1944) légitime l'entrée en guerre des Cheyennes face au massacre des bisons qui les affame.

Mais ce sera après le film de Daves que le mouvement de réhabilitation se répandra. De *La Porte du diable* et *L'Homme de la plaine* d'A. Mann à *Bronco Apache* de R. Aldrich et *La Captive aux yeux clairs* d'H. Hawks, du *Jugement des flèches* de S. Fuller à *La Dernière chasse* de R. Brooks, *Jeremiah Johnson* de S. Pollack, *Little Big Man* d'A. Penn et *Danse avec les loups* de K. Costner, le cinéma (y compris dans l'épique *Conquête de l'Ouest* de Ford/Hathaway/Marshall en 1962) redonne leur dignité aux Indiens. En 2005, *Le Nouveau monde* de Terrence Malick raconte, métaphore de la naissance d'une nation, l'histoire d'amour en 1617 entre le capitaine Smith et l'Indienne Pocahontas, sortes de Roméo et Juliette fondateurs. En 1992, l'atypique « post-western » de Michael Apted *Cœur de Tonnerre* se sert du polar pour pénétrer dans une réserve du Dakota un siècle après la soumission d'un peuple brisé.

Le « cas » John Ford

Dès 1939 dans *La Chevauchée fantastique*, même si les Indiens sont toujours des « bêtes fauves », John Ford leur accorde que le Blanc viole leur territoire. Puis, malgré sa fascination pour la cavalerie américaine et sans renier son idéologie, il en fera des interlocuteurs ; son respect pour l'identité des Indiens et la légitimité de leur combat va se montrer réel (*Le Massacre de Fort Apache*, 1948, *La Charge héroïque*, 1949) ; il admet aussi leur ouverture au dialogue et à l'hospitalité (*Le Convoi des braves*, 1950). Dans *La Prisonnière du désert* (1956), la lutte pour la Blanche Natalie Wood enlevée et élevée par les Comanches devient un drame humain où le point de vue de l'Indien a toute sa place (en 1960 dans *Le Vent de la plaine* de J. Huston, ce sera l'Indienne adoptée par les Blancs qui sera l'enjeu, avec Burt Lancaster en Blanc antiraciste). Dans son dernier western, *Les Cheyennes* (1964), Ford se placera délibérément de leur côté : « *C'est une véritable tache dans notre histoire. Nous les avons roulés, volés, tués, assassinés, massacrés et si, parfois, ils tuaient un homme blanc, on leur expédiait l'armée.* » (*Cahiers du cinéma* n° 183, octobre 1966)

1) Delmer Daves (cf. *Univers du western*, op. cité, Biblio, p. 19).



Danse avec les loups.



Le pacifisme



Bertha von Suttner en 1906.



Une affiche de la "Lega Nord" : « Ils ont subi l'immigration, maintenant ils vivent dans des réserves ! ».

Le pacifisme peut se définir comme un refus philosophique de la guerre qui conduit à un comportement militant. C'est un refus radical, en principe sans concession. Il s'agit d'une notion moderne : le dictionnaire *Robert* note l'apparition du mot en 1845, et l'édition du *Littre* de 1877 ne le mentionne même pas ! Cette attitude doctrinale ramène cependant à la classique dualité « guerre et paix » qui remonte à la nuit des temps. Elle est l'un des modernes prolongements d'une très longue histoire des mentalités et de la réflexion sur la guerre et la paix, où viennent s'entrecroiser la littérature, la philosophie et la religion.

Un long parcours

Avant d'en arriver au pacifisme, il y a ce long parcours où se mettent en place des concepts dont le contenu évolue, s'enrichit, se complexifie. Jacques Derrida (*Adieu à Emmanuel Lévinas*, Galilée, 1997) pose que la symétrie apparente d'opposition entre guerre et paix se rompt dès que l'on commence à vouloir attribuer « une valeur ou une position d'originarité » à l'une des deux. Et Dominique Bourdin (*Emmanuel Kant, projet de paix universelle*, Bréal, 2002) ajoute que « si l'on juge avec Kant que tout commence dans la nature par la guerre, alors [...] la paix n'est pas un phénomène naturel » mais d'ordre « institutionnel », et que « l'horizon de perpétuité fait partie du concept de paix ». Ainsi sera-t-on d'abord pacifique en voulant mettre fin à la guerre : dès l'Antiquité, on signe des traités et l'on voit les femmes de la comédie *Lysistratè* d'Aristophane prôner la grève du sexe tant que les guerriers ne cesseront pas les conflits. Mais même si les guerres sont le lot de la Grèce antique, cela ne signifie pas que la situation de guerre soit considérée comme normale (cf. Pierre Vidal-Naquet, *La Guerre, la Grèce, la paix*, Le Divan, 1999). Dans la religion – certes à l'origine de tant de guerres du fait d'hommes qui ont la prétention de détenir la vérité divine –, « le vœu de paix – chalom, salam – oriente vers autrui » (Catherine Chalié, *De l'intranquillité de l'âme*, Manuels Payot, 1999) et

pour l'humaniste chrétien Érasme (1469-1536), la volonté de paix, problème avant tout moral, est l'expression première de la philosophie évangélique. Très critique à l'égard des guerres de Louis XIV, l'abbé de Saint-Pierre (1658-1743) passe de la morale à la raison : il publie en 1713 un *Projet de paix perpétuelle* (les rois adhèreraient à une Alliance perpétuelle et un tribunal arbitral réglerait les conflits), qui annonce celui de Kant (1795), projet politico-juridique préconisant la paix en Europe par le fédéralisme. Et Victor Hugo s'enflammera en 1871 à l'Assemblée nationale : « *Soyons les États-Unis d'Europe, [...] soyons la paix universelle !* »

L'action militante

Les mouvements pacifistes commencent à s'activer un peu partout. Devant les dangers d'armements de plus en plus puissants, on a quitté la théorie, on milité pour que les conflits soient réglés autrement que par la guerre. En 1880, année où se tient à Londres un congrès mondial pour la paix, l'Anglais Hodgson Pratt fonde l'International Arbitration and Peace Association. En 1905, le prix Nobel de la Paix (qui date de 1901) récompense une figure de proue, Bertha von Suttner, auteur en 1889 d'un roman pacifiste qui fait à l'époque le tour du monde, *Die Waffen nieder !* (*Bas les armes !* scénarisé par Dreyer en 1914 pour un film de Holger Madsen) et présidente honoraire du Bureau International Permanent de la Paix fondé par Pratt en 1891.

Cela n'empêchera pas la Première Guerre mondiale (après laquelle est fondée l'inefficace Société des Nations), ni la Deuxième. En 1938, on reprochera aux pacifistes münichois de n'avoir pas tué le nazisme à temps. Aujourd'hui, la guerre est loin d'avoir disparu sur la planète mais, pourtant, les institutions internationales (et les ONG) prennent plus de poids, et l'Union européenne joue son rôle dans l'espace qu'elle a en charge.

À consulter :

- *Leçon sur la paix*, de Jacques Ricot, PUF, collection Major, 2002



PASSERELLES

LES PERSONNAGES



• • • • • **LES RELAIS** • • • • •



MISE EN SCÈNE 1

MISE EN SCÈNE 2



PASSERELLES

Autour du western






- Qu'est-ce qui permet d'identifier *La Flèche brisée* comme un « western » ?
- Établir d'abord une liste de westerns que les élèves peuvent connaître, classiques ou récents, incluant séries TV et bandes dessinées.
- Décrire les aspects extérieurs : vêtements, chapeau, colt, fusil, chevaux, troupeaux, etc.
- Rechercher les situations-types : l'embuscade, la poursuite, la bagarre, le gunfight (en particulier final, séq. 33)...
- La géographie du western : la petite ville et ses lieux-types, la plaine, le désert, la rivière, la forêt, la montagne et ses rochers... Lesquels sont présents dans ce film ?



LES PERSONNAGES

Un jeu de miroirs

- Faire comparer Jeffords et Cochise. Qu'ont-ils en commun ? Qu'est-ce qui les oppose ? En sont-ils au même stade au début du film ? 
- Chercher les personnages secondaires qui se ressemblent également dans chaque groupe, Indiens et Blancs.
- Préciser les conceptions des personnages incarnant une certaine autorité (Cochise, Geronimo, Jeffords, le colonel Bernall, le général Howard...) quant à la question indienne et à la paix.
- On peut replacer cet aspect dans son contexte (conquête de l'Ouest, guerre de Sécession, guerres indiennes...) mais aussi établir des liens avec des situations contemporaines.
- Quelle est la fonction de la femme indienne, Sonseeahray ? Que signifie son nom ? Pourquoi ? Montrer qu'elle est à la fois la représentation d'une Apache typique et un personnage symbolique.  



MISE EN SCÈNE 1

Un western « documentaire »



- Inventorier toutes les scènes qui montrent la vie quotidienne des Apaches. Cet aspect documentaire est-il fréquent dans les westerns que les élèves peuvent connaître (films classiques ou récents, séries TV, BD) ?
- Montrer en quoi ces éléments documentaires enrichissent la connaissance des personnages et donnent à leur action plus de poids.
- Montrer également comment ces éléments documentaires correspondent à la démarche de Tom Jeffords, soucieux de connaître la vie des Apaches.



MISE EN SCÈNE 2

Le rôle des symboles



- Chercher les symboles qui apparaissent dans le comportement des Apaches : flèche brisée, évidemment, pierres par lesquelles Cochise marquera chaque jour sans combat, sangs mêlés, cérémonies, danses, objets...
- Montrer qu'il y a également de nombreux actes symboliques du côté des Blancs : autour du courrier, miroirs, références à la Bible...
- Montrer également le rôle symbolique de l'espace : chercher les séquences (au sens large) où l'espace des Indiens et l'espace des Blancs sont séparés et celles où ils partagent un même espace. Dans quelles circonstances ? Dans quel sens évoluent les trajets, des Apaches (Cochise, Geronimo), de Jeffords, du film en général ?

