

La Prisonnière du désert

John Ford, États-Unis, 1956, couleurs



Sommaire

Générique, résumé	2
Petite bibliographie	2
Autour du film	3/5

Le point de vue de Pierre Gabaston :

<i>Le Prisonnier du désir</i>	6/13
Déroulant	14/21
Analyse d'une séquence	22/27
Une image-ricochet	28
Promenades pédagogiques	29/35

Ce Cahier de notes sur ... *La Prisonnière du désert*
a été écrit par Pierre Gabaston.

Il est édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*
par l'association *Les enfants de cinéma*.

Avec le soutien du Centre national du cinéma et de l'image
animée, ministère de la Culture et de la Communication,
et la Direction générale de l'enseignement scolaire,
le SCÉRÉN-CNDP, ministère de l'Éducation nationale.

Générique

La Prisonnière du désert

John Ford,
1956, États-Unis,
119 minutes, couleur (color by Technicolor)

Titre original : *The Searchers*. **Réalisation** : John Ford. **Scénario** : Franck S. Nugent, d’après le roman d’Alan Le May. **Production** : C.V. Whitney, Merian C. Cooper, Warner Bros. **Producteur associé** : Patrick Ford (fils du cinéaste). **Directeurs de la photographie (in VistaVision)** : Winton C. Hoch, Alfred Gilks (seconde équipe). **Musique** : Max Steiner. **Chanson** : « The Searchers », de Stan Jones. **Supervision de la production** : Lowell J. Farrell. **Direction artistique** : Franck Hotaling, James Basevi. **Conseiller pour la couleur** : James Gooch. **Assistant réalisateur** : Wingate Smith. **Montage** : Jack Murray. **Décors** : Victor Gangelin. **Costumes** : Ann Peck (pour les femmes), Franck Betson (pour les hommes). **Son** : Hugh Mc Dowell, Howard Wilson. **Orchestration** : Murray Cutter. **Accessoiriste** : Dudley Holmes. **Effets spéciaux** : George Brown. **Tournage** : de juin à mai 1955 à Monument Valley, Edmonton (Alberta, Canada), Gunnison et Asen (Colorado). **Sortie du film** : le 26 mai 1956.

Interprétation :

John Wayne (Ethan Edwards), Jeffrey Hunter (Martin Pawley), Henry Brandon (Le chef commanche « Scar »), Vera Miles (Laurie Jorgensen), Ward Bond (Le capitaine révérend Samuel Clayton), Natalie Wood (Debbie Edwards), Lana Wood – sœur de Natalie – (Debbie Edwards enfant), John Qualen (Lars Jorgensen), Olive Carey (Mrs Jorgensen), Harry Carey Jr (Brad Jorgensen), Hank Warder (Mose Harper), Walter Coy (Aaron Edwards), Dorothy Jordan (Martha Edwards), Pipa Scott (Lucy Edwards), Ken Curtis – gendre de John Ford – (Charly Mc Corry), Bill Steele (Nesby), Antonio Moreno (Emilio Figueroa), Pat Wayne – fils de John Wayne – (Le lieutenant Greenhill), Away Luna, Billy Yellow, Bob Many Mules, Exactly Sonnie Betsuie, Feather Hat Jr, Harry Black Horse, Jack Tin Horn, Many Mules Son, Percy Shooting Star, Pete Grey Eyes, Pipe Line Begishe, Smile White Sheep (des Commanches).

Distribution : Action Gitane.

Résumé

Trois ans après la guerre de Sécession, Ethan Edwards revient auprès des siens. Son frère, Aaron, sa belle-sœur, Martha, ses nièces, Lucy et Debbie et son neveu, Ben, vivent dans un ranch implanté dans un désert. Martin Pawley, trouvé par Ethan, après le massacre de sa famille par les Indiens, partage leurs destinées. Après des années de séparation, l’amour entre Martha et Ethan reste entier. Le lendemain de la venue d’Ethan, les Texas Rangers de Clayton (militaire et révérend) passent prendre Aaron pour récupérer du bétail volé chez les Jorgensen. Ethan et Martin le remplacent. Quand ils reviennent, la ferme se consume. Aaron, Martha et Ben ont été tués, les deux filles ravies par leurs agresseurs : des Comanches aux ordres de Scar. Le groupe abusé ne perd pas de temps pour rattraper Lucy et Debbie. La mâchoire guerrière des Comanches se referme sur lui. Il en réchappe et n’insiste pas. Ethan continue, flanqué de Martin et de Brad Jorgensen (fiancé de Lucy). Ethan enterre Lucy trouvée morte dans un canyon. Éperdu de douleur Brad s’offre aux balles des Comanches. Plus le temps passe, plus Debbie se mue en une femme indienne pour Scar, et plus Ethan rumine ses intentions criminelles pour sa nièce. Après deux années de chasse infructueuse Ethan et Martin regagnent le corral des Jorgensen. Pour le plus grand dépit de Laurie (fiancée de Martin), ils repartent le lendemain. Une lettre en souffrance d’un certain Futterman les relance sur la piste de Debbie. Une longue errance recommence, racontée par Martin qui écrit à Laurie. Jusqu’au jour où un vieux Mexicain les conduit sous la tente de Scar où se trouve Debbie. Le lendemain la jeune fille accourt les prévenir. Ethan sort son arme, Martin couvre Debbie, quand jaillissent les Comanches. Fuite. Le mariage de Laurie Jorgensen (lassée d’attendre) et de Charly (son soupirant) est interrompu par l’arrivée surprise des deux *searchers*. Il l’est aussi par un jeune lieutenant venu chercher du renfort pour capturer Scar qui campe dans la région. Martin tente seul la prise de Debbie. Il tue Scar qui les surprend. Ethan surgit et ramène sa nièce vivante chez les Jorgensen. Il repart seul dans le désert. P.G.

Petite bibliographie

— *John Ford, La Prisonnière du désert, une tapisserie navajo*, Jean-Louis Leutrat, Adam Biro, 1990.
— *John Ford*, Peter Bogdanovich, Edilig, Paris, 1988.
— *John Ford*, Lindsay Anderson, Hatier, Paris, 1985.
— *John Ford*, Andrew Sinclair, Édition France-Empire, Paris, 1980.
— *Pour John Ford*, Jean Roy, Édition du Cerf, Paris, 1976.
— *John Ford*, sous la direction de Patrice Rollet et Nicolas Saada, Éditions de l’Étoile/Cahiers du Cinéma, Paris, 1990.



Autour du film

Lendemains qui déchantent

Il suffit de comparer la fin de *La Chevauchée fantastique* (*Stagecoach* sort le 2 mars 1939) – archétype du western classique – avec celle de *La Prisonnière du désert* pour mesurer sinon l’évolution d’un genre, le western, du moins pour prendre conscience de la mutation d’une œuvre, celle de l’auteur de ces deux films. Trois événements historiques transforment la pensée de John Ford :

- la Seconde Guerre mondiale¹. Il prend part, en juin 1942, à la grande bataille navale de l’archipel des Midway dans le Pacifique. Il tourne, là, le premier documentaire américain sur la guerre, *The Battle of Midway* ; avec une seule caméra, il assure lui-même toutes les prises de vues. Il sera blessé ;
- la guerre de Corée (1950). Il se joint à la 7^e Flotte et tourne un autre documentaire, *This is Korea*. Cette guerre a préfiguré pour les Américains, le « merdier du Vietnam ». Le gigantisme en moyens mis en œuvre, au cours de ce conflit, accroît la déchéance de l’individu ;
- et surtout, John Ford *pass*e mal l’épreuve haïssable du Mc Carthysme qui frappe Hollywood de plein fouet. Une fameuse

anecdote mérite d’être rappelée. Cecil B. DeMille qui jouait un rôle dictatorial au sein de la Guilde des réalisateurs² voulait que chacun d’eux prète un « serment de loyauté » vis-à-vis des États-Unis en jurant qu’il n’était pas communiste, et s’engageât à contrôler les activités et opinions des acteurs et techniciens pris dans son équipe³. Une pétition circule pour destituer Joe Mankiewicz de la présidence de la Guilde. Une contre-offensive, organisée par Huston, Kazan et Losey, provoque une assemblée générale⁴. Soirée houleuse, qui s’éternise. Vers deux heures du matin, tout bascule. Un grand type se lève, mâchonnant son mouchoir : « Je m’appelle John Ford, je fais des westerns […] Cecil, je vous respecte pour la popularité que vous vous taillez dans le monde avec vos films ; mais je ne vous aime pas, je n’aime rien de ce que vous défendez, et de ce

1. Le Haut Commandement américain l’engage dans la Marine comme responsable du service cinématographique d’une unité de l’Office of Strategic Services. Après Midway, il filme les raids de l’escadron Doolittle sur Tokyo, le débarquement en Afrique du Nord et celui du 6 juin 1944 à Omaha Beach.
2. Il présidait le conseil d’administration qui détenait tout les pouvoirs du syndicat.
3. Projet qui, au départ, recueille l’approbation de 99 % d’entre eux.
4. Six cents réalisateurs présents !

que vous représentez. Joe a été diffamé. Je propose immédiatement que vous tous et tout le conseil d'administration démissionnent pour laisser ce Polack, ce Républicain de Pennsylvanie, à la tête du syndicat et que nous puissions rentrer chez nous. » Adopté ! Seul Ford, ce soir-là, pouvait faire capoter le projet de DeMille. Mankiewicz le reconnaîtra.

La fin de la *Chevauchée* : Ringo Kid et Dallas unissent leur solitude de réprouvés. Le couple quitte la ville et s'élance vers le hors-champ d'une *virgin land* à portée de rêve : ce « coin gentil avec des arbres, de l'herbe, de l'eau. Un homme peut y vivre... et une femme. » C'est ainsi que Ringo (John Wayne) l'imagine, le décrit à Dallas. Quinze ans plus tard, cette utopie de l'artiste n'est plus possible. *La Prisonnière du désert* s'achève sur un John Wayne (Ethan harassé, désabusé, vieilli) qui reste seul, sans projet, prisonnier de sa géhenne, de son enfer.

La violence, la destruction systématique de la vie, ces récents massacres du XX^e siècle, la haine, accablent John Ford, effritent ses convictions. Ses œuvres en gardent plus secrètement les traces. Une première inflexion, en 1953, avec *Le soleil brille pour tout le monde*, trahit une vacillation morale du cinéaste. La première crise de conscience de son pays le laisse incertain. Qu'en est-il de ses grands principes ? Trois ans plus tard, *La Prisonnière du désert* introduit Hollywood dans l'ère du soupçon.

Les Comanches !

Un fait réel soutient le noyau narratif du scénario du film écrit par Franck S. Nugent⁵. À la fin de 1860, le capitaine Sul Ross lance une opération contre les Comanches. Le 18 décembre, près de la Pease River, ses cent cinquante hommes occupent un camp volant qu'ils détruisent en tuant femmes et enfants. Les guerriers sont absents. Un soldat rattrape une squaw qui s'échappait à cheval. Ross l'examine et s'aperçoit qu'elle a les yeux bleus et les cheveux blonds. C'était Cynthia Ann Parker, capturée par les Comanches, en 1836, à l'âge de neuf ans, lors



d'une attaque d'un ranch fortifié. Elle était la femme du chef Nacona. Sa famille d'origine à peine retrouvée, elle apprend l'anglais, une nostalgie lancinante rongea son cœur. Elle essaya de revoir son mari et ses enfants. Cynthia Ann Parker dépérit et mourut en 1864. Nacona ne surviva pas à son départ.

Historique, aussi, la peur des colons texans⁶ devant les raids dévastateurs des Comanches, surnommés « les Spartiates des Plaines ». Peu après l'indépendance du Texas, en 1835, les Comanches devinrent les ennemis implacables des *settlers*⁷, à cause de leur extension et de leur trafic de chevaux. Ils attaquaient les nuits de clair de lune (la redoutée « lune Comanche ») et emmenaient les femmes et les enfants, souvent rendus contre une rançon de quelques dollars. En 1838, le nouveau président du Texas, Lamas⁸, engage une politique d'expulsion et d'extermination en créant une milice de petites unités mobiles, les Texas Rangers. Les mêmes que ceux qui, dans le film, agissent aux ordres de Samuel Clayton.

L'Indien, mon semblable, mon frère

Ford s'est donné le vaste projet d'observer (à l'aide de l'objectif de la caméra) l'Homme en tant que société organisée. Un manquement à distinguer les points de vue sur les événements mis en scène entraîne de fâcheux contresens. Quand Ford filme une communauté (Armée, Mission, etc.) il filme le



point de vue de cette communauté sur la marche du monde, qui ne se confond jamais avec le point de vue du cinéaste. Ford filme, ici, « la tempête sous un crâne » d'Ethan. Les images du film exposent, ensuite, l'expression de cette pensée sur un écran. Ce ne sont pas les idées personnelles de Ford qui sont directement représentées. Ce qui est représenté, c'est le point de vue critique de Ford du point de vue des personnages. Cinéaste « brechtien », il filme avec distanciation (où l'humour n'est pas absent) l'homme tel qu'il est en réalité et tel qu'il s'imagine être.

Évoquons deux moments du film. La mise en scène met en parallèle une vache morte (la vache primée des Jorgensen) et un Comanche mort, enterré à la hâte, mais gisant dans un trou creusé dans la terre, recouvert d'une roche prise à la nature. Ford sait le racisme de beaucoup de ses concitoyens qui considéraient l'Indien comme un animal. Il reprend le point de vue de leur mentalité et rapproche un animal mort d'un Indien mort.

Pour les mettre à égalité ? Tout le contraire. Pour remonter à la première manifestation préhistorique où l'homme sort définitivement de l'animalité : l'homme enterre son semblable, pas l'animal. Or les Comanches ne laissent pas pourrir leurs cadavres. Quant aux taureaux des Jorgensen, ils ne se s'intéressent pas aux vaches mortes. Ils appartiennent à l'espèce qui continue comme ça. Pour les Comanches, par contre, la vie naturelle ne recoupe pas la société. De même pour les colons qui enterrent leurs morts, Aaron et Martha.

La vache percée d'une lance prépare l'assaut des Comanches. Ethan essuie son cheval en sueur plutôt que de voler au secours des Edwards. Il lève la tête et regarde hors champ fixement. Plan coupé *cut* et raccord sur la ferme de son frère. Les

Comanches l'encerclent, invisibles. C'est leur tuerie sauvage qui fait l'objet d'une ellipse. En ne la filmant pas, Ford interdisait à ses spectateurs de décharger leur haine raciste sur les Comanches sanglants. Ford s'y prend autrement, leur faisant imaginer le raid meurtrier. Autrement dit, Ford libère l'imaginaire du spectateur et, ce faisant, lui fait prendre en charge la projection du désir homicide d'Ethan. Ford utilise un procédé expressionniste pour transférer l'action violente des Indiens sur la projection des désirs préconscients d'Ethan. Cette complicité partagée, entre Ethan et le spectateur, précipite les conséquences de l'action occultée : la course de ceux qui cherchent, *the searchers*. P.G.

5. Scénariste de prédilection de Ford de 1948 à 1963, après Dudley Nichols, de 1930 à 1947.

6. La première colonie américaine se fixe au Texas en 1821.

7. Immigrant qui se fixe, d'une manière licite, sur une terre ouverte à la colonisation.

8. Il déclara : « L'homme blanc et l'homme rouge ne peuvent vivre ensemble en harmonie ; la nature l'interdit », ou « Laissez l'épée faire son œuvre. »



Le Prisonnier du désir

Pierre Gabaston

*J'ai cherché loin,
Transportant mon esprit au nord,
au sud, à l'est, à l'ouest,
Pour tenter de lui échapper.
Mais je n'ai rien trouvé,
Aucun moyen de s'y soustraire.
Chanson luiséño*

Où l'explicit réfléchit l'incipit

Après plusieurs années de recherche acharnée Ethan retrouve Debbie, kidnappée par les Comanches, et la ramène chez les Jorgensen. Descendu de cheval, il prend Debbie dans ses bras et la dépose sur les planches de leur auvent. Le vieux couple l'aide à gagner l'intérieur en rasant de face la caméra. Ethan reste seul sur le seuil, s'écarte pour laisser passer Laurie et Martin. Il regarde le jeune couple réconcilié comme l'image d'un bonheur dont lui-même n'a jamais su saisir le moment. A-t-il trop idéalisé Martha, comme une femme au foyer ? Pourquoi son frère Aaron lui a-t-il soufflé Martha ? N'a-t-il pas su lui avouer sa passion ravageuse ? Questions sans réponses, trous noirs de l'histoire, connaissance perdue. Sa grande carcasse redouble le bord droit du cadre de la porte et re-marque dans l'espace du plan le jeune couple. Il le consacre, en devient son premier témoin. Il voit Martin avec Laurie, il revoit Martha en Laurie. Mais Martin a pu s'enhardir pour voler Debbie sous le tipi de Scar. Il y a pire, Scar commut Martha et Debbie, il y a de quoi devenir fou... Muet, mélancolique, Ethan se retourne, pris dans son cadre, et s'en retourne, repris par le désert, indéfiniment. Il repart, sans être aimé quelque part. Étonnant effet de réel à cet instant. Ethan sort de lui-même et reste lui-même dans la sortie de lui-même. Le désert l'arrache à tout ce qui n'est pas d'une essence, le désert le réduit aux passions essentielles. Son effacement dans l'éternité matérielle d'un film est son apothéose. Il s'absorbe dans la fresque ocre d'un Mythe. Faut-il imaginer Ethan heureux ?

Il nous tourne le dos. *La Prisonnière du désert* s'arrête là. Cette œuvre n'est pas une révélation pour un au-delà, mais une direction pour notre gouverne en ce monde-ci.

Martha/Laurie : pulsions. Deux mouvements identiques aux finalités contraires. Martha s'arrête dans son élan pour Ethan. Laurie court libre vers Martin. Elle s'engage sans retenue dans le champ dégagé du format VistaVision. Martha/Laurie : reprises de dos par la caméra. L'une biffée (croix des bretelles dans son dos), l'autre blanche et ouverte. L'impulsion comprimée de Martha, pour qui un interdit endigue son mouvement



à l'arrivée d'Ethan, se déplace et se libère avec Laurie qui bondit et franchit la rampe de la scène familiale, sort de son cadre en deux plans. Plus de frein au transport de son cœur. La beauté humaine éclate, se cristallise soudain dans un élan de vie de quelques secondes, dans ce film de Ford Laurie s'affranchit du temps de l'histoire à travers un espace maintenant réduit et à nouveau parcouru.

Écrasée par le vide qui assiege sa maison Martha hallucine le retour d'Ethan et, de la fiction, le fait revenir à la vie. Ainsi naît la réalité de l'histoire avec Ethan perdu et retrouvé : sort précurseur de celui de Debbie, perdue, elle aussi, et retrouvée. Ils reviendront réunis. Jusqu'au clivage tragique de ce dernier plan fixe qui à la fin du film les fissure et les sépare à jamais. Debbie rentre, mais pas Ethan.

Vacant, disponible, Ethan regagne la profondeur de champ qui l'avait vu poindre, mais cette fois il la remonte en sens



inverse, errant dans un espace ouvert à une histoire sans fin. Il fut l'infatigable arpenteur qui traça les sillons de l'histoire. À nous, maintenant, de savoir écrire le scénario de l'Histoire.

Ethan face à nous. Plus de retournement à 180° sur l'axe de la projection de son désir. Différence essentielle avec l'ouverture du film. Ethan entrait dans le décor de son rêve nostalgique de survivant de l'Histoire, le foyer des Edwards : épée en main, Ethan de guerre revient habiter un canevas brodé aux formes un peu mièvres d'une douce imagerie populaire. Deux éléments fondamentaux composent ce tableau. La longue table autour de laquelle se ressoude une famille pour le rituel des repas. Et l'âtre, pour un Ethan s'imaginant prendre son temps, brûlant nonchalamment des bûches dans la cheminée.

Ethan s'est-il perdu dans l'illustration d'un livre des cérémonies édifiantes à l'imagerie de chromo ?

La référence picturale (représentation plastique pour elle-

même) préexiste à l'inscription de l'anecdote retenue par le scénario. Ford construit sa mise en scène sur une mise en scène préalable, une organisation déjà présente de la scène, un rituel déjà constitué, une communauté déjà en représentation.

Pas de contrechamp non plus sur Debbie découvrant son nouveau foyer. Et pour cause : Debbie en franchissant l'écran passe directement dans la salle où les spectateurs la *recueillent*. Où Ford satisfait les attentes alarmées de son *audience* : Debbie est de retour, Debbie est saine et sauve, la voilà parmi nous – Indienne !

La Prisonnière du désert est un réveil. La porte s'ouvre comme un œil sur un désert brûlant d'une lumineuse vérité telle que le cinéaste se donne comme projet de la retrouver. Avec Martha nous passons à travers le verrou de l'écran. Elle nous compromet dans le drame.

Ford établit toujours un cadre dramatique entre deux mondes. Soit ici les deux espaces de la salle et de l'écran, blocs inamovibles, cubes contigus. Une porte ouverte, filmée de front, les relie. Par cet orifice, la fiction s'écoule comme par un drain dans la réalité. Renversement d'une construction de fiction où généralement la fiction irrigue la réalité. En passant à travers la porte, Debbie s'abolit comme objet de fiction. Ethan nous quitte. Ils se détachent de l'écran. Et nous laissent à notre existence.



La Prisonnière du désert est un questionnement qui s'arrête quand la porte des Jorgensen se referme sur nous. Or, nous avons sur le monde un questionnement sans fin. S'il s'arrête, c'est donc une œuvre que nous connaissons à partir de sa fin. Ethan se retourne sur lui-même et repart dans la perspective fautive de la fiction. Il nous oblige, depuis la salle, à nous retourner symétriquement, en repartant dans une quête tout aussi infinie que la sienne mais relancée dans la perspective réelle d'une interrogation sur nous-mêmes. Il faut un désœuvrement pour connaître les choses. Celui du divertissement de la projection du film nous rappelle que la connaissance est une représentation. Le monde tel que nous le connaissons est une projection de nous-mêmes sur les choses. L'Humanité ne vit que de récits et de fables.

Sa place est au seuil

Une réversibilité inspire *La Prisonnière du désert*. Ce film – ethnologique à plus d'un titre –, qui communique un sentiment aigu, sinon poignant, de la réalité physique des choses, se conçoit, avant tout, comme la projection mentale d'un personnage, celle d'Ethan. Furieuse. Obstinée.

Ford prend le cadre de son écran comme le châssis d'un tableau dans lequel il insère les images d'un rêve. N'importe lequel d'entre nous y reconnaîtrait le décor de son univers fixé

dans son enfance. Ford filme ce fond stabilisé de la toile du rêveur mais, ici, bouleversé par un amour violent, toujours repoussé dans le temps, et interdit.

La non disponibilité de Martha, comme mère et comme épouse, fait de son foyer un lieu de forclusion pour Ethan qui n'a d'autre recours que d'en faire, à son tour, un lieu forclus par lui. Ne pouvant rester, Ethan se nourrit de faux-semblants – comme tout être humain.



Ethan et Scar. Clivage et symbiose, dans un premier champ/contrechamp imaginaire (au moment de l'attaque de la ferme Edwards), et dans un deuxième champ/contrechamp réel (Ethan se rend au camp indien).

s'offrent aux spectateurs pour qu'ils repensent leur monde et les invitent à tirer des conclusions capitales pour nos rapports sociaux.

Ethan réconcilie, inconsciemment, des communautés blanches (celles de colons européens émigrés) avec un monde primitif dont nous avons beaucoup à apprendre. Ce monde enfoui, Ethan le réveille et le rappelle à notre mémoire. Sa venue présageait (précède) celle de Scar. Ils arrivent de la même vastitude désertique, du même ailleurs, du même territoire de l'Autre, des mêmes aires bibliques où le vent fait lever ces tempêtes de sable, colères qui effondrent nos certitudes.

Scar, le chef Comanche bien nommé : *cicatrice* ! antonyme de *coupure*, surgit d'un monde plus tellurique, monde qui ne laissera pas de fasciner secrètement Ethan. Celui-ci n'a de cesse de le parcourir. Il ne



En regardant *La Prisonnière du désert* nous recueillons les images de son entretien à perte d'horizon avec lui-même. Elles illuminent la nuit de la salle, la nuit de nos consciences. Elles

reste jamais plus d'une nuit chez lui ou chez les Jorgensen, à peine quelques secondes à la fin de son odyssée. Intersesseur inlassable, Ethan relie deux univers. Ses allers-retours scan-



dent la circularité déboîtée du film (de la ferme des Edwards où il arrive, au corral des Jorgensen d'où il repart) ; jusqu'à épuiser sa solitude dans son sacrifice final.

Frère ? Père ? Fils ?

Qui est Ethan ? Ethan revient comme un frère, le frère d'Aaron. Ethan revient comme un père, qu'il aurait dû être. La caméra recadre le lien secret qui l'unit à Martha, s'empresse de recomposer le couple (dîner, veillée, une cafetière les réunit).

Premier geste d'Ethan, à peine entré : celui du *pater familias* qu'il s'imagine être et qui soulève son enfant de terre. Ethan suspend son geste dans l'indécision d'un sacrement ou d'un sacrifice, ne pouvant dire de Debbie : *Ceci est mon corps, ceci est mon sang*.

Enfin, tel le retour de l'enfant prodigue vers un refuge aussi réel qu'onirique, Ethan revient comme un fils auprès d'une mère et de sa maison.

Qui est Ethan ? Qui est Ethan au regard de la loi essentielle de l'Autre, condition de toute vie ? Tout le film repose sur cette zone d'ombre et s'enracine dans la folie.

Regards...





Deux fois, Debbie

Le film s'enclasse entre deux questions (chanson du générique et de la fin), entre l'ouverture d'une porte et la fermeture d'une autre – avec dans les deux cas un passage obligé des personnages par l'ombre, une mère pour entrer dans la fiction, sa fille pour en sortir. Mais surtout *La Prisonnière du désert* érige la construction architecturale de son spectacle, comme deux piles d'un pont qui soutiennent son tablier, sur le dédoublement d'un geste d'Ethan : l'élévation de Debbie tenue à bout de bras. Ce geste répété appartient au rituel religieux de l'Eucharistie. Quand Ethan soulève Debbie pour la première fois, c'est une enfant qu'il adore, c'est la fille de Martha. Quand Ethan soulève Debbie pour la deuxième fois, c'est une femme qu'il abhorre, la femme de l'Autre exécré. Ce geste d'officiant qui expose, devient, pour Ethan et le spectateur, une source de miséricorde, un miracle d'amour. Par la grâce de ce geste, Ethan se décante de son fanatisme. Il change d'attitude.

Ce geste, de nature essentiellement dramatique aussi, – l'enjeu, à cet instant, nous le fait comprendre : Ethan a pou-



voir de vie et de mort sur Debbie – élargit le champ de la conscience de nos esprits fermés, hostiles. Symétriquement à Ethan, simultanément à lui, nous reconstituons nos forces morales et spirituelles pour affronter les énergies dures du monde. Comme nous, spectateurs, avions, lors d'une symétrie antérieure, négative et opposée, assumé son désir de voir sa famille détruite. Ce geste restaure maintenant ce qui fut détruit.



Être Indienne ou Yankee est un fait de culture, pas de sang.

l'accepter. Debbie, Indienne, assure la permanence de l'identité de son oncle.

Dans sa course contre le Temps, à travers un espace qui l'oblige à de constants réaménagements axiologiques de son trajet, Ethan, père terrible, traque Debbie (elle aurait dû être sa fille), en tant que personne : elle qui, maintenant, conteste son appar-



La nature du rituel, repris par Ford à sa source religieuse et théâtrale, permet de partager collectivement cette expérience spirituelle pour reconsidérer les règles d'une coexistence sociale possible. Mais où nature et culture ne coïncident pas. Où l'altérité est un fait d'ethnie. Où la fracture est en raison de la personne, pas de la nature. C'est une grande leçon du film. Être Indienne ou Yankee est un fait de culture, pas de sang.



tenance naturelle à l'espèce. Martin, lui, l'accompagne sur la ligne de fracture de tous les enjeux archéologiques. Il recentre cette faille au cœur de nous mêmes.

Conduire des enfants dans une salle de cinéma voir *La Prisonnière du désert* est une bouleversante connaissance poétique et plus que jamais une décisive expérience politique. Il faut les deux, réunies dans la plénitude d'une grande œuvre. ■



Séquence 1



Séquence 1



Séquence 2



Séquence 3



Séquence 3



Séquence 5

Déroutant

Générique

Il est délivré sur un mur de pierres, le mur d'une maison. D'abord, John Wayne. Ensuite le titre : *The Searchers*, en lettres rouges. Puis un chœur masculin chante : « *What makes a man to wander ? What makes a man to roam ? What makes a man leave bed and board, and turn his back on home ? Ride away, ride away, ride away.* »¹ Jusqu'à la fin du générique. Enfin, *Directed by John Ford*. En lettres blanches sur fond noir : *TEXAS 1868*.

Ethan ? Debbie ?

1. [1.22] Noir. Une femme ouvre une porte. Elle se découpe en ombre chinoise dans le carré lumineux de son encadrement. Elle s'avance sous la véranda d'un ranch. A-t-elle pressenti l'arrivée d'un homme ? Cheval au pas, il s'approche, point sombre cerné par deux buttes de Monument Valley. Derniers mètres de silence entre eux. Dans le dos de la femme survient un autre homme : Aaron, son mari. Il plisse des yeux, « *Ethan ?* » Il reconnaît son frère. Et toute la famille sort pour accueillir Ethan : deux fillettes – deux sœurs, la plus petite tient une poupée –, leur frère et un chien. Ethan embrasse Martha sur le front. Elle pose avec émotion sa main sur son épaule.

2. [2.58] Martha ne quitte pas Ethan des yeux et se replie en reculant. Elle aspire Ethan à l'intérieur de la maison. Les autres suivent. Le seuil franchi, Ethan soulève la plus jeune enfant et la porte à bout de bras. Il croit saisir Lucy. Méprise. C'est Debbie, dont il ignorait la naissance. Martha va déposer dans sa chambre la capote de l'armée sudiste de son beau-frère. Ethan la suit des yeux. Aaron fait diversion.

3. [4.57] Par une porte de derrière, surgit un jeune homme montant un cheval à cru, à l'indienne. C'est Martin Pawley. Comme Ethan, il entre dans l'histoire par le cadre d'une porte ouverte sur le désert. Leur présentation symétrique (plastiquement) et opposée (devant/derrière, arrivée harassée/dynamique) encadre la maison elle-même et, par le montage, Debbie, immédiatement distinguée, remise en scène. Martin arrive en retard pour le dîner. La famille Edwards est déjà attablée. Il se fait donc remarquer. Tel un père blessant son fils, Ethan lui dit :

« — *Mon garçon on peut te prendre pour un métis.*

— *On s'trompe, j'ai un huitième de sang cherokee, le reste c'est du gallois, c'est du moins ce qu'on m'a toujours dit*

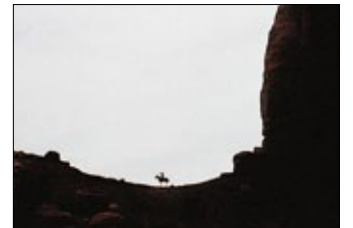
— *C'est Ethan qui t'avait trouvé, tu piaillais dans un massif de saules, toute ta famille avait été massacrée (Aaron)*

— *C'est un hasard que ça soit moi qui t'ai trouvé, cela ne vaut pas la peine d'en parler.*

Les durées indiquées entre parenthèses sont celles de la copie en vidéo ; celle-ci défilant à raison de vingt-cinq images par seconde, les durées correspondantes sur le film (qui défile à vingt-quatre images par seconde seulement) sont à augmenter de 4%.



Séquence 5



Séquence 6



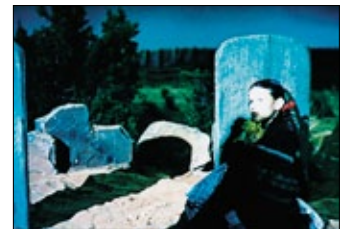
Séquence 6



Séquence 7



Séquence 7



Séquence 7

4. [5.53] Martin, seul, assis sur les marches de la véranda. Il fait nuit.

La famille se rassemble au coin du feu. Ethan donne son médaillon militaire à Debbie. Une question traverse tous les esprits. Où était Ethan depuis trois ans, qu'a-t-il fait depuis la fin de la guerre de Sécession ? Il y a un trou dans son histoire. Et un mystère sur la raison qui, avant la guerre, l'a retenu à la ferme qu'il devait quitter. Aaron s'interroge. Ethan lui jette l'argent de sa pension ; de l'argent nordiste non frappé.

Nuit noire. Ethan, seul, assis à son tour sur les marches. Il se retourne vers la chambre de Martha. Aaron referme la porte. (fin à 8.40)

5. [8.42] Fondu enchaîné. Le lendemain matin des hommes à cheval fondent sur la ferme Edwards. Emmenés par Samuel Clayton (capitaine et révérend, à la fois) ils viennent chercher Aaron pour aller récupérer le bétail volé dans le corral des Jorgensen. La table est dressée pour le petit déjeuner. Habillé comme Aaron (chemise rouge, pantalon bleu), Ethan sort de sa chambre et, dans la profondeur de champ (comme Martin), rejoint l'assemblée. Clayton le reconnaît et lui demande de prêter serment pour une compagnie des Texas Rangers. Ethan refuse. Serait-il recherché ? Ethan ne trahit pas le serment qu'il a donné à la Confédération des États du Sud. Tout le monde sort. Martha va reprendre la capote d'Ethan qu'elle carresse amoureusement. Ce geste n'échappe pas à Clayton resté seul dans la pièce, finissant son café, ne laissant rien paraître. C'est le départ. Dehors, côte à côte, Martha et Debbie regardent Ethan s'éloigner, fragile silhouette sur la ligne d'horizon. Dernier mirage d'une passion inaltérée.

Première sortie

6. [13.42] Première recherche. Première chevauchée à travers le paysage aride, écrasant et sublime de Monument Valley. Brad Jorgensen crie : « *Papa ! Mon révérend !* ». Il vient de repérer un taureau mort, percé d'une lance, non dépecé. Pourquoi ont-ils fait ça ? Premier présage du drame. Première scission du groupe. Ethan savait depuis le départ. Cet acte n'est pas l'œuvre de voleurs de bétail mais bien une manœuvre de diversion des Comanches pour éloigner les hommes des fermes. Effroi de Lars Jorgensen. On regagne son corral. Sans Ethan et Mose Harper, le vieux fou. Ils restent. Prétexte : faire reposer les chevaux. En gros plan Ethan bouchonne le dos de sa monture. Il se raidit et regarde fixement hors champ. L'ombre portée de son chapeau masque son regard, noir, fiévreux.

7. [16.40] Raccord sur la ferme. Le malheur est imminent. Aaron rôde et comprend. Crépuscule inquiétant. La peur gagne Martha et Lucy. Une lampe apportée par la jeune fille est brutalement éteinte par sa mère. Plus aucun doute, les Comanches s'apprêtent à leur donner sauvagement l'assaut. Ils se barricadent. Martha fait fuir Debbie par la fenêtre, après avoir pris le temps de lui donner sa poupée. L'enfant se blottit au pied

1. Qu'est-ce qui pousse un homme à errer ? Qu'est-ce qui pousse un homme à se perdre ? Qu'est-ce qui pousse un homme à laisser son gîte et son couvert et à tourner le dos à son foyer ? Chevauchant au loin, chevauchant au loin, chevauchant au loin.



Séquence 7



Séquence 8



Séquence 10



Séquence 12



Séquence 13



Séquence 13

d'une stèle. Elle regarde hors cadre. Qui s'approche d'elle ? Une ombre la recouvre, elle et la stèle ; aussi douce qu'une couverture remontée par sa maman. C'est la couche de son exil tragique. Contrechamp : torse nu, visage peint, plumes piquées dans sa chevelure tressée, un Indien souffle dans sa corne d'appel. C'est Scar, le chef comanche.

8. [20.12] Plan du groupe de Clayton, plan d'Ethan et de Mose qui reviennent à bride abattue. Sur l'effet du changement de plan, ils semblent répondre au signal de l'Indien. Martin a dû mettre pied à terre. Pareil à un enfant hurlant trouvé au bord d'un chemin il s'élançe vers Ethan qui passe sans s'arrêter. Du haut d'un monticule Ethan et Mose marquent un temps d'arrêt. D'un geste qui appelle les représailles Ethan dégaine son fusil et s'élançe. En contrebas, à ses pieds, la ferme brûle. Aaron, Martha et Ben ont été massacrés, Martha souillée par Scar (Ethan relève sa blouse maculée laissée sur le sol), Lucy et Debbie enlevées. D'un coup de poing Ethan empêche Martin de voir les corps.

9. [22.35] La terre se renfle sous le cimetière. Ethan abrège l'enterrement. « *L'homme qui est né de la femme n'est que poussière...* » Pas de temps pour la prière. Il dégringole la pente, monte en selle, imité par Clayton, Mose Harper, Brad Jorgensen, Nesby, Charly Mc Corry et Martin Pawley. Mme Jorgensen veut freiner Ethan dans sa fureur vengeresse. Au nom des fils. En vain. Il éperonne son cheval sans lui répondre. Et dernier plan sur les trois Jorgensen. Famille de substitution, de part et d'autre de la barrière.

Ils retournent à la poussière

10. [24.05] Canyons ocre, pierreux. Moire sinieuse des chevaux : robes marron, bai brun, alezan, blanche. Du haut d'une crête, Charly appelle : « *Mon capitaine !* » Parois escarpées. Se dégager du ravin. Les sabots sur la caillasse. Ce coup de rein ! Brad, le premier, auprès d'une roche couchée. On la soulève : enfoui dans la terre, le cadavre d'un Indien – tué au cours de l'attaque de la ferme. Nesby voit là une signification : les Comanches n'ont pas peur qu'on les pourchasse. Brad, excédé, perd son sang-froid et jette une pierre sur l'Indien. Du tac au tac Ethan tire deux balles dans les yeux du gisant. Pour finir le « travail ». Réaction désolée de Clayton. Répartie d'Ethan : « *Je sais que ce Comanche pensait que sans ses yeux il n'entrerait pas sur les chasses éternelles et qu'il errerait à jamais dans le royaumes des vents, vous saisissez mon révérend ?* »

11. [26.07] En route. Nouvel arrêt et sensation de surplace. Ethan rend compte de son observation. « *Ils ont campé près de la rivière à plus de vingt kilomètres d'où nous sommes...* (tout en débouchant une gourde)... *il faut attendre la nuit, c'est la seule façon de les surprendre, un peu avant l'aurore.* » Nouvelles supputations : Attaquer brusquement les Indiens (Ethan) ou reprendre les jeunes filles vivantes (Clayton) ? Le premier projet compromet le deuxième. Stratégies inconciliables. Clayton reprend le commandement. On repart.

12. [27.20] Marche dans des marais. Brumes du point du jour. Tout le monde aux aguets. Des cendres. Ils étaient là. Crapauds, oiseaux. Nervosité. Ethan pense qu'ils vont leur tomber dessus. On continue.

13. [28.38] Jour. Désert. En selle. En colonne. Rideau de nuages. Panoramique : un Indien apparaît sur la ligne de faite d'un mamelon de sable. Une roche éternelle est sa complice. Puis, plus proche, en contre-plongée, sculpté dans le ciel, reliant la terre et les vents, Scar lève le bras. Frise des Comanches. Ô vision ! De brefs travellings étirent les processions parallèles ; Indiens sur les hauteurs, posés là par le Créateur ; les « poitrines velues »² sous la menace. Sur leur droite, une autre théorie de Comanches parfait la parade sauvage. Ils trottaient entre la gencive de sable et la dent rocheuse qui les surplombe et les protège. Clayton donne le signal de la fuite en avant pour gagner la rivière. Les Comanches criards les prennent déjà pour cible. Poussière, confusion. Rivière passée, Nesby blessé. On touche la rive opposée. Vite, au sol, protégés par des troncs d'arbres pour ouvrir le feu. Les rivaux rebroussement chemin. Ethan s'obstine. La rumeur barbare l'égare encore. Il remet en joue quand Clayton abaisse le canon de son fusil : « *Laissez-les emporter leurs morts et leurs blessés !* ».

14. [35.28] Le groupe se sépare. On traîne Nesby sur un travois³. Ethan continue seul. Sans hésiter Martin et Brad se joignent à lui. Ethan les accepte. À une condition : que lui seul donne les ordres. Ils traversent le miroir de la rivière. On les reprend tenant leur cheval par la bride. Ethan raconte l'obstination infatigable des Comanches quand Brad s'emporte après lui à propos de Lucy. Devant un canyon les traces au sol se séparent. Ethan s'engouffre seul dans un étroit passage. Brad et Martin l'attendent sur l'autre versant. Ethan revient, bizarre, choqué, évasif et sans sa capote. Martin lui en fait la remarque. Panorama de la prairie. [38.25] Halte pour la nuit. Brad revient en courant. Il a reconnu Lucy avec sa robe bleue. Les Indiens campent à cinq minutes. Ethan lui assène la vérité. Brad a vu une squaw qui porte la robe de Lucy. Ethan a enterré Lucy, dans le canyon. Il l'a enveloppée dans sa capote. Ethan épargne à Brad d'autres détails sur ce qu'elle a subi. Brad s'échappe sur son cheval pour attaquer les Indiens. Son off : détonations qui s'espacent, puis plus rien.

15. [40.27] Fondu enchaîné. Ethan et Martin traversent une vaste plaine désertique puis une autre enneigée. Le blizzard les fige. Les deux *searchers* perdent la trace des Indiens. Plan fixe, visages tendus, chevaux à l'arrêt. Martin, amer :

« — On est battu et vous le savez

— Non ! On a fait demi-tour, ce qui ne signifie pas grand-chose dans une longue course. Si elle est vivante elle est en lieu sûr pour quelque temps. On la retrouvera aussi sûr que la Terre tourne. »

16. [42.05] Retour vers le corral des Jorgensen. Répétition du plan initial du film, plus apaisé, plus rassurant. Près de deux ans ont passé. Laurie se jette au cou de Martin. Lars Jorgensen ressort une lettre apportée par Charly Mc Corry. Ethan la lit en silence. Dans l'enveloppe un morceau du tablier de Debbie. Le soir, dans leur chambre, champ/contrechamp entre Ethan et Martin. Celui-ci veut poursuivre la course après

2. Poitrines velues : ce terme désignait les colons blancs pour les Indiens.

3. Travois : traîneau fait de deux perches attachées à un cheval et traînant au sol à l'autre extrémité. Il porte une plate-forme sur laquelle prend place une personne ou des objets.



Séquence 13



Séquence 13



Séquence 14



Séquence 14



Séquence 15



Séquence 16



Séquence 16



Séquence 16



Séquence 19



Séquence 19-2



Séquence 19-2



Séquence 19-4

Debbie. Il la considère comme sa sœur. Ethan réagit vivement, qui conteste les liens de sang du garçon avec elle. Ethan poursuit : « *Mais il y a autre chose que je veux que tu saches.* » Mais Martin s'empote et Ethan s'interrompt. Quelle révélation allait sortir de sa bouche ? Le lendemain matin, devant la cheminée, Martin embrasse Laurie. Ils font le point sur leurs fiançailles. Il avoue sa peur : si jamais Ethan retrouve Debbie, il pourrait l'égorger, ne pouvant l'imaginer la femme d'un chef comanche. Laurie redonne la lettre (volée) à Martin et la lit pour lui à haute voix. Un certain Futterman l'a écrite, pour recevoir la récompense contre des renseignements au sujet de Debbie. Ethan a déjà filé depuis une heure. Martin abandonne Laurie en rage pour le rattraper. **17.** [51.56] Chez Futterman, *trader*. Il sort le tablier de Debbie et contre cinquante dollars sonnants et trébuchants raconte qu'une squaw lui a dit que ce tablier appartenait à une jeune captive d'un chef de guerre comanche nommé Scar. La bande serait remontée vers le nord pour l'hiver. Futterman propose ses chambres. **18.** [53.30] Jamais pris en défaut, Ethan préfère dormir à la belle étoile pour tendre un piège à Futterman. Ce dernier les a suivis avec un fusil pour voler les mille dollars qu'Ethan doit avoir sur lui pour payer les renseignements qui le conduiront à Debbie vivante. Martin sert d'appât (sans le savoir). Ethan abat Futterman et récupère ses cinquante dollars. Martin se réveille abasourdi par cette petite leçon d'économie *sur le terrain*. Martin se retourne vers la droite de l'écran...

19. [56.48] ...fondu enchaîné. Vers la gauche de l'écran, conduisant un phaéton, Charly Mc Corry, rayonnant, arrive chez les Jorgensen. Il apporte sa guitare, une lettre pour Laurie et « *il vient faire aussi sa cour, parbleu !* », plaisante Lars. On s'installe devant la cheminée pour ne rien perdre de la lecture de la lettre faite à haute voix par Laurie. Martin, bien sûr, en est l'auteur.

La lettre

La lecture de la lettre forme une poche narrative d'un peu plus d'un quart d'heure, utilisant des procédés cinématographiques complexes et variés. Essayons d'évoquer sa construction générale qui repose sur douze sous-séquences.

1. [58.05]. Assise sur un bahut Laurie commence la lecture : « *Chère Mademoiselle Laury, je viens de prendre le crayon afin que vous sachiez...* », et elle s'indigne déjà d'une faute d'orthographe : Laury/Laurie.

2. [59.42] Sur « *à l'un de leur comptoirs...* », Martin apparaît à l'écran, faisant du troc avec deux Indiennes. La voix *off* de Laurie se poursuit pendant vingt secondes sur des images muettes de Martin essayant de se faire comprendre. Puis la séquence devient un morceau de cinéma muet pour plus de quarante secondes, jusqu'à ce qu'Ethan rapplique à cheval : « *Partons, je crois que je suis tombé sur la bonne voie...* »

3. [60.33] Fondu enchaîné. En selle. Ethan fait le point et aperçoit une squaw qui les suit à cheval. Ethan comprend : Martin n'a pas acheté une couverture mais cette femme qui souriait lors du troc. Ethan se moque, rit. « *Approchez Madame Pawley...* »

4. [61.43] Retour chez les Jorgensen. Laurie apprend avec un léger retard sur le spectateur « *...comment j'ai obtenu cette femme...* » et, outrée, jette la lettre au feu. Son père la récupère. Charly s'esclaffe. Laurie reprend la lecture.

5. [63.05] Nuit. Les *searchers* campent près d'un lac. Martin veut s'expliquer sur sa méprise et dit à sa femme : « *Look* »⁴. Ce tic de langage devient son nom. Elle réagit à l'évocation de Scar. Ethan la brusque un peu, elle part en courant s'enrouler sous ses couvertures.

6. [65.20] Fondu enchaîné. Le matin. Ethan s'accroupit devant une flèche dessinée sur le sol avec des pierres. Martin, symétriquement, fait de même. Look les a quittés pendant la nuit. Martin en voix *off* : « *Peut être avait-elle laissé d'autres traces que nous aurions pu suivre mais...* » ...

7. [66.03]... Laurie répond en lisant la suite de la lettre : « *...on ne l'a jamais su parce qu'il a neigé ce jour-là.* »

8. [66.08] Champ de neige. Les deux hommes chevauchent côte à côte. Voix *off* de Laurie : « *On se dirigeait...* » Troupeau de bisons. Retour au son *in*. Ethan devient fou et comme un possédé se met à abattre des bisons à ne plus pouvoir s'arrêter. Martin crie : « *Écoutez !* » Il a entendu la sonnerie d'un clairon.

9. [67.30] Un régiment de cavalerie traverse une rivière qui charrie de la glace. Il encadre une longue file d'Indiens faits prisonniers.

10. [68.06] Les deux *searchers* descendent à cheval une pente enneigée de poudreuse et pénètrent dans un campement dévasté par la troupe. Impression de désolation, de massacre gratuit. Voix *off* de Martin : « *C'était en effet le camp des Comanches Nawyucky, ceux que nous recherchions depuis si longtemps...* » Sous une tente, le cadavre de Look, dans sa robe rouge. Question sans réponse sur ses intentions. Prévenante pour qui ?

11. [69.28] Fondu enchaîné. La troupe rejoint son fort avec ses Indiens déportés et parqués. Visite à la chapelle où sont gardées les jeunes filles blanches, le regard fou, reprises aux Comanches. Folles ou mortes. Pour Ethan (regard sombre), les voilà devenues elles-mêmes des Comanches. Ses yeux s'attardent sur une femme qui, hagarde, berce une poupée. Pas de Debbie parmi elles.

12. [72.38] Laurie poursuit la lecture avec la voix de Martin en son *off* : « *Le matin nous sommes partis vers le Nouveau Mexique.* » Fin de la lettre sur la même image qu'à son début. Sur le pas de la porte, Laurie, songeuse, regarde au loin, puis se tourne vers Charly qui lui joue une romance à la guitare.

La prisonnière du désert

20. [74.13] Silhouettes sur l'horizon. *Sunset*. On retrouve Mose Harper dans une *cantina*. Il introduit Figueroa, un vieux Mexicain qui peut conduire les deux *searchers* vers Debbie.

4. « Look » [regarde], devient « Écoute », dans la version doublée en français.



Séquence 19-8



Séquence 19-10



Séquence 19-11



Séquence 19-11



Séquence 20



Séquence 20



Séquence 21



Séquence 21



Séquence 22



Séquence 22



Séquence 24



Séquence 24

21. [77.35] Fondu enchaîné. En selle. En colonne. Désert. Aiguilles rocheuses, falaises. Trois Indiens se profilent sur une dune. Épais tapis de sable. Le campement Comanche. Vent violent. Scar sort de sa tente. Champ/contrechamp avec Ethan. Regards de haine. Figueroa fait les présentations. Ethan refuse de discuter dans le vent. On s'assoit sous le tipi de Scar qui fait présenter des scalps (représailles pour ses deux fils tués) par l'une de ses quatre femmes assises, en cercle, derrière les quatre hommes à la place d'honneur. Ethan et Martin répriment un choc en retour. Cette jeune femme, impassible, qui tend la perche où son accrochés les scalps, n'est autre que... Debbie. Scar montre à Ethan le médaillon que ce dernier avait offert à sa nièce. C'en est trop. Ethan se lève et sort. Rendez-vous pris pour demain, *mañana*... Fondu enchaîné. Figueroa redonne sa prime à Ethan. Il ne veut pas d'argent taché de sang. *Vaya con dios!*

22. [82. 16] Ethan et Martin bivouaquent sur l'autre versant de la crique, exposés à la lumière. Un point noir surgit dans leur dos, en haut d'une dune. Debbie plonge vers eux. Martin la reprend au bond et se fait reconnaître. En retrait, Ethan sort son pistolet pour tuer Debbie. Martin se retourne, faisant face à Ethan, bouclier de Debbie. Alors un Comanche éloigné lance une flèche qui blesse Ethan à l'épaule, à l'instant précis où il appuie sur sa gâchette. Riposte sous l'effet de la surprise. Ethan et Martin prennent la fuite, pourchassés par les Comanches. Une grotte est leur refuge. Scar attaque. Son cheval est touché, Scar est à terre. Repli des Comanches.

Ethan et Debbie

23. [86.16] Martin lit à haute voix, en ânonnant, le testament d'Ethan. Celui-ci, écoute appuyé contre un rocher, le bras en écharpe. Il lègue tous ses biens à Martin Pawley, n'ayant plus d'héritier de son sang. Mais Debbie ? Elle n'est plus de son sang. « Elle a vécu avec un *Peau-Rouge*. » Martin se cabre et se dispose à enfoncer un couteau dans le ventre d'Ethan. Qui ne bronche pas. Sûr de sa force. Sûr d'autre chose ?

24. [88.11] C'est la fête chez les Jorgensen. Un bal y est donné. Mouvement ondulant des robes bleu pâle. Clayton-le-révérénd, s'apprête à célébrer le mariage entre Laurie et Charly Mc Corry. Les *searchers* tombent à pic. Jorgensen les prévient qu'ils sont recherchés pour le meurtre de Futterman. Laurie, en robe de mariée, descend un escalier extérieur ; si douce apparition. Laurie et Martin éplorés devant l'âtre. Et puis, tels deux coqs de combat, Martin et Charly réglant leur compte, selon les règles, au milieu des invités qui font cercle. Ceci n'est pas pour déplaire à Laurie. Clayton se fait remettre par Ethan son pistolet et lui demande de le suivre jusqu'au chef-lieu de l'État quand...

25. [99.02] Le très jeune lieutenant Grunhill⁵, au nom de son colonel de père, vient chercher Clayton-le-capitaine, pour une expédition punitive contre une tribu qui se terre dans les parages et dont le chef se nomme Scar. Renseignement fourni par un homme qui fut son prisonnier pendant deux jours. Celui-ci attend dehors, c'est Mose Harper, dans un état lamentable et toujours obsédé par l'idée d'un rocking-chair. Désigné comme éclaireur civil, Ethan reprend son pistolet.

26. [103.27] Fondu enchaîné. D'un plateau Ethan domine le camp de Scar. Fondu enchaîné. On fait le point aux pieds des pitons. Clayton décide d'une charge à l'aube. (comme Ethan, une première fois). Martin veut tenter seul sa chance pour aller sauver Debbie. Une charge la tuerait. Ethan s'y oppose, et lui lâche qu'un des scalps présentés (le blond) était celui de sa mère. Clayton donne l'autorisation au jeune homme.

27. [106.43] Scar sort de son tipi, fait taire un chien. Le lieutenant Grunhill rejoint Clayton et Ethan. On s'approche au pas et en silence. En selle. Enveloppé d'une couverture Martin se faufile dans le tipi de Scar. Debbie dort. Il la réveille, elle crie, il lui met sa main dans la bouche, elle le mord. Ils s'étreignent. Lui, torse nu. Un Indien pénètre dans la tente. On ne voit que ses jambes. Il charge son fusil. Hurllement de Debbie. Martin se retourne, décharge et le tue. Clayton, alerté, donne le signal de la ruée. En avant ! Clairon, *taaa-ta-ta-ta-ta-taaa!* Charge vers la droite du cadre.

28. [109.47] Ethan franchit à cheval le seuil du tipi de Scar. Son poitrail sous nos yeux ! Il saute à terre, s'agenouille et son bras vengeur se détend vers la couche de Debbie. Il empoigne... la chevelure de Scar. Mort. Ethan sort son couteau et... Coupé *cut*. Clayton lacère le camp. « *En avant la charge!* » Vers la gauche du cadre, cette fois. Clairon. On égaille les poneys.

29. [115.32] Scalp en main, Ethan sort de la tente. Sous son regard terrible, Debbie apeurée court devant son cheval. Martin s'interpose pour arrêter Ethan dans ses bonds meurtriers. Martin s'accroche au cou d'Ethan, comme un fils suppliant au cou de son père, Martin s'accroche à la croupe du cheval, glisse et tombe, repris par la poussière. Debbie court, court, petit cœur palpitant. La terre s'ouvre pour elle et l'attend. Ethan dévale en trombe. Debbie s'écroule. Corps nubile, haletant. Martin accourt, « *Non ! non !* » L'immolateur la soulève bien haut vers le ciel impuissant. Ethan l'abaisse, la reprend dans ses bras. Debbie le regarde, Debbie étreint son oncle comme une enfant. Son enfant égarée qu'il raccompagne à la maison.

Pantalon défait, cassé en deux, Clayton se fait enlever, quoi ? Même le colonel Grunhill, qui le surprend dans cette position si peu militaire, ne le saura pas.

30. [124.00] Les voilà ! Les Jorgensen sortent sous l'auvent de leur maison, Laurie avec un temps de retard. Mose Harper se balance sur son rocking-chair. Ethan porte Debbie dans ses bras. Les Jorgensen l'aident à passer à l'intérieur. Martin et Laurie entrent à leur tour. Ethan ne pénètre pas dans la maison et, pris dans le cadre de la porte ouverte, contemplant du point de vue du foyer, s'en retourne seul vers le désert. La porte se referme sur le spectateur. THE END.

*Cavalier, cavalier, prisonnier du désert
Bravant le vent de novembre, bravant le soleil de plomb
Je m'en vais chercher d'autres horizons
Le désert est ma prison
Cavalier, cavalier prisonnier du désert*

5. Joué par le propre fils de John Wayne.



Séquence 27



Séquence 27



Séquence 29



Séquence 29



Séquence 29



Séquence 30

Analyse de séquence

L'incipit ou la reddition d'Ethan



Ou les premiers mots par lequel commence un ouvrage (Litttré). Soit, ici, les douze premiers plans du film. Rien ne les précède. Aussi la fonction de cette ouverture (1' 35'') est-elle de définir l'arène géographique (spatiale) et dramatique du récit qui va suivre, de préparer émotionnellement le spectateur au genre, au ton, au style du film¹ et d'introduire immédiatement le personnage principal qui revient après une longue absence ; sous le regard d'une femme qu'il met en mouvement, étymologiquement, qu'il émeut.

Ce monde n'est plus le nôtre

Une porte s'ouvre et redécoupe un écran lumineux sur l'écran de la salle. Écran dans l'écran. La porte à peine entrouverte instaure un autre monde, en rupture avec

le nôtre, soumis à de nouvelles lois, celles d'un film dont la première image nous place devant son dispositif scénique : son écran. La porte s'ouvre comme un guichet, en quelque sorte, par lequel un cinéaste passe un contrat avec son spectateur, admis dans un univers retransché au courant des choses.

Une femme ouvre une porte. Elle s'y détache à contre-jour. Elle marque une pause dans l'embrasement de la porte, s'avance et, sous la véranda d'une maison posée dans un désert aride, prend corps. Elle s'appuie contre un poteau en bois qui soutient le toit de la galerie. L'écran se subdivise en deux. Le côté droit de ce diptyque reste vide.

Passage. Du dedans au dehors. Elle emporte la caméra, nous arrache à l'obs-

curité et, dans la montée de son frémissement, nous porte vers la lumière. En nous faisant passer à travers l'orifice de la porte, cette femme nous fait naître à l'histoire. D'une consistance à l'autre : ceci est son ombre ; ceci est son corps. Les bretelles de son tablier forment un X dans son dos. Déjà interdite ? Mais pour qui ? Immédiate, la réponse se projette dans la niche vacante du double volet : à peine perceptible un homme à cheval apparaît. A-t-elle pu l'entendre ? Certainement pas. Le pressentir ? Sans doute. C'est un point qui perce son cœur.

Une femme, mère aimante et désirée, ouvre une porte sur le désert de Monument Valley. Une ampleur du Monde se redessine sur la surface carrée qu'elle reproduit.

Tels sont les premiers arômes de *La Prisonnière du désert* qui enregistre le transport d'amour et de désir d'une femme pour celui qui revient. Événement volatil dans cette histoire, élan non étendu dans l'immensité de son espace, évanescents dans l'épaisseur de son temps, inexistant pour la fureur du récit qui va suivre.

Et pourtant...

1. Notons l'absence de dialogues, à peine la déclinaison, par un père, deux enfants, une mère, du nom de celui qui revient : 1. « Ethan ? » ; 2. « C'est l'oncle Ethan ! » ; 3. « Bienvenue Ethan. »



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15

Les numéros placés sous les photos indiquent l'ordre chronologique et ne renvoient pas aux numéros de plans.



Elle, essieu du monde.

Ivresse rétractée (d'où le bleu pastel de sa robe longue), elle arrête son mouvement à la limite de deux mondes. La véranda – ligne de démarcation entre l'intérieur et l'extérieur – trace une frontière entre le foyer du ranch et le désert battu des vents. Aller au-delà, c'eût été pénétrer dans un espace tabou et hurler sa passion ; brûlante et réprimée. Premier changement de plan et contrechamp sur le visage de la femme : la voilà donc pivot de l'histoire ! Une femme, atlante (plan poitrine en contre-plongée) de la façade architecturale du film. Elle se protège le front de sa main gauche pour mieux voir celui qui arrive. Le vent souffle et pourrait lui rabattre les cheveux sur les yeux.

Sur son raccord de regard, le cavalier solitaire s'approche plein cadre. Au premier plan une barrière le re-marque et distribue deux espaces dramatiques caractéristiques de l'univers fordien. En deça de la barrière, celui d'une maison isolée, perdue, exposée en territoire conquis, espace d'un moi défini qui place un groupe humain, une famille (les Edwards), dans un lieu circonscrit où persiste la conscience que ce groupe se fait de lui-même. Ce petit monde clos, trop fermé sur lui-même, va bientôt disparaître, saccagé par une attaque des Indiens. Au-delà de la barrière, on entrevoit un environnement ouvert, infini, hostile, ne serait-ce que géographiquement, et, pour tout dire, primitif. C'est de là que survient le premier homme de l'histoire. Fourbu, sombre, secrètement blessé, portant un chapeau noir² qui masque son regard.

Un tapis navajo plié sur la barrière



signale discrètement la présence de l'Autre ; à cheval sur les deux mondes.

Le deuxième contrechamp sur elle fait glisser dans son dos un autre homme. Elle tressaille d'émoi, dérobe son trouble au regard de cet homme. Il la contourne, lui jette un coup d'œil et murmure : « Ethan ? »³ Ethan déloge du hors-champ son frère Aaron. Aaron rôdait-il ? Veut-il prévenir l'émotion de cette femme, sa femme, Martha ? Il se poste devant elle.

Ford et Griffith ; plans, raccords

Raccord à 90° : un plan perpendiculaire, le seul, prend dans le sens de son axe toute la galerie couverte qui borde la façade de la maison. La famille entière vient, sur les planches, théâtralement s'y placer ; à l'extrême gauche, le père ; plus recentrée, la mère garde sa position. Deux

jeunes sœurs entrent dans le champ. La cadette, tenant une poupée, se détache dans le carré lumineux qui creuse cette profondeur de champ d'une mise en abîme : encore un écran enchâssé dans l'écran de la représentation. La mise en scène l'isole et la désigne, à notre insu, comme la proche prisonnière du désert. À ses pieds, un chien aboie. Un garçon passe, portant du bois ; le fils puîné.

Une référence historique princeps modèlè l'agencement de ce plan qui s'éclaire comme la citation du sceau d'un grand maître, celui de John Ford : David Wark Griffith⁴. Plan fixe et corps qui se figent. Une famille fait face à tout ce qui la menace dans son existence : soudaine violence, désirs occultés, les seconds provoquant la première. Une humanité se répète par les générations. Comment la

vie peut-elle se régénérer dans cette communauté bloquée amoureusement ? Le vent⁵, seul, semble la seule chose qui bouge dans ce monde. Comme une claque du désir il façonne les corps, tourne autour d'eux. Ce vent du désert. Obsédant. Aucun de ces corps ne transgresse les limites de sa scène théâtrale, demain

2. La couleur exprime ses sentiments cachés sous son front, comme le jaune soufre du chapeau de Van Gogh manifestait les sentiments du peintre.

3. « Mon frère ? », dans la trop impatiente version française.

4. L'auteur des deux films clefs de l'histoire du cinéma : *Naissance d'une nation* (1915) dans lequel Ford joue le rôle masqué d'un membre du Ku Klux Klan, et *Le Lys brisé* (1919). Gilles Deleuze (*L'Image-Mouvement*, Éd. Minuit, Paris, 1983, p. 205) pensait que : « Finalement le cinéma américain n'a pas cessé de tourner et retourner un même film fondamental, qui était *Naissance d'une nation-civilisation*, dont Griffith avait donné la première version. »

5. Ford utilisait de gros ventilateurs.



anéantie. Une attaque foudroyante détruit cette cellule. Attaque portée narrativement et imaginativement par ceux (Scar/Ethan) qui vont et viennent dans le désert. Après quoi, Ethan, voué au hors-champ de cette scène, retrouvera son destin cinématique.

Un plan rapproché distingue la fillette. Dans son dos, pas (encore) de mari mais une barrière sur laquelle repose un autre tapis indien. Les tapis navajo semblent déjà sceller le sort mutuel d'Ethan et de la fillette. Raccord avec Ethan, tout proche. La narration, à son tour, les conjoint. Aaron entre dans le champ et s'interpose entre Martha et Ethan qui descend de cheval. La barrière les sépare. Tenant un sceptre dérisoire, Ethan marche vers son frère, une épée à la main. Vent. Poussière aveuglante. Poignée de mains. Pas un mot. Ethan regarde vers le bord droit du cadre. Vite ignoré, Aaron l'imite.

Déjouant la logique d'un raccord de regard d'Ethan vers sa belle-sœur, la caméra s'adosse au désert. Ford prend de la distance, couvre la famille d'un plan large (plan A), remise en scène entre la barrière et la galerie, Ethan inclus. Ce raccord à 180°, le second, visse autour de Martha tout l'imaginaire de ce western. Il ouvre le plan à un espace projectif, un peu fantastique, comme si celui qui regardait (Ethan) se voyait entrer dans son propre champ de vision.

Raccord dans l'axe avant (plan B). Elle et Ethan, seuls dans le cadre. Elle pose une main sur son épaule : « *Bienvenue Ethan.* » Il se penche vers elle, l'embrasse sur le front. Scène de la reddition d'Ethan⁶. Elle ferme les yeux. Puis, sans le lâcher du regard, remonte en reculant les trois



marches et s'efface dans le repli de son cœur. Elle le précède dans sa retraite, il la suit. Marques d'un amour silencieux qui laisse échapper son secret, d'un amour qui se subordonne un espace sans bornes et un temps plus ancien que le temps.

Ethan entre Aaron et Martha, tous les trois recadrés par deux poteaux de la galerie (cadre dans le cadre) ; les enfants hors de ce cadre.

Raccord dans l'axe arrière (plan A') : la porte noire des mauvais présages les absorbe un par un.

Reprenons l'articulation de ces trois derniers plans. Soit A/B/A'. Ford n'oublie pas le rythme ternaire du montage primitif de Griffith, avec le bond dans l'axe avant de la caméra pour se porter sur l'instant du sentiment (B), le baiser (en vignette), pour retourner au plan large initial.

elle et lui : passion intacte...

Elle ouvre la porte et son ombre s'empare de l'écran – réceptacle de toutes les projections. Tout ne sera que projection. Elle ouvre la porte et elle le recrée. La porte de la vie franchie, tout un monde se mobilise. Elle. Lui, Ethan, errant. Lui, Aaron, sédentaire. Eux, enfin, frère et sœurs et le chien.

Des corrélations crépitent à travers le dispositif scénique. Une barrière, deux barrières. Un tapis, deux tapis. Un frère revient, Caïn, un autre sort, Abel. Elle, la mère, elle, sa fille. La croix que Martha porte sur son dos. La construction cruciforme de cet *incipit* cinématographique : les personnages s'ordonnent sur deux axes qui se coupent à angle droit. Le poteau vertical de l'auvent *croise* la barrière horizontale. Martha, poutre de sou-

tènement de la famille ; une dernière fois exposée à la lumière, aimantée par la venue d'Ethan, crucifiée à sa seule passion.

Cette ouverture est une « antécédance ». Nous remontons plus avant dans le rêve (la projection d'Ethan) du rêveur. Elle distingue des entités bien tranchées – intérieur/extérieur, espace maternel et protecteur/espace instinctif et menaçant – qui donneront toute la signification à l'errance d'Ethan : recherche de valeurs plus primitives, et contradictoires, relativement à son moi. **P.G.**

6. C'est un Sudiste qui a refusé de se rendre.



UNE IMAGE-RICOCHET

Paul Gauguin

Nafea Foaipoipo

(Quand te maries-tu ?)

Huile sur toile, 105 x 76, 1832.

Bâle, Fondation Rudolf Staechelin.

Photo coll. Giraudon.

Assises, là, offertes, disponibles, prêtes à l'échange, à la circulation, femmes muettes, images muettes.

À-plat des couleurs, chromatisme qui les fait sortir du cadre.

Retour vers une nature et sa force intérieure (qui n'est pas celle du Blanc).

Et Ford, aussi, avait besoin de renouer avec le monde primitif (et le cinéma primitif : ici, scène de cinéma muet)

pour revivre le mythe d'un monde non marqué par une civilisation corruptrice et mener des interrogations plastiques, culturelles, historiques.



Promenades pédagogiques

Une lettre pour John Ford

Dans plusieurs films de John Ford, nous voyons un homme venir se recueillir sur la tombe de sa femme et s'entretenir avec la morte, lui parler familièrement de ses projets. L'inhumation, aujourd'hui, cède la place à l'incinération. La relation avec les morts disparaît. Le sens de la transmission des choses d'une génération à une autre aussi ; les filiations, les généalogies. Être devant une tombe, en pensant au mort, c'est, un peu, le recréer. Écrire une lettre à John Ford à propos de son film lui ferait plaisir. Il serait fécond de lui parler de ses personnages, pour les redécouvrir. Comment Ethan, Scar, Martin et Debbie mettent en œuvre des vérités bien souvent cachées ? P.G.



La notion de lointain

Quand Ethan arrive sous le regard de Martha, d'abord silhouette minuscule, puis s'approche sur son cheval, on peut dire que « ce qui vient de loin dans le champ, vient de loin dans le temps ». Pour John Ford, ce loin d'où vient Ethan est sans doute aussi ce qui remonte de l'inconscient. C.S.

La lettre de Martin

La lecture de la lettre de Martin par Laurie est une poche narrative d'un peu plus d'un quart d'heure. Elle est construite sur douze sous-séquences, exploite des procédés cinématographiques complexes et variés : voix *off*, voix *in*, images muettes (Ford n'oublie pas le cinéma muet), jeu des raccords entre texte, voix et images.

Sa longue séquence commence, après 56 minutes de projection, avec l'arrivée de Charly, passeur diligent et intéressé. Il apporte la lettre comme le nouvel épisode d'un récit d'aventures. La maison de production de Ford, disparue juste avant le tournage de *La Prisonnière du désert*, doit son nom au magazine illustré *Argosy*, créé pour les enfants en 1882 par Frank Munsey.

La lettre est un amour déclaré dans l'absence, mais qui ne dit pas l'amour. C'est la rédaction magnifique et naïve – incomprise de Laurie – d'une amplification du monde. Et quel monde ! Les images de la lettre nous font rencontrer une nature panthéiste. Comprimées dans les pages, la lecture les libère, des sables chauds du jeu de troc au camp indien jusqu'à la chair du monde qui se glace sous les sabots dévastateurs de la *Cavalry*. En même temps que cette lettre est un



début d'un autre temps qui cherche une conversion pour entrer dans le courant d'un autre temps que celui bloqué par le projet d'Ethan. C'est l'expérience manquée de sa lecture qui menace, sous les yeux de Charly, (pour un peu l'Aaron de Martin) la configuration du couple coupé par l'histoire (de Debbie).

Cette lettre est une parenthèse, dans une action qui n'est plus directe et dans la vie de Martin. Comme le récit du film lui-même n'est, à tout prendre, qu'une parenthèse dans la vie d'Ethan.

Subplots (ou intrigues secondaires)

Deux intrigues parallèles et secondaires parcourent le film. Celles amoureuses de Lucy Edwards et Brad Jorgensen (« *Lucy et Brad ! Brad et Lucy !* », nargue la jeune Debbie) et celles de Laurie Jorgensen et de Mar-

tin Pawley. Relations croisées entre les deux familles de colons de l'histoire. La première, Lucy/Brad, sera tragiquement interrompue par les Comanches. La seconde s'accomplit malgré tout. Toutes deux, ombres portées de l'histoire de Martha et Ethan. Debbie reste seule. Mais elle et Martin ne vont-ils pas très bien ensemble, à tous points de vue ?



Le temps sous toutes ses formes

L'art cinématographique accorde au cinéaste une liberté sans limite pour restituer le temps et le contraint beaucoup plus quant au traitement de l'espace. Le temps de la nature, chez Ford, semble écraser le temps humain. Il n'est pas rare qu'un personnage qui s'affirme par un gros plan ne soit, le plan d'après, ramené à sa dimension dérisoire dans un espace qui laisse respirer le temps. Celui immémorial de Monument Valley travaillé par une érosion millénaire. L'homme n'y compte guère, ses agitations affectives s'y flétrissent vite. Rude confrontation des temps. Mais l'homme s'obstine et ne se relâche pas. Et puis il se souvient, ou bien

il imagine. Il revient, part à nouveau. Le temps inexorable est sa torture. Où Ethan y trouve son supplice et sa grandeur. Mais chaque personnage a son temps, Martin, Debbie, Laurie, Scar. Le temps glisse en une multitude de nappes sur ces contrées désertiques. Il se fixe, s'étire, se rêve et vole en poussière. Il est aussi social, bien sûr. Même aux pieds des « buttes ». Et pourquoi pas cinématographique. Il se contracte la nuit, se dilate le jour.



Martin et Ethan

Qui est Martin ? Autre énigme irrésolue. Comme l'intéressé lui-même, nous ne connaissons l'histoire de Martin – perdue, ensevelie sous les sables du temps – que par le témoignage d'Ethan. Lui seul sait. La position que la mise en scène réserve à Martin le désigne comme un fils symbolique d'Ethan. Biologique ? Ethan avoue à Martin (en dernière extrémité) avoir reconnu le scalp de sa mère sous la tente de Scar. Il la connaissait donc ?

Une aussi puissante énigme ne doit pas être tranchée, mais laissée en suspens, ouverte à toutes les rêveries pour laisser au film une saveur inépuisée.

Ethan et Martin

La Prisonnière du désert se donne comme enveloppe narrative l'archétype du récit d'initiation américain, en reprenant la pérégrination de deux *partners* dont le plus âgé, aguerri, devient le tuteur du plus jeune, inexpérimenté. D'avoir été aux côtés d'Ethan pendant toutes ces années de voyage, Martin s'est doté d'une formation érudite pour vivre dorénavant dans ce désert. Quel formidable legs culturel lui laisse Ethan à la fin du film ! À lui seul.

P.G.





« Look » dite « Écoute », Petit Poucet mangée par l'ogre

Le personnage de Look, surgie d'un camp indien, marchandise échangée aux faux commerçants que sont devenus pour un temps Ethan et Martin, mérite qu'on s'y arrête. Magnifique sous son chapeau, évocatrice d'une toile de Gauguin (voir *l'Image ricochet*) Look (*Regarde*) doit son nom à cette expression employée à tout bout de champ par Martin, d'où son nom *Écoute* dans la version française du film. Look, c'est le rouge vif, le sourire éclatant, la confiance sans faille. C'est un objet maltraité (on l'échange, Martin la rudoie). Quand elle fuit, elle laisse une flèche, la



seule flèche non agressive du film : faite de cailloux comme ceux du Petit Poucet. C'est elle, inerte, rouge comme le sang qui coule, que Ford a choisi de filmer pour montrer la mort à l'œuvre chez les Indiens, du côté des soldats. C.S.

La scène de l'Indien mort

Elle est impressionnante. La rigidité mortelle de l'indien, donne déjà, tout recouvert de sable qu'il est, l'idée de la minéralisation du corps. Il semble un gisant ocre, et l'impact soudain des balles de métal que tire Ethan dans les yeux du mort (à ce moment-là on ne voit plus l'Indien, mais on voit Ethan tirer) font exploser cette impression de repos. Mais Ethan, condamnant par son geste l'âme de l'Indien à errer, s'approprie ainsi la légende et le mythe de ceux qu'il considère comme ses ennemis, reconnaissant par là une similitude entre leur religion et la sienne. C.S.



La tunique et la couverture



Les costumes d'Ethan changent avec sa longue traque. Tantôt habillé de laine et en chapeau sombre, il chevauche dans la neige, tantôt, étrangement proche de nous dans sa chemise à carreaux et son chapeau blanc, il erre dans la chaleur du Nouveau Mexique. Ethan porte, magnifiquement et rarement, sa tunique grise, présente, comme est présent le bleu de la couverture dans laquelle Martin va se rouler pour s'endormir chez les Jorgensen, à la façon d'un Indien, et dont il drapait son torse nu pour aller chercher Debbie au cœur même du camp de Scar. Peut-on attribuer à cette tunique et à cette couverture un autre sens que la protection du corps ? Un sens plus symbolique ? C.S.



Des femmes scrutent l'horizon



Le temps du voyage, son espace

Quand le film commence, Debbie est une petite fille, tenant encore sa poupée. Quand le film se termine, c'est une jeune femme. Des années se sont donc écoulées. Elle, a grandi alors qu'Ethan, Martin, Scar, ont vieilli, même si ces années ne se voient pas sur leur visage. Cette notion du temps, est encore accentuée par les espaces parcourus par les deux *searchers*. Et par le passage des saisons. C.S.



Raids, batailles, duels

Dans ce western, la violence et les affrontements prennent différentes formes. Psychologique, certes (voir les relations Ethan/Martin ou Martin/Laurie) mais aussi physique. On s'affronte, on attaque, on tue, on meurt... Mais selon des règles différentes : le duel entre Charly et Martin, règlera leur différend selon un code d'honneur, au milieu d'un cercle de gens plutôt amusés, la bataille de part et d'autre de la rivière entre rangers et Indiens se fait à visage découvert, chacun sachant qui est l'adversaire de l'autre. Mais le raid des Indiens fonçant sur le corral des Edwards pour tuer, brûler, violer, enlever, ou la façon dont les militaires dévastent le camp Indien, tuant des femmes, enlevant femmes et enfants est encore une autre face de la violence. Très semblable de tout ce qui, près de nous, se passe, dans le monde, et que les enfants ne sont pas sans savoir. C.S.



Communautés diverses

Ce film semble planté dans le désert. Ranchs éloignés les uns des autres, familles recluses etc. Pourtant, Ford y met en scène une grande variété de communautés, toutes décrites avec leur caractéristiques, leurs symboles, leurs costumes, leur esprit.

- *Les familles* : ce sont les Edwards, les Jorgensen et d'autres encore. On les voit chez eux (le repas des Edwards, la lecture de la lettre) et en société : l'enterrement, le bal, la bagarre entre Charly et Martin. Ethan est là, témoin, présent/absent.

- *Les Indiens* : leur première apparition, fantastique, nous est donnée par les yeux de l'enfant Debbie (Scar maquillé pour la guerre). Leur violence à ce moment n'est pas filmée directement. On les voit ensuite dans la guerre (bataille de la rivière), et dans la paix (l'achat de Look). On les voit chez eux (visite d'Ethan chez Scar, la scène des scalps, Scar parle de la mort de ses fils.) Et aussi, prisonniers, en longues files, chez les militaires.

- *Les militaires* : au début du film, le capitaine Clayton, haut en couleurs, les représente joyeusement. Ethan, qui arrive avec son épée, laisse planer un mystère sur ses rapports avec l'armée. Ils chevauchent, encadrant leurs prisonniers indiens et représentent l'autorité dans leur fort. Le très jeune et inexpérimenté lieutenant et le capitaine Clayton donnent une note comique à ce qui l'est moins : les militaires tuent et pillent eux aussi, même si là encore, Ford ne filme pas directement la mise à sac du camp où Look a trouvé la mort.

- *Le commerçant* : vu par Ford, à travers Futterman, il n'a pas ici un rôle bien sympathique. La boutique est un des lieux de rencontre de toutes les communautés.

- *Les mexicains* : ils vont guider Ethan et Martin. S'ils ont des rapports avec les Indiens, ils ne veulent pas se mêler des histoires difficiles entre ceux-ci et les blancs. C'est dans une *bodega* chaleureuse et ombragée, que se noue l'épisode qui conduira au dénouement du film.

- *Pas dans la norme* : ceux qui n'appartiennent qu'à eux-mêmes – les simples d'esprit (Moïse) – ou qui n'appartiennent plus à personne – les fous (les femmes récupérées par les militaires chez les Indiens). Et celle qui appartient et à sa famille blanche et à sa famille indienne : Debbie. C.S.



Les enfants de cinéma



Créée par la volonté d'un groupe de professionnels du cinéma et de l'éducation, l'association *Les enfants de cinéma* naît au printemps 1994. Elle est porteuse du projet d'éducation artistique au cinéma destiné au jeune public scolaire et à ses enseignants, *École et cinéma*, aujourd'hui premier dispositif d'éducation artistique de France.

Très vite le projet est adopté et financé par le ministère de la Culture (CNC) et le ministère de l'Éducation nationale (Dgesco & SCEREN-CNNDP), qui confient son développement, sa mise en œuvre, son suivi et son évaluation à l'association. Celle-ci est aussi chargée d'une mission permanente de réflexion et de recherche sur le cinéma et le jeune public, ainsi que d'un programme d'édition pédagogique à destination des élèves et des enseignants (*Cahiers de notes sur...*, cartes postales).

L'association nationale coordonne l'ensemble du dispositif *École et cinéma*, elle est aussi une structure ressource dans les domaines de la pédagogie et du cinéma.

Elle développe un site internet, sur lequel le lecteur du présent ouvrage pourra notamment retrouver un dossier numérique sur chaque film avec : l'extrait du film correspondant à l'analyse de séquence, le point de vue illustré, une bibliographie enrichie, des photogrammes et l'affiche en téléchargement. Un blog national de mutualisation d'expériences autour d'*École et cinéma* est également mis en œuvre par *Les enfants de cinéma*.

Il est possible de soutenir *Les enfants de cinéma* et d'adhérer à l'association.

La liste des titres déjà parus dans la collection des *Cahiers de notes sur...* peut être consultée sur le site internet de l'association.

Pour toute information complémentaire :

Les enfants de cinéma

36 rue Godefroy Cavaignac, 75011 Paris

Tel. 01 40 29 09 99 – info@enfants-de-cinema.com

Site internet : www.enfants-de-cinema.com

Blog national : <http://ecoleetcinemanational.com>

Cahier de notes sur...

Édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*, par l'association *Les enfants de cinéma*.

Rédaction en chef : Eugène Andréanszky.

Mise en page : Ghislaine Garcin.

Photogrammes : Sylvie Pliskin.

Impression : Raymond Vervinck.

Directeur de la publication : Eugène Andréanszky.

Ce *Cahier de notes sur...* *La Prisonnière du désert*, de John Ford, a été édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*, initié par le Centre national du cinéma et de l'image animée, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'Enseignement scolaire, le SCÉRÉN-CNNDP, ministère de l'Éducation nationale.

Nous remercions M. Guy Chantin, Action Gitane, ainsi que Laure Gaudenzi et Michel Marie, la Cinémathèque universitaire.

© *Les enfants de cinéma*.

Les textes et les documents publiés dans ce *Cahier de notes sur...* ne peuvent être reproduits sans l'autorisation de l'éditeur. Le code de la propriété intellectuelle interdit expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit.

ISBN/ISSN 1631-5847 / *Les enfants de cinéma*
36 rue Godefroy Cavaignac - 75011 Paris.